

eISSN 2445-4567 • Edita: Departamento de Historia del Arte • Universidad de Granada • 2019

cuadernos de arte

UNIVERSIDAD DE GRANADA

N.º 50 • 2019



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

Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Universidad de Granada, España

Editores adjuntos

Associate Editor

María Isabel Cabrera García, Universidad de Granada, España

Antonio Calvo Castellón, Universidad de Granada, España

David Martín López, Universidad de Granada, España

Juan Jesús López-Guadalupe, Universidad de Granada, España

Miguel Ángel Sorroche Cuerva, Universidad de Granada, España

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/>

Número 50 (2019)

Enero-Diciembre 2019 | 259 páginas

Sumario Contents

Artículos originales / Research Papers

- 7-22 MARÍA SOLEDAD LÁZARO DAMAS
Un *Entierro de Cristo* del escultor flamenco Ruverte en Baza
A Burial of Christ by Flemish sculptor Ruverte in Baza
- 23-38 ALICIA PIÑAR DÍAZ
La pintura del cartapacio en el *Quijote*: reflexiones desde la Historia del Arte
The painting of the manuscript in Don Quixote: reflections from the History of Art
- 39-57 MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS | JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ
La arqueta del Patriarca Juan de Ribera: origen, usos y estudio de su inscripción árabe
The Patriarca Juan de Ribera's chest: origin, uses and study of its arabic inscription
- 59-73 EMILIO MORAIS VALLEJO
Un cuadro inédito de Antonio Palomino en León. El arcángel San Rafael y Tobías
An unpublished painting by Antonio Palomino in León. St. Raphael the archangel and Tobias
- 75-94 ANTONIO SÁNCHEZ CABRERA
Rayos, un estudio estético en la pintura occidental de los siglos XVIII y XIX
Thunders, an aesthetic study in Western painting of the 18th and 19th centuries

- 95-112 ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
La Plaza de San Francisco de Sevilla. Transformaciones urbanísticas 1858-1929
Saint Francis Square in Seville. Urban interventions 1858-1929
- 113-130 MARÍA DEL CARMEN VÍLCHEZ LARA
La transformación finisecular del Colegio de San Pablo en Granada: 1871-1900
The transformation of the College of St. Paul in Granada in the latter part of the nineteenth century: 1871-1900
- 131-152 JAVIER CONTRERAS GARCÍA
La Manigua: los proyectos de reforma interior de principios del siglo XX
La Manigua: the urbanistic reform's projects in the XXth beginins
- 153-170 ADRIÀ BESÓ ROS
El mercado como monumento urbano. Obras en la comarca de la Ribera del Júcar (1925-1936)
The market as an urban monument. Buildings in the district of Ribera del Júcar (1925-1936)
- 171-188 PATRICIA HERRERA STYLES | PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ
Sorna, crítica y humor: el arte chileno visto desde la caricatura (1858-1910)
Sarcasm, criticism and humour: Chilean art seen from the caricature (1858-1910)
- 189-199 RAFAEL GARCÍA SÁNCHEZ
Para una comprensión del despotismo y la política en arquitectura
For an understanding of despotism and politics in architecture
- 201-213 MARINA GARCÍA LÓPEZ
La última lección de dos maestros. Alfonso Daniel Rodríguez Castelao y Eduardo Dieste
The last lesson of two masters. Alfonso Daniel Rodríguez. Castelao and Eduardo Dieste
- 215-229 RICCARDO BOGLIONE
Acoplando el disenso: la revista *assembling Ovum* 2ª época de Clemente Padín¹
Collecting the dissent: Ovum 2ª época, Clemente Padín's assembling magazine

Reseñas / Reviews

- 231-234 FRANCISCO J. MORENO DÍAZ DEL CAMPO
Serrano-Niza, Dolores (ed.). *Vestir la casa. Objetos y emociones en el hogar andalusí y morisco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, 247 págs. Ilustr. ISBN: 978-84-00-10482-5.
- 235-237 DAVID GARCÍA TRIGUEROS
González Sánchez, Carlos Alberto. *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra, 2017, 362 pp. ISBN: 978-84-376-3703-7.

- 239-241 JOSÉ RODA PEÑA
Santos Márquez, Antonio Joaquín. *José Alexandre y Ezquerria y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018, col. Arte Hispalense, nº 115, 208 pp. ISBN: 978-84-7798-430-6.
- 243-246 MARTA MAQUEIRA
Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (dir.). *Patrimonio y modernidad en Latinoamérica. Revistas de arte y arquitectura (1940-1960)*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia-Instituto Caro y Cuervo-CEDODAL, 2017, 160 pp., ils. ISBN: 978-958-753-271-5.
- 247-249 JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO
Hernández Martínez, Ascensión (ed.). *Sos del Rey Católico. Un ejemplo de recuperación de la arquitectura románica aragonesa*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2018, 117 págs. Ilustr. ISBN: 978-84-9911-493-4.
- 251-253 M^a JULIA PARRAS CAÑADA
Almansa Moreno, José Manuel; Martín Robles, Juan Manuel (coord). *50 años de artes plásticas en Jaén. Creación, medios y espacios (1960-2010)*. Jaén: Instituto de Estudios Gienneses, 2016, 683 págs., ilustr. [incluye CD-Rom]. ISBN: 978-84-92876-59-4.

Tesis doctorales y trabajos fin de máster

- 255-257 RELACIÓN DE TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER 2018/2019

Un *Entierro de Cristo* del escultor flamenco Ruverte en Baza

A Burial of Christ by Flemish sculptor Ruverte in Baza

MARÍA SOLEDAD LÁZARO DAMAS

soledad.lazaro@gmail.com

Universidad de Granada. Grupo de Investigación HUM 362: Arte y Cultura en la Andalucía Moderna y Contemporánea (ACA).

Recibido: 1 de septiembre de 2018 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 15 de julio de 2019

Resumen

En este estudio se da a conocer la realización de un grupo escultórico del Santo Entierro por el escultor flamenco Ruverte y destinado a la capilla del licenciado Juan Bravo y Margarida de Albehar en el monasterio de San Francisco de Baza en 1518. De igual manera se estudia la posible relación o identificación de este escultor con el entallador Hubertus o Ruberto Alemán, o con otros escultores del mismo nombre documentados en Granada en la primera mitad de siglo XVI.

Palabras clave: escultura.

Topónimos: Baza (Granada); España.

Identificadores: Ruverte; Ruberto Alemán; Hernández, Francisco; Bravo, Juan.

Periodo: Siglo 16.

Abstract

This study reveals the realization of a sculptural group of the Holy Burial by the Flemish sculptor Ruverte, which was destined for the chapel of the lawyer Juan Bravo and Margarida de Albehar in the monastery of San Francisco de Baza in 1519. Likewise, this paper analyses the possible identification of this sculptor with the engraver Hubertus or Ruberto Alemán, or with other sculptors with the same name, documented in Granada in the first half of the XVI century.

Keywords: sculpture.

Identifiers: Ruverte; Ruberto Alemán; Hernández, Francisco; Bravo, Juan.

Place Names: Baza (Granada); Spain.

Period: 16 th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

LÁZARO DAMAS, M. S. (2019). Un *Entierro de Cristo* del escultor flamenco Ruverte en Baza. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 7-22.

Un Entierro de Cristo del escultor flamenco Ruverte en Baza

Entre los contratos de obra artística conservados en la documentación generada en las escribanías bastetanas del primer cuarto del siglo XVI se encuentra el concierto para la realización de un grupo escultórico del *Santo Entierro*, destinado a la capilla del licenciado Juan Bravo y su fallecida esposa Margarida de Albehar en la iglesia franciscana de Santa María de la Piedad. La escritura fue realizada el 20 de octubre de 1518 siendo sus otorgantes el licenciado Bravo y un escultor flamenco, denominado con el nombre de *Ruverte*. Aunque tanto la capilla como el conjunto escultórico desaparecieron en el pasado, la envergadura y la iconografía de la obra contratada así como el nombre y la procedencia de su escultor invitan a realizar una reflexión acerca de su contextualización e importancia en el panorama artístico de la época y a valorar una posible identificación con Huberto o Ruberto Alemán, escultor al servicio de la reina Isabel, así como con el entallador de este nombre vinculado a los grandes proyectos renacentistas de la ciudad de Granada.

Los comitentes: Juan Bravo y Margarida de Albehar

La fundación del monasterio franciscano de Santa María de la Piedad se remonta a 1490 y aparece indisolublemente unida a los Reyes Católicos que decidieron el establecimiento de esta orden religiosa en Baza haciéndola partícipe del repartimiento de la ciudad. Su fundación efectiva sería posible gracias al patronazgo de Enrique Enríquez, tío y mayordomo mayor del rey Fernando, y de su esposa María de Luna que asumieron la construcción del monasterio y adquirieron el derecho de patronato sobre la capilla mayor del templo conventual, ratificado en 1509 (Magaña Visbal, 1996:415; Lázaro Damas, 2007:607-612). La construcción de la iglesia franciscana debió abordarse con posterioridad a 1504, año en el que se documenta un espacio consagrado como iglesia provisional¹, documentándose desde los primeros años de la década siguiente la donación de capillas a diferentes individuos y familias integrantes del selecto grupo social que conformaba la clientela de los Enríquez. Entre ellos se encontraba el matrimonio formado por el licenciado Juan Bravo y Margarida de Albehar.

La documentación recogida acerca de Juan Bravo permite trazar el perfil biográfico de un personaje con un cierto interés debido a los cargos de gobierno que desempeñó a nivel local y por su vinculación e implicación personal y familiar en la revuelta de las Comunidades. Gracias a la documentación relacionada con estos hechos podemos identificarlo con el enigmático y desconocido “licenciado Bravo” (Danvila, 1897:421), vecino de Baza y hermano del célebre comunero Juan Bravo, ajusticiado en Villalar. Esta

1 Archivo de Protocolos Notariales, Granada, (APN, Granada), distrito de Baza, escribanía de Diego de Ahedo, leg. 2, ff. 716-717.

relación permite precisar que el licenciado Bravo fue también hijo de Gonzalo Bravo de Laguna, alcaide de Atienza, y de madre desconocida y sobrino de Juan de Ortega Bravo de Laguna, obispo de Ciudad Rodrigo, Calahorra y Coria (Fernández, 1981: 6-11). Su padre contraería matrimonio hacia 1476 con María de Mendoza y Zúñiga, hija de Pedro González de Mendoza y Luna, I conde de Monteagudo y hermano del gran cardenal Mendoza. De este matrimonio nacería el comunero Juan Bravo de Mendoza, por lo que tanto éste como el licenciado Bravo fueron hermanastros.

Los datos sobre la trayectoria personal posterior de Juan Bravo permiten afirmar sus estudios universitarios y su formación en leyes, lo que haría de él un hombre muy capacitado para el desempeño de cargos de carácter público e institucional. Su llegada al territorio granadino se debió producir a finales de la década de 1490 o en los primeros años del siglo XVI. Su nombre se documenta por primera vez en Baza en febrero de 1503, fechas en las que ya desempeñaba el cargo de lugarteniente o teniente del corregidor, funciones que siguió desarrollando hasta 1506 (Castillo Fernández, 1992: 64). En relación a este periodo cabe destacar su participación en el deslinde urbano de las parroquias de Baza llevado a cabo durante la visita del primer obispo de Guadix, fray García de Quixada, a esta ciudad entre 1504 y 1505².

Entre 1506 y 1508 consta como gobernador o corregidor de Huéscar, cargo para el que sería nombrado por el condestable de Navarra y conde de Lerin (Pérez Boyero, 1994:58). Pocos años después aparece vinculado al obispo de Málaga, Diego Ramírez de Villaescusa, que lo designará en 1513 como gobernador y juez de su señorío de Lijar y Cóbdar (Castillo Fernández, 1992: 64). Como otros miembros de la élite local bastetana estuvo especialmente unido a la casa nobiliaria de los Enríquez y, en particular, al servicio de María de Luna. En unión de Cristóbal López de Ontiveros, contador y administrador de la citada señora, fue el encargado de concertar en 1515 las capitulaciones matrimoniales entre Enrique Enríquez de Guzmán, nieto de doña María, y Francisca Manrique, hija de Juan Chacón, Adelantado del reino de Murcia, y hermana de Pedro Fajardo, I marqués de los Vélez (Salazar y Castro, 1694:426- 428) . A lo largo de su vida el licenciado Bravo pareció gozar de una situación acomodada como se desprende del hecho de que tuviese diferentes propiedades urbanas, esclavos y criados a su servicio.

En fechas anteriores a su llegada a Baza contrajo matrimonio con Margarida de Albehar, miembro de la familia Cabeza de Vaca Coronel, vinculada a la localidad palentina de Hontoria y establecida en Huéscar y Baza con la repoblación. Las noticias sobre Margarida son escasas y proceden de la información contenida en su testamento y codicilo posterior, otorgados en agosto de 1517³. Gracias a estos documentos sabemos que recibió cierto nivel de instrucción como se desprende de la excelente grafía de sus firmas y que, con anterioridad a su matrimonio, estuvo vinculada a los duques de Béjar.

2 Archivo Diocesano, Guadix, (AD, Guadix), leg. 3406, pleito entre el obispo D. Gaspar de Ávalos y el arzobispo de Toledo por la jurisdicción de Baza y su abadía. Traslado de las visitas del obispo fray García de Quixada, visita del día 5 de enero de 1505.

3 APN, Granada, distrito de Baza, escribanía de Diego de Ahedo, leg. 5, ff. 713r-716r, testamento de Margarida de Albehar, 1 de agosto de 1517; ff. 717-718, codicilo de Margarida de Albehar, 6 de agosto de 1517.

Independientemente de las circunstancias económicas que se recogen en los documentos y referentes a su dote, impagada por la duquesa, su posible relación con el entorno literario y artístico de los Zúñiga resulta de gran interés.

El matrimonio entre Margarida de Albehar y Juan Bravo debió producirse en la década de 1490 aportando la esposa como dote la cantidad de 150.000 maravedís en diferentes bienes situados en Huéscar. En Baza residieron en la colación de Santa María. El matrimonio solo tuvo un hijo varón documentado, Gonzalo Bravo, casado con Luisa de Bocanegra y fallecido tempranamente en 1534.

Desde el punto de vista religioso tanto el matrimonio como su hijo fueron personas muy sensibles a la espiritualidad franciscana y los dos varones fueron miembros de la Orden Tercera lo que justifica la elección del templo franciscano para su enterramiento. En materia cultural conocemos que Juan Bravo disponía de un despacho con sus libros, heredados por su nieto el licenciado Garci Bravo de Lagunas, y vendidos después en almoneda, considerados algunos de ellos “de impresión muy antigua”⁴. En cuanto a obras con valor artístico los únicos objetos documentados en la década de 1530 son varias piezas de vajilla de plata así como una pintura de tema preconcepcionista descrita como “una tabla de oro con la imagen de Nuestra Señora y una luna a los pies”⁵. Desconocemos si Juan Bravo pudo conocer o tener noticia de la capilla que su tío, el obispo Juan de Ortega Bravo de Laguna, obtuvo en patronato en la antigua y desaparecida colegiata de Berlanga de Duero (Soria). La capilla sería embellecida con un retablo de pintura y escultura y, tras la muerte del prelado en enero de 1517, sería dotada con un sepulcro renacentista con dos esculturas yacentes y representativas del obispo y de su hermano mellizo, Gonzalo Bravo, padre del licenciado Bravo (Ortiz García, 1930: 55-56).

El año 1520 tiene una importancia excepcional para la historia de España y en la trayectoria vital de Juan Bravo ya que nuestro licenciado aparece implicado en la revuelta de las Comunidades. Tras los sucesos ocurridos en Baza, viajó a tierras castellanas documentándose su presencia en Valladolid en febrero de 1521 donde sería investido por los comuneros con la vara de alcalde de la Junta (Dánvila, 1897: 421). Las investigaciones judiciales abiertas para depurar responsabilidades terminarían con su condena, siendo incluido su nombre entre los exceptuados del perdón general otorgado en 1522. No obstante debió beneficiarse con los perdones posteriores ya que se documenta nuevamente en Baza, de donde fue vecino hasta el final de sus días.

Margarida de Albehar murió tempranamente en 1517 y años después Juan Bravo contrajo matrimonio nuevamente con Luisa de Mendoza, miembro de una rama menor de los Hurtado de Mendoza establecidos en Purchena, de la que no tendría descendencia y de la que también enviudaría en 1538. No obstante el matrimonio crió y educó como propia una hija ilegítima del licenciado nacida hacia 1522, Elvira Bravo, fruto de su relación con Magdalena, una esclava blanca marroquí de su propiedad. Legitimada al alcanzar la edad adulta, fue la heredera de los bienes de Luisa de Mendoza.

4 Archivo de la Chancillería, Granada (ACH, Granada), caja 2303, doc. 21.

5 APN, distrito de Baza, escribanía de Martín Ordóñez, leg. 69, ff. 178-180. Testamento de Luisa de Mendoza.

Por último, entre otros datos biográficos y por sus repercusiones artísticas, cabe destacar un pleito documentado en 1539 y en el que el licenciado Bravo se vio envuelto al ser demandado por el monasterio de la Merced por la construcción de una casa. Esta había sido edificada ocupando un callejón sin salida y apoyando su enmaderamiento sobre las paredes de la capilla mayor de la iglesia viéndose su estructura seriamente perjudicada⁶. Estas circunstancias inéditas ayudan a explicar las razones por las que en 1546 comenzó a construirse una nueva capilla mayor de cantería, según las trazas de Rodrigo de Gibaja (Magaña Visbal, 1996:380). El licenciado Bravo moriría pocos años después siendo ya difunto en 1546.

El contrato y el grupo escultórico

El licenciado Bravo y Margarida de Albehar fueron propietarios de una capilla en el monasterio franciscano de Santa María de la Piedad. La capilla aún no había sido construida ni dotada el día 1 de agosto de 1517, fecha en las que Margarida de Albehar otorgó su testamento. En el momento de su redacción Margarida de Albehar estaba gravemente enferma, lo que fue determinante en la expresión de sus últimas voluntades ante el convencimiento de una muerte cercana. Al margen de sus disposiciones de carácter devoto y caritativas destacan las relativas a su capilla, a la que se refiere de nuevo en el codicilo otorgado cinco días más tarde, el día 6 de agosto, ante un agravamiento de su dolencia. De los comentarios de ambos documentos se deduce que el matrimonio había convenido invertir en la capilla la cantidad de treinta mil maravedís, dividida a partes iguales entre ambos. El acuerdo no se había llevado a la práctica aún en esas fechas por lo que Margarida ordena gastar la parte que le corresponde en ella y además, “si por caso el licenciado no quisiere gastar ninguna cosa de su parte”, gastar los quince mil maravedís correspondientes a éste. En el codicilo sin embargo ordena que el dinero destinado originariamente a la capilla se invirtiese en la realización de un retablo y sus imágenes: “manda que aquellos maravedis contenidos en el testamento se gasten en el retablo que se ha de hazer para la dicha capilla y en las ymagenes del”. Esta disposición invita a pensar que la realización del retablo estaba decidida desde fechas anteriores. Margarida de Albehar debió morir ese mismo día o en los posteriores por lo que su esposo solicitaba el día 10 de agosto al lugarteniente del corregidor la apertura del testamento de su difunta esposa.

Las gestiones para la construcción de la capilla debieron emprenderse con posterioridad al verano de 1517, debiendo estar terminada en el otoño de 1518. El día 20 de octubre el licenciado otorgaba una escritura pública para formalizar legalmente el contrato de la obra de escultura para el retablo que debía presidirla. El escultor elegido fue un maestro extranjero llamado Ruverte, una variación del nombre más habitual de

6 ACH, Granada, caja 2608, doc. 005.

Ruberto o Roberto, calificado de “flamenco”⁷ y denominado igualmente “imaginario” en la escritura. Según se anota en el contrato⁸ la obra a realizar consistía en:

ocho ymagines al natural grandes para un retablo para la capilla del dicho licenciado Juan Bravo que son un cristo difunto tendido como cuando lo avaçaron de la cruz con sus llagas puesto encima de una sabana y a los pies a nicodemo asydo al cabo de la sabana y hincada la una rodilla y a la caveçera a josep abarimatea de la mesma manera con sus ropas del tiempo y sus borzeguies y espuelas calçadas y de la otra parte del cristo metidos dentro en el arco de la capilla a nuestra señora y a san juan junto con ella asydo puesto el un ojo en nuestra señora y el otro en cristo y luego una de las marias y de la otra parte baço de [nuestra] señora otra maria y la madalena la qual ha de [tener] cuerpo una ropa muy bien tallada al tiempo y encima velo y las marias cubiertas con sus mantos cada una de su semblante muy doloriosa todas las dichas ymagines muy perfetas a contentamiento del dicho licenciado.

El conjunto de las esculturas debía realizarse en madera de nogal, cuyo coste y provisión correrían a cargo de Juan Bravo. El plazo fijado para su ejecución fue de tres meses por lo que debían estar colocadas en el arco de la capilla, y totalmente terminadas, para el día 20 de enero de 1519. Aunque la escritura no aporta detalles de tipo personal, si aclara que Ruverte no era vecino de la ciudad por lo que Juan Bravo debía proporcionarle una casa donde labrar las esculturas y mantenerle a él y a “un mozo” todo el tiempo que durase la ejecución de la obra. De esta condición puede deducirse que su taller o lugar de trabajo se localizaba en alguna población lo suficientemente alejada como para aconsejar la realización de las esculturas en la misma Baza. Una vez terminadas, serían tasadas por otros maestros. Por su trabajo Ruverte percibiría la cantidad de siete mil maravedís en metálico, abonados en tres plazos, al comenzar la obra, una vez mediada y tras su conclusión. En el caso de que Juan Bravo no abonase las cantidades señaladas debía pagar a Ruverte el doble del valor establecido. Nada se indica acerca de una posible policromía posterior. También es importante reseñar que Ruverte no firmó la escritura de contrato porque según se anota no sabía escribir, circunstancia compartida también por su fiador, el entallador Francisco Hernández. En nombre de ambos maestros lo hizo Benito Álvarez de Escalona, prior de la Iglesia Mayor de la ciudad y testigo del contrato. La envergadura y la complejidad compositiva de la obra contratada por Ruverte permiten perfilar a grandes rasgos a un maestro experimentado en la escultura. Resulta sintomático el calificativo de “imaginario” que acompaña a su identificación en el contrato, expresivo de unas cualidades creativas superiores a las de un mero entallador. Por último puede afirmarse que debía haber tenido o tenía una relación laboral con el entallador Francisco Hernández hasta el punto de justificar su fianza.

7 La noticia acerca de esta obra fue dada a conocer por Luis Magaña en un breve comentario, sin precisar la referencia documental ni plantear la verdadera dimensión del contrato. De hecho vinculó erróneamente la realización de las imágenes con el entallador Francisco Hernández cuando éste solo aparecía como fiador (1954: 44). El documento ha sido regestado por Crespo Muñoz (2007:1458) aunque con la transcripción Roberto en vez de Ruverte.

8 APN, Granada, distrito de Baza, escribanía de Diego de Ahedo, leg. 6, ff. 324r-325v.

La iconografía elegida para el retablo merece otro comentario. En principio cabe destacar su sintonía con el destino funerario de la capilla donde sería ubicado. El Santo Entierro es un episodio que, junto con los temas de la Piedad y la Lamentación, destaca por su profunda emotividad y dramatismo evocando con su presencia en este contexto no solo el trance humano de la muerte sino también la esperanza en la salvación tantas veces expresada en los preámbulos de los testamentos. Pese a esta idoneidad no fue un tema frecuente en las capillas devocionales y funerarias ya que su coste económico y la calidad artística (Estella, 1988: 111) debieron limitar los encargos en los que, por su complejidad, era necesario un artista dotado de experiencia y con cierta familiaridad con el tema. Estella ha señalado su desarrollo tardío en España, influenciado por el arte nórdico, de forma que los primeros ejemplos conservados y documentados se remontan a los años finales del siglo XV y al primer tercio del siglo XVI (1988:111). Entre los ejemplos citados por esta investigadora, en relación a este marco cronológico y conservados, queremos destacar especialmente el *Entierro* de Pedro Millán del Museo de Bellas Artes de Sevilla, realizado para la capilla de San Laureano en la catedral hispalense, y el *Entierro* de Diego Copín de Holanda en la capilla del Santo Sepulcro de la catedral de Toledo realizado en 1514. Entre los ejemplos desaparecidos destacan el *Santo Sepulcro* contratado en 1517 por Bartolomé Ordóñez para el hospital de Santa Cruz de Barcelona y el *Entierro* de la iglesia de Santa María de Baena, atribuido a Diego de Siloe y realizado hacia 1532 (Estella, 1988: 113-119). A este marco temporal se ajusta no solo el ejemplo que analizamos sino también el *Santo Entierro* del Museo de Bellas Artes de Granada.

En la escueta descripción del grupo escultórico de Ruverte destacan también algunas cuestiones. De la enumeración de sus diferentes figuras se deduce una composición cerrada, marcada por el escalonamiento de los volúmenes, con las figuras centrales a una mayor altura en relación a las figuras laterales y semiarrodilladas de José de Arimatea y Nicodemo. Esa diferencia afectaba también a las imágenes de una de las santas mujeres y de María Magdalena, dispuestas en un plano intermedio. Es factible pensar por tanto en la adaptación del conjunto al marco retablístico y a las dimensiones de la capilla. A nivel de detalles destaca la exigencia de contemporaneidad en la indumentaria de los diferentes personajes; una exigencia que debió ir acompañada del despliegue de otros valores descriptivos y narrativos no escritos y que se adivinan a partir de las alusiones acerca de los borcegués y las “espuelas calzadas” que completaban el calzado de José de Arimatea y Nicodemo. También es reseñable la nota de profunda humanidad que se desprende tanto de la referencia al abrazo de San Juan a la Virgen así como de la exigencia relacionada con la expresión del dolor en los semblantes de cada una de las Marías. En el contrato del grupo escultórico no existen referencias acerca de un modelo de referencia o acerca de una traza aunque esta debió existir, diseñada por Ruverte o por otro escultor.

La descripción del grupo escultórico bastetano evoca inevitablemente el *Santo Entierro* del Museo de Bellas Artes de Granada, indocumentado y atribuido a Jacopo Torni, y fechado aproximadamente entre 1520 y 1525 (Gómez Moreno, 1892/1982: 367; León

Coloma, 2000: 497). Tradicionalmente asociado por la crítica a la tumba o al panteón del Gran Capitán el *Santo Entierro* granadino supone una magnífica interpretación del tema fundamentalmente por su voluntad sincrética. Su planteamiento se ha relacionado con el modelo compositivo intimista propio de los entierros franceses en tanto que su carácter e interpretación se han vinculado con los principios estéticos florentinos (Estella, 1988: 114). A nivel emocional se ha señalado el carácter toscano del grupo, fundamentalmente por la contención gestual de los dolientes, y se ha considerado muy próximo al *Entierro* de Giovanni Della Robia de la iglesia de San Salvatore al Monte de Florencia (León Coloma, 2000:497).

Su cercanía temporal con el ejemplo que analizamos invita a establecer una mínima comparación. A nivel compositivo y desde el punto de vista del tema y su resolución iconográfica existe una relación entre ambos grupos. También la contemporaneidad exigida o el anacronismo de la indumentaria en relación al pasaje representado permiten acentuar esta relación. No obstante existen diferencias en lo relativo al número de personajes, solo siete en el grupo granadino frente a los ocho que componían el bastetano, y en lo relativo a su disposición que en el caso de este último acentúa la nota de profundidad. En todo caso la comparación, ante la desaparición de la obra bastetana y la ausencia de otros datos, no puede ir más allá de lo comentado.

La desaparición de la mayor parte de los protocolos notariales de las escribanías de Baza relacionados con la época que estudiamos nos ha impedido profundizar en cuestiones de gran importancia tales como las razones que pudieran explicar la presencia de Ruverte en Baza, su procedencia y muy especialmente su identidad. Justificar su presencia es quizá lo más fácil dada la actividad artística desplegada en Baza desde la década anterior lo cual invita a considerar que estuviese vinculado desde fechas anteriores a la realización de otras obras escultóricas, muy especialmente en la iglesia del monasterio de San Jerónimo, panteón de la familia Enríquez, donde se registra una actividad artística importante desde años anteriores. Esta vinculación con las fábricas eclesíásticas gana fuerza si se tiene en cuenta la presencia como testigo del prior de la Iglesia Mayor, que firma en su nombre, y la identidad de su fiador, el entallador Francisco Hernández, activo desde fechas anteriores en el monasterio citado, y que pudo ser el entallador que se hizo cargo de las labores de ensamblaje y talla del retablo donde debían integrarse las esculturas. Todo ello invita a plantear unos mínimos apuntes biográficos acerca de este maestro.

La documentación notarial conservada permite afirmar entre otros datos que Francisco Hernández era oriundo de Córdoba y que se estableció en Baza en fechas anteriores a 1511 (Crespo, 2007:608), en compañía al menos de su hijo Cristóbal Hernández, futuro entallador. No obstante siguió manteniendo lazos personales, familiares y también de tipo profesional con Córdoba tal y como apunta en su testamento⁹, otorgado en agosto

9 APN, Granada, distrito de Baza, escribanía de Diego de Ahedo, leg. 5, ff. 690r-692r. Magaña Visbal dio a conocer la existencia del testamento y alguna noticia relativa a su contenido aunque con errores (1954:44). También ha sido registrado por Crespo (2007: 1274).

de 1517 ante una enfermedad o un accidente grave a los que sobrevivió. Gracias a este documento conocemos otros datos de tipo laboral y artístico como su relación con La Rambla, donde le fueron incautados unos pinos tras una demanda interpuesta contra él por las monjas del convento de Santa Inés de Córdoba. De la misma manera conocemos algunos otros datos de carácter biográfico y su relación artística con el Adelantamiento de Cazorla, dependiente del arzobispado de Toledo. Para la iglesia parroquial de La Iruela realizó un retablo, sufragado por el Ayuntamiento y por la propia iglesia, y por el que aún se le adeudaban cuarenta mil maravedís. En Cazorla debió realizar al menos otro, pues consta su residencia en esta villa durante varios meses. También nos consta el contrato de un retablo para el convento de Santa Inés de Córdoba, formalizado en fechas imprecisas, en concepto de pago por la dote de sus tres hijas monjas en este convento. El retablo aún estaba en proceso de ejecución en 1517 y sus piezas repartidas entre Córdoba y las citadas poblaciones de La Iruela y Cazorla.

En su testamento manifestaba también las deudas contraídas en Baza. María de Luna le debía 30.000 maravedís, cantidad que suponemos relacionada con obras de talla, particularmente un retablo. El monasterio de San Jerónimo le adeudaba la cantidad de 55.000 maravedís, de resto del precio concertado por un retablo ya concluido. También como deudor aparece el Cabildo y Regimiento de Baza por una cantidad de 57.000 maravedís y que relacionamos con la construcción del puente Barbata. Con posterioridad a los mencionados es muy posible que Hernández realizase otros trabajos para San Jerónimo en el verano de 1517 ya que su testamento fue otorgado en el monasterio. Posiblemente debió ser también el ensamblador de los tres retablos del claustro cuya policromía, dorado y temática pictórica se contrató con el pintor Julián de Castrillo en 1520 (Lázaro, 2016: 45-54).

Al margen de las obras vinculadas a Francisco Hernández conviene destacar la realización de otras imágenes escultóricas en Baza en unas fechas muy próximas a las del Santo Entierro. La primera de ellas sería una imagen policromada de Santa Bárbara donada por María de Luna al Ayuntamiento de Baza el 4 de diciembre de 1519 (Magaña, 1996: 65-66). A la anterior hay que unir dos imágenes representativas de Santa Bárbara y de la Virgen cuya policromía fue encargada al pintor Julián de Castrillo el día dos de enero de 1520 por el monasterio de San Jerónimo. En su conjunto todos estos encargos invitan a plantear que Ruverte pudo llegar a Baza en torno a 1516 para trabajar en la definición escultórica del monasterio de San Jerónimo. El conocimiento cercano de esta obra justificaría la decisión de Margarida de Albehar y, tras su muerte, el encargo del licenciado Juan Bravo.

Aunque ninguna de las obras citadas ha llegado hasta nuestros días si se ha conservado sin embargo una imagen de la *Piedad* en la Iglesia Mayor (Jaenada, 2012:49), sin documentar y que podría estar vinculada a Ruverte. De procedencia desconocida, labrada en piedra y policromada, podría vincularse con cualquiera de los dos conventos, jerónimo y franciscano, bajo la titularidad de Santa María de la Piedad pero también, con las debidas reservas, con la imagen “de nuestra señora de la piedad” existente en

la sala de cabildos hacia 1560¹⁰. Del aprecio hacia esta escultura de la Piedad no queda duda ya que sirvió como modelo para el relieve de la portada de la Piedad realizado a mediados del siglo XVI en esta misma iglesia.



1. Anónimo. *Piedad*. Piedra policromada. Iglesia Mayor, Baza

¹⁰ ADGu, leg. 3671, s/f.

Concebida para una disposición frontal, posiblemente en un plano superior al del espectador y en un espacio no muy amplio, la imagen se ajusta en su planteamiento compositivo a las denominadas “piedades horizontales” por Passarge en razón de la horizontalidad y la disposición oblicua del cuerpo de Cristo. Dentro de este tipo la imagen desarrolla un modelo caracterizado por la cercanía gestual de forma que la Virgen sostiene la cabeza de Cristo con la mano derecha en tanto que sostiene con la izquierda y en el aire una de sus manos facilitando así la visión de las llagas (Fig. 1), composición desarrollada también por Felipe Vigarny en el retablo de la Capilla Real de Granada. Su tratamiento y factura sugieren la mano de un maestro flamenco, afecto a los planteamientos tardogóticos, tal y como permite plantear la rotundidad volumétrica de la figura de la Virgen, la atención concedida al trabajo de los paños así como la suavidad y delicadeza de sus facciones. El tono fuertemente expresionista del cuerpo de Cristo, de frontalidad acusada, y caracterizado por un tratamiento anatómico rígido, enjuto y desproporcionado, abona la idea de un artista conocedor de las interpretaciones de la Piedad en otros ámbitos europeos. Un conocimiento que se observa también en otros detalles como el tratamiento del paño de pureza, corto, plegado, ceñido a las caderas y cruzado centrado por la parte delantera, según una fórmula desarrollada en la pintura flamenca desde mediados del siglo XV y particularmente en el círculo de Roger Van der Weyden.

Junto a esta innegable influencia flamenca la escultura bastetana ofrece otras sugerentes relaciones compositivas. De fuentes pictóricas y de la estampa procede el tratamiento de la cabeza de Cristo, de rostro enjuto y afilado, con una particular barba corta labrada en gruesos mechones oblicuos que recuerda el cristo de la *Lamentación* de Pedro Millán del Ermitage. Como en esta obra, la larga cabellera se despliega a ambos lados de la cabeza con largos, gruesos y ondulados mechones, mucho más artificiosos en el caso bastetano.

La particularidad del nombre de Ruverte y su origen flamenco invitan a establecer otro tipo de relaciones y valorar una posible identificación con el maestro Ruberto Alemán o Huberto o con el entallador o entalladores de este nombre documentados en la ciudad de Granada. Las noticias biográficas más antiguas conocidas acerca de Ruberto Alemán o de Huberto (Crespo y Crespo, 2015: 403-408) se remontan al mes de agosto de 1494 y lo sitúan en Alcalá de los Gazules, en el entorno de Francisco Enríquez de Ribera, señor de Bornos y Adelantado de Andalucía, con el que habría mantenido relaciones económicas previas en Bornos e intuimos que, posiblemente, también artísticas. En esas fechas Ruberto fue encarcelado por el Adelantado, desde el día 15 de agosto hasta el 25 de diciembre, y trasladado después a Bornos, donde fue obligado a otorgar una escritura de fianza de obra y a trabajar en el palacio que el Adelantado construía en esta población, ayudado por cuatro oficiales. El palacio había sido iniciado con anterioridad y Ruberto realizó en él ocho mil florones de talla, trabajando hasta el día de viernes santo de 1495 (Crespo y Crespo, 2015:407). Se dan las circunstancias de que el

padre del Adelantado, Pedro Enríquez, fue hermano de Enrique Enríquez, y que ambos fueron tíos del rey Fernando.

Tras la conclusión de la obra, Ruberto fue liberado sin percibir pago alguno. Presumiblemente se estableció en Sevilla, donde entró en contacto con la reina Isabel en torno a 1500 y denunció los hechos sucedidos en Bornos siendo, a su vez, demandado por el Adelantado y encarcelado, por lo que solicitó la protección real. La documentación conservada acerca de todo ello permite conocer que era vecino de Sevilla en el año citado así como su condición de hombre casado y con hijos. En ese mismo año Ruberto ya había recibido de la reina Isabel un conjunto de encargos para diferentes iglesias granadinas (Sanpere, 1902: 161-169; Fernández Bayton, 1967: 88-90; Azcárate, 1982: 219-221; Domínguez Casas, 1993: 315-319; Hubach, 2006: 30-37; Pereda, 2007: 296-300) y cuyos pagos son percibidos por su esposa, Catalina Galera. Entre todos los encargos destacan los realizados para la Catedral de Granada, concretamente un calvario integrado por tres figuras exentas en torno al metro de altura, la figura del crucificado, la Virgen y San Juan. Del mismo modo realizaría una imagen de la Virgen con el Niño de casi dos metros de altura y acompañada de dos ángeles, que ha sido identificada con la escultura de la Virgen de la Antigua (Pereda, 2007: 364-367). Para el monasterio de las comendadoras de la Madre de Dios realizaría dos esculturas de Cristo crucificado habiendo sido identificado uno de ellos, en razón de sus dimensiones (Pereda, 2007: 301-303), con el obsequiado a este convento por fray Hernando de Talavera y conservado en la iglesia. Para el convento de San Luis de la Zubia, Ruberto realizaría otro crucificado y un grupo del Santo Entierro. Junto a esas obras el maestro Ruberto realizó también un retablo compuesto por diferentes imágenes y entregado a doña Juana de la Torre, aya del fallecido príncipe don Juan.

En el campo de las atribuciones el nombre de Ruberto se ha relacionado con la imagen de Santa María de la Alhambra (Gallego Burín, 1942: 109:113), si bien sus dimensiones no coinciden con las de las imágenes marianas documentadas en las diferentes cédulas (Ortega y Ortega et. al., 1997: 60-61). Pereda también ha establecido una interesante relación entre Ruberto y tres imágenes marianas andaluzas, realizadas con moldes y telas encoladas, la Virgen de los Remedios de Villarrasa, la Virgen de Lucena del Puerto y la Virgen del Socorro de Antequera, realizadas hacia 1502-1503 (2007: 321-330).

De la relación entre Ruberto y la reina Isabel en Granada es importante reseñar el memorial remitido por el entallador a la soberana tras la semana santa de 1501 (Pereda, 2007: 382-383). En el documento le exponía las particularidades de su novedoso procedimiento técnico para la ejecución de las imágenes mediante moldes, la relación de precios y su disponibilidad para trabajar en el reino de Granada al tiempo que solicitaba la protección real para poder desarrollar su oficio sin trabas. Se ignoran las consecuencias del memorial ya que el rastro de Ruberto Alemán desaparece de la documentación en 1501. Particularmente cabe pensar que, tras la marcha de la reina de Granada, Ruberto volvió a Sevilla donde tenía establecida su vecindad y también su taller.

El conjunto de los datos conocidos sobre Ruberto permite perfilar a un maestro con una formación más amplia de lo habitual, conocedor de la obra de talla, experto en la realización de imágenes y muy familiarizado con las obras de molde y la producción serial. Un maestro oriundo y formado en Flandes, zona con la que mantenía contactos económicos según se deduce de la demanda del Adelantado, y que debía ser un hombre joven, emprendedor, y sin más ataduras que las familiares al comenzar el siglo.

Llegados a este punto cabe preguntarse si es posible relacionar a Ruverte y a Ruberto Alemán con una misma persona. Por su procedencia u origen, cronología, especialización en la imaginería, y la disponibilidad de Ruberto Alemán para trabajar en cualquier punto sería posible la identificación entre ambos añadiendo a ello el estrecho vínculo entre los Reyes Católicos, Enrique Enríquez y María de Luna, que pudieron conocer la obra de Ruberto en Granada en 1501 y pudieron dejarse influir por la relación artística entre la reina Isabel y el escultor, hasta el punto de propiciar sus contactos con Baza en fechas posteriores y su relación con el matrimonio Bravo-Albehar. No obstante existe un obstáculo para esta identificación. Ruberto Alemán se perfila como un hombre con cierto nivel de alfabetización, según se deduce en principio de la única firma autógrafa conocida que inserta en un documento de pago fechado el 27 de abril de 1501 (Hubach, 2006: 31). La firma es un dato que testimonia, en principio, el conocimiento de la escritura pero no necesariamente su adquisición. Sorprende que en el memorial dirigido a la reina y que Ruberto realiza acerca de su “arte de ymajeneria” no estampe su firma y ello plantea la duda razonable acerca de si Ruberto conocía en realidad la escritura y si su firma pudo ser algo aprendido sin saber escribir. Se trata de un detalle de gran importancia ya que si Ruberto Alemán conocía la escritura no puede identificarse con el imaginero Ruverte.

En este orden de cosas cabe plantear otras relaciones¹¹. En enero de 1526 se documenta en Granada y entre los canteros y entalladores que trabajaban en la capilla mayor del monasterio de San Jerónimo, bajo la dirección de Jacopo Torni, a un maestro Ruberto que percibe pagos por su trabajo, aunque sin aclaración de su cometido (Carrasco de Jaime, 2007: 401-403). Un trabajo que pudo continuar con posterioridad bajo la dirección de Diego de Siloe al que aparece vinculado un entallador con este mismo nombre en las obras de la Catedral (Gómez Moreno 1983:115). También en las obras del palacio de Carlos V se documenta a un entallador llamado Ruberto, en relación con las labores de ornamentación de la fachada meridional, donde participaría en la talla de las ventanas correspondientes al primer piso (Gómez Moreno, 1983: 115) y en la talla de la portada, tarea realizada entre 1533 y 1548 (Rosenthal, 1988:60). Su nombre también está vinculado al modelo en madera del palacio, que realizó junto con los carpinteros Pierres y Juan Ruiz en 1539 (Gómez Moreno, 1983: 115; Rosenthal, 1988: 284).

11 Descartamos su relación con el maestro Ruberto, también flamenco, activo entre 1519 y 1533 en Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, y vinculado a la sillería del coro catedralicio de Las Palmas entre 1519 y 1526 (Santana Rodríguez, 2009: 89-113).

Por razones de cronología, y sobre todo por el tipo de trabajo realizado, todos los maestros activos en Granada en las obras citadas debieron ser una misma persona¹², difícil de relacionar con Ruberto Alemán por su perfil artístico conocido y por edad. Siempre es denominado como entallador, el trabajo realizado difícilmente concuerda con la autonomía y creatividad ligadas al de “imaginario” y en ninguna ocasión es calificado con un gentilicio acerca de su origen. No obstante sería posible relacionar e identificar a Ruverte con este maestro.

En todo caso, al margen de que estas posibles coincidencias de identificación puedan aclararse documentalmente en el futuro, no queremos terminar sin destacar varias ideas. Primeramente la importancia que supone el paso de maestros como Ruverte para un medio artístico secundario y periférico pero de gran actividad como lo era el bastetano en las fechas que nos ocupan. En segundo lugar la singularidad de la obra contratada no solo por su planteamiento iconográfico sino también por sus dimensiones. Por último cabe destacar la atracción hacia el modelo y la expresividad flamenca que el contrato revela en su comitente y en la elección del escultor, en unas fechas en las que las nuevas corrientes artísticas de cuño clasicista comenzaban a desarrollarse en Granada desplazando el viejo lenguaje gótico.

Referencias bibliográficas

- Azcárate Rístor, J. M. (1982). *Colección de documentos para la Historia del Arte en España*. Madrid- Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar.
- Carrasco de Jaime, D. J. (2007). Documentos para una nueva aproximación al proyecto de la capilla mayor del Real Monasterio de San Jerónimo extramuros de Granada. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 32, 385-422.
- Castillo Fernández, J. (1992). El origen del concejo y la formación de la oligarquía ciudadana en Baza (1492-1520). *Chronica Nova*, 20, 39-74.
- Crespo Guijarro, A. S. y Crespo Muñoz, F. J. (2015). Nuevas noticias sobre Huberto alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica. *Archivo Español de Arte*, 352, 403-408.
- Crespo Muñoz, F. J. (2007). *El notariado en Baza (Granada) a comienzos de la Edad Moderna. Estudio y catálogo de los protocolos notariales (1510 - 1519)*. Universidad de Granada. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/1575> [Consultada el 24-06-2008].
- Danvila, M. (1897). *Historia crítica y documentada de las Comunidades de Castilla*. Madrid: Tipografía de la viuda e hijos de Manuel Tello, tomo IV.
- Domínguez Casas, R. (1993). Dos artistas nórdicos activos en la corte granadina de la Reina Isabel la Católica: el maestre Ruberto Alemán, entallador, y el joyero Petre-

¹² No puede descartarse tampoco la idea de dos entalladores unidos por lazos de parentesco, padre e hijo, lo cual no sería extraño.

- quín Picardo. En *Homenaje al profesor Martín González* (pp. 315-319). Valladolid: Universidad.
- Estella, M. (1988). Apuntes para el estudio de los Entierros del siglo XVI. *Príncipe de Viana*, 11, 109-128.
- Fernández, L. (1981). *Juan Bravo*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- Fernández Bayton, G. (1967). Roberto Alemán, escultor de Isabel la Católica. *Archivo Español de Arte*, 157, 88-90.
- Gallego Burin, A. (1942-44). Una obra de maestro Ruberto Alemán. La Virgen de la Puerta de la Justicia, en la Alhambra de Granada. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 7-9, 109-113.
- Gómez Moreno, M. (1982). *Guía de Granada*. (1ª edición Granada: 1892) Granada: Universidad e Instituto Gómez Moreno.
- Gómez Moreno, M. (1983). *Las águilas del renacimiento español*. Madrid: Xarait.
- Hubach, H. (2006). Hubertus Alemán, “entallador”. Ein Bildhauer im Dienst Isabellas der Katholischen zur Zeit der Maurenbekehrung in Granada. *Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 59, 30-37.
- Jaenada Jaenada, A. J. (2012). Lecturas de iconografía religiosa en el altiplano granadino, I: una quinta angustia tardogótica en Baza. *Péndulo. Papeles de Bastitania*, 13, 43-54.
- Lázaro Damas, M. S. (2007). El patronazgo artístico y religioso de los Enríquez-Luna sobre los monasterios franciscanos de Baza. En *Los señoríos en la Andalucía Moderna. El Marquesado de los Vélez* (pp. 607-612). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Lázaro Damas, M. S. (2016). El pintor Julián de Castrillo y los programas decorativos del claustro del monasterio de San Jerónimo de Baza en 1520. *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, 29, 45-54.
- León Coloma, M. A. (2000). La oración del guerrero. En *Carlos V. Las armas y las letras*. Granada: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos I, 496-498.
- Magaña Visbal, L. (1954). Alonso de Covarrubias y la iglesia mayor de Baza. *Archivo Español de Arte*, 27, 35-46.
- Magaña Visbal, L. (1996). *Baza histórica*. Ed. J. Castillo Fernández. Granada: Diputación.
- Ortega y Ortega, E., et al. (1997). Cinco siglos a través de Santa María de la Alhambra. Investigación y tratamiento de una escultura del siglo XV. *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 21, 59-70.
- Ortiz García, A. (1930). *Reseña histórica de la insigne iglesia colegial de Santa María del Mercado, de Berlanga de Duero (Soria)*. Sigüenza: Viuda de Pascual Vox.
- Pereda, F. (2007). *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons.

- Pérez Boyero, E. (1994). Los señoríos del conde de Lerin en el reino de Granada. *Boletín del Centro de Estudios Históricos de Granada y su reino*, 8, 41-66.
- Rosenthal, E. (1988). *El palacio de Carlos V en Granada*. Madrid: Alianza.
- Salazar y Castro, L. (1694). *Historia genealógica de la casa de Lara*. Madrid: Imprenta Real.
- Sanpere y Miquel, S. (1902). Maestro Ruberto Alemán, entallador. *Revista crítica de historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas*, 7, 161-169.
- Santana Rodríguez, L. (2009). Actividad escultórica en Canarias de Maestre Ruberto y de Alonso Rodríguez de Villalpando. La Virgen del Pino del Teror (Gran Canaria). *Estudios canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 53, 89-113.

La pintura del cartapacio en el *Quijote*: reflexiones desde la Historia del Arte

The painting of the manuscript in *Don Quixote*: reflections from the History of Art

ALICIA PIÑAR DÍAZ

aliciapd@udel.edu

University of Delaware. Teaching assistant and Graduate student.

Recibido: 23 de enero de 2019 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 15 de julio de 2019

Resumen

El presente trabajo propone que Cervantes era probablemente consciente del rigor histórico que suponía incorporar una representación figurativa en el cartapacio escrito por el historiador árabe, Cide Hamete Benengeli, y pretende demostrar que la interpretación de este episodio como mera broma de Cervantes se basa en una premisa errada. Para ello, se analiza en detalle el episodio en el capítulo IX de la Primera Parte del *Quijote* y se reflexiona sobre la influencia que pudo tener el arte andalusí en la configuración de este episodio, haciendo un recorrido por distintos casos notables del arte islámico que incluyen representaciones de seres animados. Por último, se examina la relación de Cervantes con lo islámico, centrándonos en sus conexiones con el mundo musulmán y el reflejo de su biografía en la novela.

Palabras clave: pintura; cartapacio; broma; Quijote; arte andalusí.

Identificadores: Cervantes Saavedra, Miguel de; Cide Hamete Benengeli.

Topónimos: al-Andalus; Granada; Alhambra.

Periodo: Siglo 17

Abstract

The present paper proposes that Cervantes was probably aware of the historical rigor that it entailed to incorporate a figurative representation in the manuscript written by the Arabic historian, Cide Hamete Benengeli, and it aims to demonstrate that the interpretation of this episode as a mere joke by Cervantes is based on a mistaken premise. In order to do this, we analyze in detail the episode in chapter IX of the First Part of *Don Quixote*, and we reflect on the influence that the art in Al-Andalus could have had in the configuration of this episode, taking under consideration various notable cases of Islamic art that include figurative representations. Finally, we consider the relationship between Cervantes and the Islamic framework, focusing on his connections with the Muslim context and how his biography is reflected in the novel.

Keywords: painting; manuscript; joke; Quixote; art in Al-Andalus.

Identifiers: Cervantes Saavedra, Miguel de; Cide Hamete Benengeli.

Place Names: al-Andalus; Granada; Alhambra.

Period: 17th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

PIÑAR DÍAZ, A. (2019). La pintura del cartapacio en el *Quijote*: reflexiones desde la Historia del Arte. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 23-38.

La pintura del cartapacio en el Quijote: reflexiones desde la Historia del Arte

Desde su publicación en los albores del siglo XVII, el *Quijote* ha sido objeto de infinidad de estudios que tratan de examinar cuidadosamente esta obra cervantina y sus circunstancias. Los proyectos de investigación relacionados con esta obra maestra van más allá de la crítica literaria y, en sintonía con dichos proyectos, se analizará desde una perspectiva interdisciplinar el episodio del “manuscrito hallado”, el cual contiene la continuación de las aventuras de don Quijote tras la interrupción vivida al final del capítulo VIII, con el propósito de sumar un aporte a la deconstrucción de estereotipos presentes en el mundo del arte.

La historiografía cervantina ha sostenido en los últimos años que Cervantes olvida la propiedad histórica al señalar el narrador que, en el cartapacio encontrado en el capítulo IX de la Primera Parte, donde supuestamente se encuentra la continuación de las aventuras del hidalgo manchego, estaba “pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno” (I, 9, 109). Esta afirmación, defendida por autores como Diego Clemencín y Francisco Rico¹, se basa en una idea errónea que por mucho tiempo se ha asumido como legítima: la supuesta prohibición de la representación de seres animados en el arte islámico. De este modo, dichos estudiosos aseveran que el detalle de la inclusión de una representación figurativa en el cartapacio escrito por el ficticio historiador árabe Cide Hamete Benengeli constituye un elemento impropio dentro del contexto del arte y la cultura musulmanas (Clemencín, 1833: 202) y, por tanto, cabe considerarlo como mera broma por parte de Cervantes (Rico, 1998: 294). Sin embargo, nadie parece haber discutido el hecho de que no existe prohibición taxativa contra la representación de seres humanos o animales en el islam, puesto que no se encuentra en el Corán ninguna aleya o azora² que así lo exprese (Marçais, 1932: 166). Más importante aún, parece que dichos eruditos no han advertido la importante difusión de imágenes figurativas que se ha dado de manera ecuménica a lo largo de todas las épocas en el arte islámico, tal y como se comprueba en al-Ándalus.

En este sentido, tanto la práctica como la literatura artística árabe corroboran una concepción globalizadora de la imagen en el arte, abarcando esta no solo los trazados geométricos, la caligrafía o las decoraciones de ataurique, sino también otra serie de objetos y seres humanos. Estos diferentes motivos, si bien se llegaron a aplicar de forma independiente, asiduamente han sido representados simultáneamente en un mismo objeto (Puerta, 2016: 40). Así, podríamos mencionar numerosos ejemplos en las diversas artes, comprendiendo el ámbito de lo textil (como la *Capa de Fermo*), de la eboraria (como el *Pyxis de Zamora*, fig. 1), la escultura (como los cervatillos de Madinat al-Zahra,

1 Francisco Rico incluye en su edición una nota respecto al hallazgo del cartapacio, en la cual señala la postura de Diego Clemencín al respecto, concluyendo que el detalle de la ilustración es un elemento humorístico en la narración de Cervantes.

2 El Corán se divide en 114 capítulos o azoras que, a su vez, contienen 6226 versículos o aleyas.

fig. 2) o los manuscritos ilustrados (como el célebre *Ḥadīṭ Bayāḍ wa-Riyāḍ*), por citar solamente unos pocos conocidos.



1. Pyxis de Zamora. Museo Arqueológico Nacional. Santiago Relanzó



2. Surtidor de fuente con forma de cierva. Museo Arqueológico Nacional

Considerando lo dicho hasta aquí, resulta notorio que se hayan desestimado los testimonios materiales que avalan la existencia de representaciones figurativas en el patrimonio cultural islámico, puesto que evidencia el problema del etnocentrismo presente en múltiples investigaciones occidentales cuando estas dirigen su mirada a otras culturas y que Hans Belting (2012: 10), como tantos otros investigadores, ya ha condenado³. Por tanto, se deduce que en lo que se refiere a los estudios aplicados al *Quijote*, el análisis de las relaciones entre musulmanes y cristianos no ha estado exento de dichas interpretaciones ni de los prejuicios historiográficos⁴.

El presente trabajo propone que Cervantes era probablemente consciente del rigor histórico que suponía incorporar una representación figurativa en el cartapacio escrito por el historiador arábigo. Para ello, en primer lugar, se analizará en detalle el episodio del cartapacio, enfocándonos en aquellos detalles de la narración que revelan alusiones a la cultura islámica. A continuación, se reflexionará sobre la influencia que pudo tener el arte andalusí en la configuración de este episodio, haciendo un recorrido por distintos casos notables del arte islámico que incluyen representaciones de seres animados. Por último, se examinará la relación de Cervantes con lo islámico, centrándonos en las conexiones con el mundo musulmán a lo largo de la biografía del autor y el reflejo de estas experiencias en la novela cervantina. Como resultado, se pretende demostrar que la interpretación de este episodio como mera broma de Cervantes se basa en una premisa errada.

Como anticipábamos anteriormente, tras la interrupción vivida durante la batalla entre el vizcaíno y don Quijote, varios elementos del episodio hacen referencia a la cultura musulmana. De este modo, al comenzar el capítulo IX de la Primera Parte de la novela, el segundo narrador (al que posiblemente debemos considerar como un alter ego de Cervantes) relata que estando en Alcaná de Toledo se encuentra con un muchacho que quería vender unos cartapacios a un sedero. Movidio por su afición a la lectura, dicho narrador toma un manuscrito compuesto por un historiador arábigo que casualmente resulta ser la continuación de la *Historia de don Quijote de la Mancha*, comprándosela al muchacho y haciendo que un morisco aljamiado se la tradujera en lengua castellana. Llegados a este punto, advertimos no solo que la lengua en la que se encuentra redactado el manuscrito es el árabe, sino que también los papeles viejos que portaba el muchacho estaban destinados a un sedero, es decir, comida de los gusanos que componían la industria de la seda, la cual fue introducida en el sur de la península precisamente por los moriscos.

3 Sin embargo, no podemos soslayar que pese al cuestionamiento que realiza Belting a la mirada etnocéntrica, el autor incurre en una contradicción al dar por supuesto la existencia de una prohibición islámica contra las imágenes en el capítulo titulado “El ojo sometido. La crítica de la mirada en el islam”.

4 Por ello, resulta conveniente mencionar que el presente trabajo tiene en cuenta el concepto de “horizonte de expectativas” (Sánchez, 2007: 39) que Hans Robert Jauss incorpora en el campo literario, por el cual se llega a la conclusión de que la persona que lee un determinado texto se aproxima a él desde una serie de ideas propias que dependerán del contexto social y cultural del que provenga el lector.

En segunda instancia, cabe destacar el modo en el que el segundo narrador descubre que el cartapacio se trata de la continuación de las aventuras de don Quijote, ya que alude también a la cultura musulmana a través de una anotación escrita en el margen que provoca la risa del morisco. Dicha apostilla, remite directamente a la preocupación por la pureza racial (Graf, 2007: 37) cuando señala que Dulcinea del Toboso tenía “la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (I, 9, 108). Simultáneamente, este segundo narrador nos introduce a Cide Hamete Benengeli como el padre de la historia del de la Triste Figura y de cuyo nombre (Medina, 2005: 56)⁵ se infiere al menos un conocimiento apropiado de la cultura del mundo islámico por parte de Cervantes.

Por último, nada más comenzar el capítulo IX, se relata que dada la posición en que se dejó al vizcaíno y a don Quijote, “con las espadas altas y desnudas”, si se acertaran de lleno se “abrirían como una granada” (I, 9, 105). Un curioso uso por parte de Cervantes de la granada, no pasando desapercibida la evidente alusión al reino homónimo que remite directamente a referencias geográficas, pero también étnicas (Graf, 2007: 32). Resulta conveniente señalar que la referencia a la granada esconde una gran complejidad en términos geográficos y morales como símbolo y, en concordancia con las observaciones de Eric Graf⁶, parece que Cervantes nos provee con una solución cristiana a la violencia étnica, puesto que nos revela el modo de lidiar con un reino separado y en conflicto. Mas en relación con la tesis de este estudio y el episodio del “manuscrito hallado”, el uso de este símbolo resulta sugestivo porque muestra que Cervantes tenía una intención de utilizar la arquitectura o las artes visuales para construir nuevos significados.

Llegados a este punto, para avanzar en nuestro razonamiento es necesario analizar en esta obra la relación entre arte y literatura. Partimos de la idea de que Cervantes se ve influenciado por la cultura andalusí, una tesis sustentada en dos premisas fundamentalmente. En primer lugar, no podemos soslayar las interpolaciones y numerosos pasajes descriptivos que encontramos a lo largo de la obra, puesto que muchas de estas referencias que encontramos en el *Quijote* evidencian una naturaleza efrástica, es decir, basada en trasposiciones verbales de representaciones visuales (De Armas, 2006). Baste, como muestra, la profusa descripción realizada sobre la ilustración de la lucha entre don Quijote y el vizcaíno, contenida esta en el cartapacio escrito por el ficticio narrador arábigo Cide Hamete Benengeli. Igualmente, debemos considerar que Cervantes dedicó un tiempo considerable de su vida recorriendo varias ciudades andaluzas en su periplo como comisario real de abastos y recaudador de impuestos (Lucía, 2016:

5 Tal y como señala Medina, la elección del nombre no puede ser casual, especialmente si tenemos en cuenta que incluso se intercambia Hamete por Mahamate (Muhammad): “Cide Mahamate Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual en todas las cosas” (I, 16, 171). Así, el nombre del historiador arábigo comparte la raíz que contiene Muhammad (Mahoma), nombre por excelencia entre musulmanes por la gran consideración que tiene entre estos.

6 Eric Graf (2004) analizará el significado de la granada a lo largo de la novela, adentrándose en los significados religiosos y políticos de la iconografía de esta fruta. Para ello, el autor estudiará el caso del *monasterio de San Juan* en Toledo, la *Madonna con bambino* (1490) de Sandro Botticelli (que sostiene entre sus manos una granada), la obra de Lope de Vega titulada *Juan de Dios y Antón Martín* (1608-1611) e, incluso, la obra surrealista de Salvador Dalí, *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar* (1944).

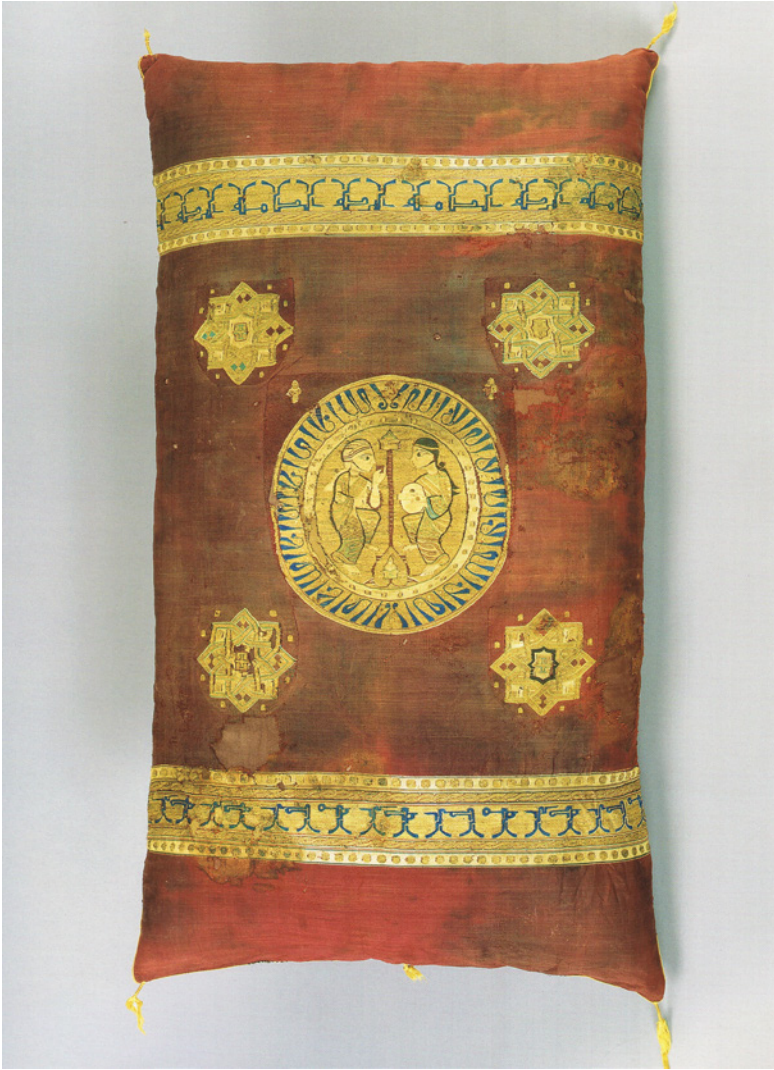
289-290) y, dado que en diversas ocasiones expresa su admiración por dichas ciudades, podemos asumir que tuvo acceso a algunas de las célebres obras de arte que en estas se pueden encontrar.

Esta disposición de Cervantes por construir nuevos significados a través del arte y el interés que la obra cervantina revela en la éfrasis, asociados al peso que la experiencia vital de Cervantes tiene en su obra, nos lleva a pensar que Cervantes tenía un vasto conocimiento de la cultura andalusí y, por ende, a preguntarnos si el arte que se desarrolla en el territorio de al-Ándalus influyó en el desarrollo del episodio del cartapacio y la ilustración que este contenía. De esta manera, conviene realizar un recorrido por distintos casos notables del arte andalusí que incluyen representaciones de seres animados y a las que Cervantes pudo tener acceso durante el tiempo que estuvo al servicio de la Corona, especialmente durante su estancia en la región andaluza.

Para comenzar, podemos mencionar los tejidos almohades, puesto que despiertan un enorme interés en la nobleza cristiana que reconoce en su calidad un símbolo de riqueza y poder, lo que queda evidenciado en el monasterio de las Huelgas de Burgos, donde se conservan los mejores textiles hispanomusulmanes del periodo y con los cuales se enterraron algunos de los miembros de la realeza castellana (Yarza, 2005). Entre los ejemplos podemos citar el sepulcro de doña Berenguela, reina de León y Castilla, donde se encontró una almohada (fig. 3) tejida en seda carmesí con la técnica de tafetán y con decoración que combina la epigrafía con un medallón central en el que encontramos dos figuras antropomorfas enfrentadas en torno a la representación de un árbol de la vida esquemático. Probablemente, Cervantes no debió tener acceso a este ejemplo en concreto, pero sí debió tener conocimiento de la valoración positiva y la admiración del arte realizado por los andalusíes en el ámbito cristiano, donde se estimaba tanto la suntuosidad como el virtuosismo de sus creaciones.

Por otro lado, podemos identificar a lo largo del *Quijote* reiteradas ocasiones en las que Cervantes alude al reino de Granada, ya sea a través del símbolo de la granada, la referencia a los libros plúmbeos⁷ o la alusión a la historia del Abencerraje Abindarráez y su amada Jarifa, por citar algunos casos. Por este motivo, consideramos oportuno dirigir nuestra atención hacia ejemplos granadinos, específicamente hacia la Alhambra, debido a la gran admiración que el conjunto monumental suscitó entre la sociedad cristiana a lo largo de los diferentes periodos históricos que se suceden tras la toma de la ciudad por parte de los Reyes Católicos.

7 La mención al final de la Primera Parte del *Quijote* a una caja de plomo ha sido vista como una alusión a los Libros del Sacromonte, fabricados en un intento de evitar la expulsión de los moriscos y cuya autenticidad se debatía durante la redacción de la obra. A este respecto, cabe señalar la existencia de estudios que relacionan a Cide Hamete Benengeli con un morisco que participó en la traducción de los libros plúmbeos en Granada, conocido entre los cristianos como Diego Bejarano (su nombre en árabe es Ahmad ben Qásim Al-Hayari al-Andalusi). Esta conexión ha sido interpretada como indicio de una posible inspiración por parte de Cervantes en este personaje histórico, teoría que se ve reforzada tanto por la similitud fonética entre Cide Hamete Berenjena (tal y como nombra Sancho Panza al autor arábigo) y Cide Hamete (equivalente de Ahmed) Bejarano (El-Outmani, 2005), como por la vinculación de Bejarano con la villa de Hornachos (Boyano, 2008: 151-152), uno de los últimos reductos de población morisca antes de su expulsión.



3. Almohada de la reina Berenguela. Patrimonio Nacional

En este sentido, encontramos múltiples testimonios que, durante el siglo XVI, avallan la valoración de la alteridad artística entre los occidentales. Tal es el caso de Andrea Navagero, quien prioriza el monumento alhambrense en el relato sobre su visita a Granada en 1526, al igual que Lucio Marineo Sículo o Pedro de Medina (Luque, 2013: 104-105). Del mismo modo, resulta significativo el testimonio de Luis de Góngora con respecto a su estancia en la ciudad en 1586⁸, por cuanto supone un reflejo de la admiración que los palacios nazaríes le generaron, particularmente el Palacio de Comares y el Palacio de los Leones (Luque, 2013: 113). Consecuentemente, parece lógico pensar

8 Romance escrito en 1586 y titulado *Ilustre ciudad famosa*.

que Cervantes visitara la Alhambra durante su estadía en la ciudad durante el año de 1594⁹ como recaudador de impuestos atrasados que se debían a la Corona (Lucía, 2016: 304) y que participara, al igual que sus contemporáneos, de la estimación positiva de la maestría técnica y la riqueza de las manifestaciones artísticas de la alteridad.



4. Fuente de los leones. Fotografía de la autora

En cuanto a los ejemplos del arte andalusí que contienen representaciones de seres animados, y que podemos apreciar en la Alhambra, podemos referir el Palacio construido gracias a la promoción del califa Muhammad V, conocido por los leones que componen la fuente central del patio. La célebre *Fuente de los Leones* (fig. 4), eje en torno al cual se distribuyen las diferentes estancias, combina la representación de doce leones con la decoración geométrica y vegetal, la simbología del agua para el islam y la caligrafía. Los versos de Ibn Zamrak grabados en el filo de la fuente constatan que los leones surtido-

9 Tal y como señala José Manuel Lucía Megías (2016: 327), consta documentalmente al menos dos visitas personales de Cervantes a Granada durante 1594, una durante el mes de septiembre y otra durante el mes de octubre.

res eran considerados como una representación del valor y generosidad de Muhammad V y, además, como “leones combatientes por la fe”¹⁰ (Puerta, 2016: 46).



5. *Jarrón de las Gacelas*. Museo de la Alhambra

10 Tomamos en cuenta la traducción realizada por José Miguel Puerta Vílchez. Verso 9 del poema de Ibn Zamrak: “Es como la mano del califa que mana hacia los leones combatientes por la fe”.

En segundo lugar, no podemos obviar el conocido caso del *Jarrón de las Gacelas* (fig. 5), donde apreciamos la concepción globalizadora del arte islámico de la que hablábamos en la introducción. Encontramos en él un árbol de la vida en el centro, a cuyos lados se ubican dos gacelas enfrentadas entre la decoración de ataurique que compone el fondo y la decoración epigráfica que acompaña la obra. Al mismo tiempo, en el lado opuesto de la pieza, se presentan otras dos gacelas enfrentadas, pero estas invierten la composición de color blanco sobre fondo azul.

Asimismo, podemos citar las pinturas murales de la Casita de las Pinturas del Partal (fig. 6), realizadas en la primera mitad del siglo XIV, como otro ejemplo de la integración de diferentes motivos en el arte islámico, en vista de que muestran la representación de escenas cortesanas y de caballería, distribuidas estas en bandas horizontales separadas por inscripciones votivas (Puerta, 2016: 45). Estas pinturas al temple sobre estuco, estudiadas profusamente por Manuel Gómez-Moreno en 1912¹¹, demuestran que los artistas nazaríes incluían en sus obras no solo representaciones zoomorfas, sino también antropomorfas.

Dicho lo anterior, con la finalidad de examinar ahora la relación de Cervantes con lo islámico se debe agregar que, en lo que a análisis de la obra cervantina se refiere, hay numerosos partidarios de una línea de investigación hermenéutica que estriba en el carácter autobiográfico de la obra.

De hecho, podemos asegurar que existe un estrecho vínculo entre el curso de vida del autor y el de su obra, por lo que cabría pensar que esto no se trata de una mera coincidencia. Sirva de ejemplo para ilustrar esta conexión el episodio del Cautivo, donde el capitán Ruy Pérez de Viedma acaba de regresar de su cautiverio en el norte de África, y donde podemos encontrar múltiples referencias a la experiencia personal de Cervantes desde Lepanto hasta Argelia y su regreso a España.

Sin embargo, hemos de advertir una diferencia fundamental con respecto a la biografía de Cervantes en este episodio: el personaje de Zoraida. El capitán cautivo viene acompañado de una mujer mora con la que pretende contraer matrimonio, en una clara oposición a la obsesión con la pureza de sangre que primaba en la época. En consecuencia, se infiere un interés por parte de Cervantes de mostrar la cuestión del mestizaje (Medina, 2005: 124), pero lo más sugerente es que trata dicha cuestión mediante la exaltación de los valores humanos que caracterizan a los personajes moriscos como Zoraida. Podemos comprobar que, aunque en otras obras como el *Coloquio de los perros* se mantenga el lenguaje oficial despectivo con respecto a este grupo¹², cuando se trata de construir personajes concretos les otorga una sensibilidad, compasión y nobleza que no se corresponde con el discurso casticista de la España católica, tal y como demuestran los personajes de Cide Hamete Benengeli, Zoraida, Ricote o Ana Félix.

11 Gómez-Moreno (1970: 155-164) amplía su análisis publicado en 1909 en el *Defensor de Granada*, donde daba noticia del hallazgo. Además, cabe mencionar que, aunque la publicación se realiza en 1916, el estudio viene firmado con fecha 24 de diciembre de 1912.

12 En el coloquio que mantienen Cipión y Berganza, Cervantes (2003) califica a los moriscos como mezquinos, canallas e, incluso, ladrones.



6. Pinturas murales de la Casita de las Pinturas de la Alhambra. Archivo del Patronato de la Alhambra y el Generalife

Acorde con este planteamiento, parece razonable considerar que esta apertura por parte de Cervantes a las diferentes categorías étnicas deriva de un profundo conocimiento del mundo árabe, no solo por el trato directo y personal que tuvo con los moriscos aljamiados, sino también por el trato que tuvo con musulmanes durante el largo tiempo que duró su cautiverio. Así parece evidenciarse también al final de la obra, cuando Cervantes otorga la última palabra a la pluma de Cide Hamete Benengeli, constituyéndose como interlocutora autónoma, en una especie de símbolo que remite al “cálamo supremo” o *al-qalam al-aclā*¹³ del Corán (López-Baralt, 1999-2002: 175-176):

Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero antes que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieres:

—¡Tate, tate, folloncicos!
De ninguno sea tocada,
porque esta empresa, buen rey,
para mí estaba guardada.

¹³ Azora 68: 11.



Para mí sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi verdadero caballero, porque no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio. (II, 74, 1222-1223).

Se podría objetar, no obstante, que en ocasiones Cervantes realiza comentarios negativos en torno a los personajes musulmanes del *Quijote*. Sirvan de ejemplo los juicios que inserta en torno a la credibilidad de este grupo minoritario, como cuando nos hace creer que por su origen étnico debemos desconfiar de su palabra: “si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado” (I, 9, 110). Igualmente, merece la pena mencionar cuando Cervantes advierte de la desconfianza que su autor genera en los protagonistas: “pero desconsolóle pensar que su autor era moro, según aquel nombre de Cide; y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas” (II, 3, 646) o “y así, temo que, en aquella historia que dicen que anda impresa de mis hazañas, si por ventura ha sido su autor algún sabio mi enemigo, habrá puesto unas cosas por otras, mezclando con una verdad mil mentiras” (II, 8, 688).

Empero, Cervantes incluye al mismo tiempo elogios al historiador arábigo, de hecho, no solo se alaba su minuciosidad (“Dice Cide Hamete, puntualísimo escudriñador de los átomos desta verdadera historia” (II, 50, 1035)), sino que también se le enaltece como garantía de autenticidad: “bien sea venido, digo, el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores” (II, 61, 1131).

Los fragmentos que han sido expuestos evidencian la imperante ambigüedad que caracteriza esta novela cervantina, en consonancia con los postulados de Leo Spitzer que muestran cómo el perspectivismo influye en la obra en su conjunto, pudiendo advertirlo en la forma en la que el autor constituye la trama, analiza los temas ideológicos o en su actitud distante con respecto al lector (1955: 161-162). Este relativismo provoca una gran incertidumbre en cuanto a la interpretación de la obra, ya que se pueden admitir distintas lecturas. Sin embargo, debemos valorar la posibilidad de que su pensamiento fuera intencionalmente enmascarado a través de lo humorístico en un intento de evitar a la Inquisición que el propio Cervantes criticaba en el episodio del donoso y gran escrutinio realizado en la biblioteca de don Quijote. Por consiguiente, el uso del humor como recurso para eludir la censura no debe llevarnos a inferir que Cervantes desconociera o menospreciara la cultura musulmana.

Sucede lo mismo cuando nos aproximamos al episodio de Ricote en la Segunda Parte del *Quijote*. Se indica que, aunque “algunos había cristianos firmes y verdaderos” la resolución de castigarlos con el destierro era justa, a fin de evitar “criar la sierpe en el seno”, pero también se manifiesta que pese a ser justa no impide el dolor y sufrimiento de la expulsión: “doquiera que estemos lloremos por España; que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural. En ninguna parte hallamos el acogimiento que nuestra desventura desea” (II, 54, 1072). Resulta complicado, pues, extraer una opinión imparcial del juicio de Cervantes respecto a la expulsión de los moriscos o el grupo étnico en general.

A pesar de no poder aquilatar sobre el pensamiento de Cervantes a este respecto, tampoco podemos soslayar una serie de claves que nos incitan a pensar que el autor estaba llevando a cabo una nueva interpretación de la relación entre la cultura cristiana y la musulmana. Así, la tendencia cervantina de enmascarar y encubrir su pensamiento se relaciona de forma evidente con la minoría musulmana en este periodo mediante la *taqqiya*¹⁴. El término concierne a la tradición andalusí que prioriza la protección de la vida, por lo que era habitual poner en práctica el uso de un doble lenguaje con el objetivo de prevenirse de cualquier peligro (Medina, 2005: 88-89). Del mismo modo, Cervantes subvierte de manera táctica su parecer, a fin de evitar un enfrentamiento abierto con el dogma católico impuesto por el Concilio de Trento.

14 *Taqqiya*, de *taqwa*, es un término que se traduce como “prevenirse”, “cuidarse” o “disimular”.

De este modo, debemos considerar una lectura intercultural cuando leemos episodios en la obra, como aquel en el que se nos presenta a Ana Félix, la hija de Ricote, donde hay un reconocimiento tanto de la otredad como del drama que experimentó esta comunidad: “y a fee que muchos tuvieron deseo de esconderla y salir a quitársela en el camino, pero el miedo de ir contra el mandado del rey los detuvo” (II, 54, 1076).

En conclusión, la breve relación de obras del arte andalusí que se han reseñado sirve para demostrar que no existe prohibición canónica en contra de la representación de seres animados en el arte islámico. Definitivamente, esta creencia generalizada que por mucho tiempo se ha tenido por verdadera con respecto a la representación figurativa, se debe a una interpretación intransigente y errónea de las aleyas que rechazan la idolatría en el Corán¹⁵. De hecho, cabe señalar que, aunque la autoría de la poesía y la caligrafía islámicas es más conocida que la de las artes de la imagen, los artistas figurativos fueron reconocidos y valorados comúnmente en el contexto islámico (Puerta, 2016: 42). De la misma forma, es de conocimiento general la influencia que las experiencias de vida de Cervantes tuvieron en su obra, en la cual encontramos varias referencias biográficas. Por consiguiente, comprobadas estas premisas, consideramos que el arte andalusí tuvo un influjo en la concepción del episodio del cartapacio, teniendo en cuenta el vínculo de Cervantes con la cultura islámica, por lo que la inclusión de la ilustración no respondería a “mera broma” por parte de Cervantes o a una falta de rigor histórico, sino a un profundo conocimiento de esta cultura.

Referencias bibliográficas

- Belting, H. (2012). *Florenia y Bagdad: una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid: Akal.
- Boyano Guerra, I. (2008). Al-Ḥaḡarī y su traducción del pergamino de la Torre Turpiana. En: Barrios Aguilera, M. y García-Arenal, M. (Eds.). *¿La historia inventada? Los libros plúmbeos y el legado sacromontano* (pp. 137-157). Granada: Fundación El Legado Andalusí.
- Cervantes, M. y Clemencín, D. (Ed.). (1833). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Oficina de D. E. Aguadó. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000199210> [Consultado el 1-12-2018].
- Cervantes, M. y Rico, F. (Ed.). (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, M. (2003). *El coloquio de los perros*. Santa Fe (Argentina): El Cid Editor.
- De Armas, F. (2006). *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*. Buffalo: Toronto University Press.

15 El problema de la anatematización de la representación de seres animados es un tema complejo que depende no solo del Corán, sino también de las tradiciones del Profeta (*hadītes*) y los escritos interpretativos de las Escrituras. Para profundizar en la casuística relativa al dogma del *tawid* y las interpretaciones derivadas de sus matices, cf. Puerta Vélchez, J. M. (1997). *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal, pp. 88-96.

- El-Outmani, I. (2005). El morisco Cide Hamete Bejarano, autor del Quijote. *Espéculo: revista de Estudios Literarios*, 30.
- Gómez-Moreno, M. (1970). Pintura de moros en el Partal (Alhambra). *Cuadernos de la Alhambra*, VI, 155-164.
- Graf, E. (2004). The Pomegranate of Don Quixote 1.9. En: De Armas, F. (Ed.). *Writing for the eyes in the Spanish Golden Age* (pp. 42-62). Lewisburg: Bucknell University Press.
- Graf, E. (2007). *Cervantes and modernity: four essays on Don Quijote*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- López-Baralt, L. (1999-2002). El cálamo supremo (al-qalam al-aclā) de Cide Hamete Benengeli. *Sharq Al-Ándalus*, 16-17, 175-186.
- Lucía Megías, J. M. (2016). *La madurez de Miguel de Cervantes: una vida en la Corte (1580-1604)*. Madrid: EDAF.
- Luque Moreno, J. (2013). *Granada en el siglo XVI: testimonios de la época*. Granada: editorial Universidad de Granada.
- Marçais, G. (1932). La question des images dans l'art musulman. *Byzantion*, VII (1), 161-183.
- Medina, A. (2005). *Cervantes y el islam. El Quijote a cielo abierto*. Barcelona: Carena.
- Puerta Vilchez, J. M. (1997). *Historia del pensamiento estético árabe: Al-Ándalus y la estética árabe clásica*. Madrid: Akal.
- Puerta Vílchez, J. M. (2016). Celebración de la imagen y estética caligráfica en el islam árabe clásico. En: Roldán Castro, F. (Ed.). *La imagen y la palabra en el islam* (pp. 13-52). Sevilla: Editorial universitaria de Sevilla.
- Sánchez Vázquez, A. (2007). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México D. F.: Facultad de Filosofía y Letras UNAM.
- Spitzer, L. (1955). Perspectivismo lingüístico en El Quijote. En: Spitzer, L. *Lingüística e historia literaria* (pp. 161-225). Madrid: Gredos.
- Yarza Luances, J. (2005). *Vestiduras ricas: el Monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340: del 16 de marzo al 19 de junio de 2005 en el Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional.

La arqueta del Patriarca Juan de Ribera: origen, usos y estudio de su inscripción árabe

The Patriarca Juan de Ribera's chest: origin, uses and study of its arabic inscription

MANUEL PARADA LÓPEZ DE CORSELAS | JOSÉ MIGUEL PUERTA VÍLCHEZ

manuel.parada@cchs.csic.es | jmpuert@gmail.com

Consejo Superior de Investigaciones Científicas | Universidad de Granada

Recibido: 19 de julio de 2019 · Revisado: 26 de julio de 2019 · Aceptado: 15 de septiembre de 2019

Resumen

Este trabajo analiza la arqueta del Patriarca Juan de Ribera decorada con una inscripción árabe en caracteres cúficos y conservada en el Colegio del Corpus Christi de Valencia. Realizamos el análisis formal y tipológico de la pieza, que permite asegurar que no se trata de una obra con partes reutilizadas, sino realizada íntegramente en el siglo XVI. Por otro lado, acometemos el estudio epigráfico completo de su inscripción, un poema laudatorio del que identificamos otras variantes difundidas a través del mundo islámico entre los siglos X y XV. Asimismo, los elementos materiales y decorativos de la inscripción sugieren la datación de la arqueta en el siglo XVI. En suma, este objeto refleja la complejidad y paradojas del contexto de hibridación cultural en torno al Patriarca Juan de Ribera y la expulsión de los moriscos, aunque investigaciones futuras permitirán confirmar si la pieza se hizo dentro o fuera de España.

Palabras clave: arqueta; inscripción cúfica; hibridación cultural; moriscos.

Identificadores: Patriarca Juan de Ribera.

Topónimos: Valencia; España.

Periodo: Siglo 16

Abstract

This paper analyses the Patriarca Juan de Ribera's chest decorated with an Arabic inscription in kufic characters and kept at the Colegio del Corpus Christi in Valencia. We carry out the formal and typological analysis of the piece, which ensures that it is not a work with reused parts, but entirely made in the 16th century. On the other hand, we undertake the complete epigraphic study of its inscription, a laudatory poem from which we identify other variants spread throughout the Islamic world between the 10th and 17th centuries. Also, the decorative elements of the inscription confirm the dating of the chest in the 16th century. In summary, this object reflects the complexity and paradoxes of the context of cultural hybridization around Patriarch Juan de Ribera and the expulsion of the Moriscos, although future research will confirm if the piece was made inside or outside of Spain.

Keywords: chest; kufic inscription; cultural hybridization; moriscos.

Identifiers: Patriarca Juan de Ribera.

Place Names: Valencia; Spain.

Period: 16th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

PARADA LÓPEZ DE CORSELAS, M., Y PUERTA VÍLCHEZ, J. M. (2019). La arqueta del Patriarca Juan de Ribera: origen, usos y estudio de su inscripción árabe. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 39-57.

Descripción y contexto actual

Una ilustre institución colegial en Valencia conserva la memoria de su fundador a través de todo tipo de objetos que se atribuyen a su ajuar personal. Este tipo de conjuntos, inventarios vivos en los que la memoria y el mito cobran forma, atestiguan complejas metamorfosis en el tiempo, desde el misterio del relicario hasta el fetiche cultural de la casa-museo. Espacios semejantes han sido esenciales en la construcción de la imagen de personajes vinculados a la Iglesia como el cardenal Gil de Albornoz –a través del Colegio de España en Bolonia–, santa Teresa de Jesús –con una interesante colección en San José en Ávila– o san Ignacio de Loyola –en su casa natal en Loyola–. En el Colegio del Corpus Christi o del Patriarca en Valencia, fundado por san Juan de Ribera (1532-1611) –beatificado en 1795, canonizado en 1960– mecenas notable del renacimiento español (Bérchez *et al.*, 2013), destaca una vitrina que recoge algunas de las pertenencias más valiosas atribuidas a su ajuar personal. Entre ellas, llama nuestra atención una arqueta con inscripción cúfica (fig. 1), que este artículo se propone estudiar¹.



1. Arqueta del Patriarca. Valencia, Colegio del Corpus Christi

Se trata de una arqueta prismática de sección rectangular, de 7,5 cm de altura, 30 cm de anchura y 14 cm de profundidad. El cuerpo del objeto está formado en cada cara por una tabla tallada de 1,7 cm de grosor aproximadamente, salvo la frontal, de tan sólo unos 0,8 cm, y cierra con una tabla lisa como tapa y otra como base. El frente, los laterales y la trasera de la pieza están divididos en cajeados rectangulares que enmarcan cinco inscripciones de un poema en caracteres cúficos acompañadas por decoración en ataurique. Listeles de plata claveteados se disponen a modo de enmarque de los cajeados y dan uniformidad al conjunto. El resto de guarniciones de plata comprenden

1 Deseamos mostrar nuestro agradecimiento a los sacerdotes D. Juan Miguel Ferrer Grenesche y D. Miguel Navarro Sorní por facilitarnos la entrada al Colegio del Corpus Christi de Valencia con el fin de observar y fotografiar la arqueta aquí estudiada, y a Dña. Mariam Rosser-Owen por las comprobaciones que realizó a petición nuestra sobre algunas piezas conservadas en el British Museum y por las referencias bibliográficas que nos proporcionó.

las patas –garras que apoyan en bolas y rematan en hoja de acanto– y el tirador de la arqueta –bola simple, fijada al interior por un florón–. El frente de la arqueta se divide en dos cajeados rectangulares que flanquean un espacio central destinado a una tarja de plata que contiene grabadas las armas de los Ribera –campo de oro y tres fajas de sinople– timbradas por un capelo y una cruz de doble travesaño. Otros dos cajeados del mismo tamaño se sitúan cada uno en un lateral, mientras que la trasera se divide en un único cajeadado. En la cara inferior del objeto se dispone una etiqueta con inscripción en letras de imprenta que reza “Incautación, oN 9241”.

¿Reutilización u obra *ex novo*?

El patrocinio y la cronología de la arqueta vienen dados por su escudo. Se ha propuesto que el número de borlas de su capelo no se correspondería con la dignidad arzobispal, con lo cual se ha sugerido una cronología anterior a 1569 (Alapont, 2017: 694, 800). No obstante, este detalle puede deberse tanto a la falta de espacio como a que en la heráldica eclesiástica del siglo XVI el número de borlas difiere con respecto a las normas actuales. En nuestra opinión, el elemento determinante en este caso es la cruz de doble travesaño, arzobispal o patriarcal, que situaría la datación de la pieza entre el nombramiento de Juan de Ribera como arzobispo de Valencia y patriarca de Antioquía en 1568, y su muerte en 1611.

El inventario de la sacristía del Colegio del Patriarca de 1695 recoge esta pieza como “una arquilla de ébano con un escudo de plata” colocada en la cuarta grada dentro del armario del Relicario, donde servía para guardar indulgencias, mientras que en el inventario de la visita general de 1745 se registra como “otra arqueta de ébano con pies de plata y unas armas de lo mismo, que era del sr. fundador” (Alapont, 2017: 694, 800). En 1948 seguía en el mismo lugar y se empleaba para guardar la documentación sobre las reliquias, al igual que la arqueta de plata y ágata amarilla que había pertenecido a Felipe II: “esta arqueta y otra de ébano con arabescos de talla, sirven en el Relicario para guardar los testimonios y auténticas de las reliquias” (González, 1948: 115, nota 1).

La arqueta “de ébano con arabescos de talla” sería por tanto una pieza perteneciente al ajuar personal de san Juan de Ribera (Alapont, 2017: 695). Cabe preguntarse si se trata de un objeto que reutiliza placas anteriores o si bien fue una obra concebida enteramente en época del Patriarca. Como es sabido, la reutilización de piezas islámicas en los reinos cristianos peninsulares en la Edad Media fue un comportamiento habitual. Este fenómeno afectó particularmente a los objetos más ricos, singularmente a las arquetas y póxides andalusíes de marfil, que pasaban a manos cristianas como regalo diplomático o botín de guerra y en su mayoría se transformaban en relicarios (Shalem 1995). La arqueta de Palencia (Museo Arqueológico Nacional, inv. 57371) –realizada hacia 1050 en Cuenca por ‘Abd al-Rahmān ibn Zayyān– se reforzó y enriqueció con monturas metálicas esmaltadas en el taller del monasterio de Silos durante el siglo XII. Lo mismo ocurrió con la arqueta de Silos conservada en el Museo de Burgos –firmada en Cuenca en

1062 por Muḥammad Ibn Ziyād– que incluye un esmalte del *agnus Dei* en su tapa, acorde con el cambio de función.

Entre la piezas reformadas durante la Edad Moderna podemos recordar la arqueta almorávide (siglo XII) procedente de la catedral de Zamora, pintada en el siglo XVI con figuras de ángeles (Museo Arqueológico Nacional, inv. 51944) (fig. 2), y la arqueta de marfil realizada en Cuenca hacia 1000-1025, con añadidos de plata del siglo XVII o XVIII (Victoria and Albert Museum, inv. 10-1866) (Ferrandis, 1935: n° 22, pl. XLI-XLIV; Beckwith, 1960: 29ss, pl. 27-30; Jenkins, 1993: 95-96) (fig. 3). Ambas obras reflejan una adaptación tanto a cambios de gusto como a nuevas funciones, respectivamente en el ámbito religioso y doméstico. En este segundo caso, la equivalencia con la arqueta del Patriarca es notable. Pese a ello, sorprende la escasez de obras de madera reutilizadas, frente a la supervivencia de la eboraria. Quizás la riqueza del material, unida a la maestría del trabajo, favorecieron su atesoramiento y conservación, pese a que en origen las obras lúneas serían mucho más abundantes que las de marfil.



2. Arqueta de época almorávide, siglo XII (marfil y monturas metálicas), rehecha en el siglo XVI (policromía). Madrid, Museo Arquelógico Nacional



3. Arqueta fabricada en época taifa, hacia 1000-1025 (marfil) con monturas metálicas del siglo XVII/XVIII. Londres, Victoria and Albert Museum

Por otro lado, la reutilización de piezas raras y valiosas, enriquecidas con monturas de metales preciosos que alteran su estética y función, va unida asimismo al interés por el “otro”, fenómeno que alcanza cotas globales en el siglo XVI europeo. A este respecto cabe señalar la reutilización de un cuenco de porcelana chino perteneciente a la dinastía Ming, de finales del siglo XVI, montado en plata en Alemania, empleado en un contexto doméstico español, usado finalmente como copa purificatoria en la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Álvaro, 2006; Krahe, 2016: 194-196) (fig. 4). Otro ejemplo sobresaliente lo constituyen las piezas prehispánicas adquiridas por los Medici, entre ellas una pequeña máscara azteca, a la que se añadió a principios del siglo XVII una montura en oro, esmalte y diamantes (Museo degli Argenti, Gemme 707) (Crest, 2011) (fig. 5). Juego de espejos en el que globalización, hibridación y resignificación fueron de la mano, desde la *universitas* cristiana.



4. Cuenco de porcelana ming (siglo XVI) transformado en copa purificadora con monturas metálicas (finales siglo XVI). Daroca, iglesia de Santa María de los Corporales
5. Máscara azteca de principios del siglo XVI montada y enjoyada a principios del siglo XVII. Florencia, Museo degli Argenti



Pese a que la arqueta del Patriarca participó de intereses de prestigio y estéticos similares a los que se aprecian en las obras reutilizadas, estamos, sin embargo, ante una obra hecha enteramente *ex novo*. Una observación detenida del objeto permite aseverar que el trabajo es uniforme, sin adaptaciones ni discordancias. Se emplea la misma madera y la disposición de las vetas es uniforme en las distintas tablas. Las inscripciones no son piezas independientes –como cabría esperar si se tratase de una reutilización–, sino que están talladas en las tablas que configuran el cuerpo de la arqueta, hecho que se observa particularmente en el lateral derecho, donde una grieta recorre el campo de la inscripción, los cajeados y llega a la cara interior. Asimismo, el diseño de las divisiones y cajeados, particularmente los canales donde se clavaron los listeles de plata, son totalmente coherentes y el volumen del relieve de la inscripción se corresponde con el espacio liso que acoge el escudo del Patriarca. Por otro lado, la inscripción y el ataurique presentan rasgos que nos llevan al siglo XVI, como veremos.

En suma, el aspecto más relevante de la arqueta del Patriarca es su carácter híbrido, no por reutilización de piezas “islámicas” en un objeto “cristiano”, sino por el maridaje de ambas tradiciones artísticas en la concepción de la obra. La inscripción cúfica con ataurique de tradición andalusí se ha casado con elementos del gusto imperante en el mobiliario español de la segunda mitad del siglo XVI. En dicho periodo la alta nobleza demandaba arquetas que combinaban plata y ébano; se trataban de objetos que enriquecían el ajuar doméstico y más tarde se destinaban a un uso religioso, como las arquetas de las Bernandas en Alcalá de Henares, la parroquia de Fuensalida, la Magistral

de Alcalá, la catedral de Palencia o el Arzobispado de Madrid (Heredia, 2010) (fig. 6). En comparación con estas piezas, que priman la decoración en planchas de plata relevada, la arqueta del Patriarca concede un mayor protagonismo a los campos de ébano, esto es, a la inscripción cúfica tallada y su decoración de ataurique. Observamos además algunos restos de pintura blanca en los fondos, que servirían para destacar la inscripción y los motivos vegetales de ébano en su color.



6. Arqueta de plata y ébano, finales siglo XVI. Madrid, palacio arzobispal

Mas, la presencia de la inscripción cúfica resulta llamativa si se tienen en cuenta las polémicas religiosas y lingüísticas en las que se vio envuelto el Patriarca en relación con el uso del árabe para la evangelización de los moriscos (Giménez-Eguibar y Wassermann, 2011). En sus propias palabras:

Buscar predicadores que sepan arábigo sería imposible y quando los uviessse no convendría enseñarles [a los moriscos] en aquella lengua, por falta de términos para manifestar los principales misterios de nuestra fe y los que se buscan equivalentes por circunloquios no sólo no explican la fuerza, pero las más de las veces dicen errores en nuestra religión, lo que fue causa que yo desistiera de aprender arábigo (García, 1983: 164).

Pese a tales reparos y a su papel protagonista en la expulsión de los moriscos (Ehlers, 2006), el Patriarca no evitó poseer un nexo con la tradición estética y textual islámica, que seguía formando parte de la imagen de prestigio y excelencia en las casas nobles del siglo XVI (Urquizar, 2007: 34-35; Urquizar, 2019). En este sentido, no hacía sino continuar la tradición familiar, pues se había criado en la Casa de Pilatos en Sevilla, conjunto artístico donde confluían tradiciones tardogóticas, andalusíes, elementos clasicistas italianos y referencias a Tierra Santa (Wunder, 2003; Lleó, 2017)² (fig. 7). A ello habría

2 Da idea de la importancia de la Casa de Pilatos como paradigma de la hibridación artística en el siglo XVI el hecho de que se haya elegido como portada de Burke, *Hybrid Renaissance* (Burke, 2016).

que sumar la importante colección anticuaria propiedad del padre del Patriarca, Per Afán de Ribera, I duque de Alcalá de los Gazules (Urquizar, 2007: 122-125). El contexto cultural familiar contribuyó a formar el gusto del Patriarca quien, como su padre –y a través de los mismos agentes– reunió una notable colección de esculturas antiguas o tenidas por antiguas (Gimilio, 2014). En cuanto a su notable colección de reliquias, sus intereses se enmarcan en el fervor postridentino y las políticas que promovió Felipe II desde El Escorial (Harris, 2014). Asimismo, el Patriarca modificó algunas de sus piezas anticuarias donadas al colegio del Corpus Christi, para adaptarlas a las normas del concilio de Trento y los postulados del cardenal Paleotti (Gimilio, 2014: 18). Por otro lado, en el siglo XVI español se consideraba al árabe como vehículo para el estudio de la Antigüedad (García-Arenal y Rodríguez, 2010: 359-403) y su uso contaba con el prestigio precedente de Ramón Llull (Trias, 1995; Payán, 1998). Era, también, el momento en que el morisco granadino Alonso del Castillo hacía trabajos de traducción para Felipe II (Cabanelas, 1991), quien además mostró interés por las reliquias del Sacromonte y concedió verosimilitud a los Libros Plúmbeos sacromontanos (Barrios y García-Arenal, 2006; García-Arenal y Rodríguez, 2010). En este sentido, cabe preguntarse no sólo por los valores estéticos y de prestigio de la arqueta del Patriarca, sino particularmente sobre sus valores literarios.



7. Patio de la Casa de Pilatos, Sevilla



7. Patio de la Casa de Pilatos, Sevilla

Tabla I: Vistas de las cuatro caras del cuerpo de la arqueta del Patriarca, con transcripción de sus respectivas inscripciones árabes





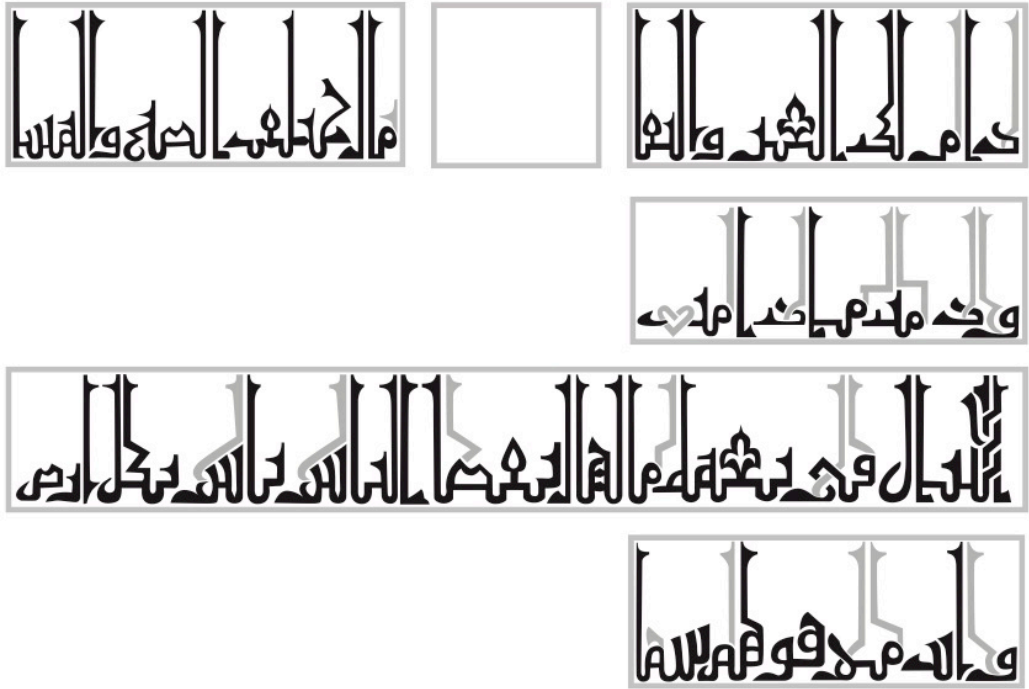
<p>Frontal (verso 1)</p>	
<p>Lateral izquierdo (comienzo del verso 2)</p>	
<p>Parte trasera (final del verso 2 y primer hemistiquio del verso 3)</p>	
<p>Lateral derecho (2º hemistiquio del verso 3)</p>	
<p>دام لك العز والبقا * ما اختلف الصبح والمسا</p>	
<p>ودمت ما دامت</p>	
<p>الليال في نعمة مسا لها انقضا الناس ناس بكل أرض</p>	
<p>وأنت من هو لهم سما</p>	

Tabla II: Reproducción de la caligrafía del poema marcando en gris las figuras de letras y de otros rasgos añadidos con función estrictamente ornamental. Dibujos de Nairus Bakour



Lectura, traducción y comentario del poema en cúfico de la arqueta

El texto en cúfico que exhibe la arqueta no ha sido, que sepamos, leído y traducido adecuadamente hasta ahora. Se ha llegado a ofrecer una lectura de la inscripción por parte de Mohammed Al Mahfoudi (Alapont, 2017: 802) que no tiene nada que ver con la inscripción tallada en la arqueta, por lo que no merece la pena detenerse en ella.

En realidad, se trata de un poemilla desiderativo y encomiástico, cuyo texto es el siguiente (tabla I):

- | | | |
|------------------------------------|----------------------------------|---|
| مَا اخْتَلَفَ الصُّبْحُ وَالْمَسَا | دَامَ لَكَ الْعِزُّ وَالْبَقَا | 1 |
| فِي نِعْمَةٍ مَّا لَهَا انْقِصَا | وَدِمَّتْ مَا دَامَتِ اللَّيَالِ | 2 |
| وَأَنْتَ مَنْ هُوَ لَهُمْ سَمَا | النَّاسُ نَاسٌ بِكُلِّ أَرْضٍ | 3 |

Transliteración:

- 1 *Dāma la-ka l-'izzu wa-l-baqā mā jtalafa l-ṣubḥu wa-l-masā*
- 2 *wa-dimta mā dāmati l-layālī fī ni'matin mā la-hā inqida*
- 3 *al-nāsu nāsun bi-kulli arḍi wa-anta man huwa la-hum samā*

Traducción:

- 1 Que la gloria y la existencia duraderas te sean
mientras la mañana y la tarde se sucedan,
- 2 y que en gracia sin fin sigas viviendo
mientras noches continúe habiendo.
- 3 Las gentes en toda la tierra son iguales,
mas tú el cielo eres de todas las gentes.

El poema con rima “ā”, pero con irregularidades métricas, se reproduce en la arqueta sin signos de puntuación, ni mociones, y sin la *hamza* final en la letra de rima. En efecto, mientras que el verso 1 puede ser *ramal*, el 2 cambia a *basīṭ maʿyẓūʿ* y el 3 encajaría de nuevo con *ramal* pero con licencia métrica; el primer verso es, en todo caso, invariable en todas las versiones que hemos encontrado del poema y conserva la misma rima “ā” en sus dos hemistiquios, como es tradicional en los primeros versos de la casida árabe clásica. Con todo, sabido es que en la época abasí, de la que parece provenir el poema según todos los indicios, muchos poetas no se atenían con rigor a las normas de la métrica árabe fijadas por al-Jalīl ibn Aḥmad al-Farāhidī (718-791). A esto apunta también el que el poemilla se difundió como una sencilla, popular y variable fórmula laudatoria.

El poema tuvo, evidentemente, un largo recorrido en la cultura árabe e islámica, y hemos podido documentarlo tanto en las fuentes escritas como en la epigrafía. La fuente árabe más antigua en que localizamos la pieza poética es en *Ḥamāsāt al-ẓurafāʿ*³ de Yūsuf al-ʿAbdalkānī al-Zawzanī (m. 431 H.=1040 d. C.) (Al-ʿAbdalkānī al-Zawzanī, 2003: 41), poeta y literato de Zawzan (Jorasán), educador de príncipes jorasaníes, quien compuso esta gran antología de poemas modernos y antiguos, en la que atribuye nuestro poemilla a Ibn Muḥammad al-ʿAlawī Abū l-Barakāt, de quien no tenemos más noticias; en su versión, el segundo verso dice “nosotros no dejaremos de celebrarte hasta que nos llegue el fin que a todo siervo llega”, mientras que el primero permanece idéntico al de nuestra arqueta, y en el tercero se lee, como en otras versiones, *fawqa-hum* (por encima de ellos) en lugar de *man huwa la-hum* (quien de todos ellos eres), que es la lectura de la arqueta del Patriarca. No obstante, el panegírico puede remontarse hasta el siglo X, al menos, ya que en otros repertorios se pone en boca de Abū l-Ḥasan al-Jalīʿ al-Dimašqī (m. 250 H.=864 d. C.), un literato y contertulio de Hārūn al-Rašīd (786-809), el quinto califa abasí de Bagdad y con célebre protagonismo en las *Mil y una noches*. En efecto, este poema, ahora con menos variantes aún que en la arqueta del Patriarca, se incluye entre las “anécdotas de califas” (*nawādir al-julafāʿ*) recogidas en 1689 por el erudito egipcio Muḥammad Diyāb al-Itlīdī en *lʿlām al-nās bi-mā waqaʿ li-l-Barāmika maʿ Banī l-ʿAbbās* (Información al público sobre lo que aconteció a los *barāmika* con los abasíes) (al-Itlīdī, 2004), y aunque esta fuente es tardía (siglo XVII), se considera fiable y las anécdotas que cuenta, muchas de ellas jocosas y licenciosas, fueron extraídas de repertorios clásicos.

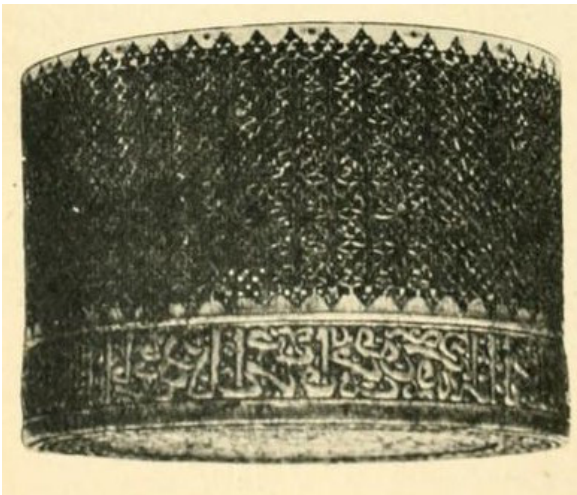
3 *Al-Ḥamāsa* (fervor, entusiasmo) da título a otras famosas antologías de poemas épicos árabes como la de Abū Tammām (ca. 803-845).

El relato que se encabeza con este poema es luego reproducido en bastantes libros árabes actuales dedicados a los califas abasíes. Recordemos que los *barāmika* fueron una familia persa de visires y cortesanos de los primeros califas abasíes; sus enemigos les acusaron de no ser verdaderos musulmanes y cayeron en desgracia precisamente bajo el califato de Hārūn al-Rašīd. Sobre este califa y sobre los *barāmika* hubo conocimiento en al-Andalus, como se aprecia en la célebre enciclopedia del cordobés Ibn ‘Abd al-Rabbihi (860-940), *al-‘Iqd al-farīd* o *El collar único* (Ibn ‘Abd al-Rabbihi, 1987), en la que se recogen episodios y poemas sobre este califa y los *barāmika*, si bien no se incluye este poema en cuestión.

En la obra de al-Itlīdī el poemilla es recitado por el mencionado contertulio a modo de salutación encomiástica dirigida a Hārūn al-Rašīd para abrir un largo relato con el que asegura que va a satisfacer las ansias de maravilla expresadas por el califa. Esta vez, el poemilla “áulico” difiere en dos pequeños detalles con el de la arqueta de san Juan de Ribera, pues en el segundo verso se dice “por un tiempo que no tenga fin”, en lugar de “en gracia sin fin sigas viviendo”, y en el tercer verso se mantiene *fawqa-hum* (por encima de ellos) en vez de *man huwa la-hum* (quien de todos ellos eres), fórmula sólo usada en la versión de la arqueta del Patriarca.

Mas, el poemilla no se quedó sólo en los repertorios de anécdotas califales o en las colecciones poéticas, sino que fue empleado en otros objetos suntuarios a modo, como decimos, de fórmula encomiástica estandarizada. Este es el caso de una cajita de marfil cilíndrica y calada (12 cm. alt.) conservada en el British Museum de Londres (nº 1891,0623.8; loc. G34/dc20), que incorpora los mismos versos en una estrecha cenefa contigua en cursiva con encabalgamiento de letras y cuyo texto se atiene al de la referida versión que se le recitó a Hārūn al-Rašīd. Migeon publicó una fotografía de dicha pieza en la cual la inscripción está colocada boca abajo, pero puede leerse bien el último verso del poema que aquí nos incumbe (Migeon, 1907: 106, fig. 120) (fig. 8). Por su parte, Dalton ofreció poco después sólo la traducción inglesa del poema inscrito en esta pieza, sin el texto árabe, y además publicó una fotografía diferente de la de Migeon en la que la tapa circular está separada del cuerpo y no es posible ver su borde epigráfico (Dalton, 1909: 173-174, pl. CXXIV). Según Dalton, al poema le sigue una lauda final, que vertida del inglés al español, reza: “Honor, larga vida, alabanza y gloria”. Lo más probable es, como sugiere Carboni, que la fotografía ofrecida por Migeon se realizara después de una mala restauración de la pieza en la que se colocó invertido el friso poético del borde de la tapa (Carboni, 2005: 216-217). Por otro lado, al tratar Baldomero Montoya sobre esta “caja cilíndrica calada” del British Museum, da la traducción al español del poema, tomada seguramente de la traducción inglesa del citado catálogo de Dalton (Dalton, 1909: 173), ya que tampoco aporta el texto árabe (Montoya, 1979: 86-87), y hace lo propio con la inscripción poética de la cenefa de la cara superior de la tapa, que traduce a partir de la versión inglesa de Dalton y reproduciendo la misma fotografía publicada por este autor en su catálogo. La semántica de esta segunda inscripción es asimismo laudatoria: “¡Salud a aquél a cuyo igual yo nunca me aproximaré y en el que confío sobre todos

los demás! Un hombre generoso, que cada vez que le pedí un favor me lo concedió” (Montoya, 1979: 86-87). Pero, a diferencia de quienes se ocuparon con anterioridad de esta cajita cilíndrica y de la consideración que se le da en la actualidad en el catálogo del British Museum, que la tienen por obra de producción mameluca y la sitúan en el Egipto del siglo XIV, Montoya la considera cordobesa, y del siglo XI, basándose en el motivo ornamental de su cuerpo calado, que está formado por una trama de rosas de ocho pétalos similar a la de otra cajita conservada en La Seo de Zaragoza, la cual lleva, además, una cenefa epigráfica en cursiva, con una inscripción en primera persona que hace jactarse a la cajita y ponerse al servicio de un anónimo y distinguido personaje (Montoya, 1979: 87-88). En nuestra opinión, la grafía con que se talló el poemilla de la cajita del British Museum documentada y fotografiada por Migeon, que es la que aquí nos incumbe, nos parece más cercana a los estilos orientales y mamelucos que a las cursivas andalusíes, pero esto no obsta para suponer que el poema hubiera podido ser conocido y utilizado con fines ornamentales y encomiásticos en las artes de al-Andalus. Recordaremos, en fin, que la tradición poetizadora de cajitas y botes suntuarios se remonta en al-Andalus cuanto menos al célebre pixis de la Hispanic Society of America en Nueva York, datado en torno al año 968, que es un clásico marfil omeya cilíndrico cuyo poema, de tres versos también, hace describirse ufana a la pieza y descubriarnos su función: “Mi aspecto es de suma belleza, mi seno conserva toda su turgencia. Por la belleza estoy adornada, con vestido de joyas engalanada. Envase soy de almizcle, alcanfor y ámbar” (Puerta, 2015: 92).



8. Cajita de marfil cilíndrica de época mameluca, siglo XIV. Londres, British Museum

Todavía hemos hallado otra reproducción epigráfica del primer verso del poemilla de la arqueta del Patriarca en una jarrita timurí (15,7 cm. de altura por 13 cm. ancho) de cobre con incrustaciones de plata y oro fabricado en Herat por Ḥusayn ibn Mubārak

Šāh en Ramadán de 889 H. (=sept./oct. 1484 d. C.) (Colección Nuhad es-Said) (fig. 9) acompañando a dos poemas de contenido sufi en lengua persa y en cursiva, uno de los poemas es del poeta iraní Qāsim Anwārī (siglo XIV) y se refiere a la fuente de la vida y del conocimiento místico superior; y en la parte superior del vientre de la pieza, lleva grabado, igualmente en cursiva, un pareado en lengua árabe cuyo primer verso es el primero del poemilla de la arqueta del Patriarca, mientras el segundo verso es completamente distinto a las variantes que hemos localizado, y dice así: *Dāma la-ka al-faḥ wa-l-zaḥar mā ṭala' al-šams wa-l-qamar* (Para ti la victoria y el triunfo sean mientras el sol y la luna salgan) (Allan, 1982: 110-113; 'Abd al-Raḥīm Ibrāhīm, 2006).

De las versiones epigráficas del poemilla aquí descritas, la de la arqueta del Patriarca es la única reproducida en cúfico y la única que aporta variantes en los versos 2 y 3 respecto a sus congéneres y respecto a las fuentes escritas. Es la única que emplea la palabra *nī'ma* (gracia, dicha, beneficio) (2º verso), que enriquece el contexto con el deseo de que el Patriarca viva en gracia o dicha permanente, a la vez que elimina la reiteración respecto al “tiempo ilimitado” presente en las otras versiones. En cuanto a la caligrafía, hay que decir que el cúfico de la arqueta del Patriarca difiere notoriamente de los estilos cordobeses emirales y califales, sean simples o floridos, sobre todo por el estiramiento de las verticales y por el añadido de astas figuradas sin valor léxico, lo que sucede al inicio del poema, cuatro veces en el lateral izquierdo (comienzo del verso 2), siete veces en la tabla trasera (verso 2 y principio del 3) y cinco veces en el lateral derecho (final del verso 3 y del poema) (véase tabla II). Todas estas astas, léxicas o decorativas, se disponen casi siempre en parejas y se coronan con ápices sencillos con suave curvatura dirigidos a derecha e izquierda respectivamente. En la palabra *al-layālī* (“noches”, 2º verso, comienzo de la tabla trasera), se entrelazan las tres verticales del artículo y la *lām* inicial y se omite la *yā'* o el *alif maqṣūra*). El estiramiento de las astas y los rasgos de algunas letras se acercan a los cúficos de época almohade (eulogias de las chapas de bronce de la Puerta del Perdón de la antigua Mezquita Mayor de Sevilla, de finales del siglo XII). Pero las diferencias son asimismo notables, puesto que en la arqueta de san Juan de Ribera, dentro del bosque de astas decorativas a que nos hemos referido, algunas de ellas se elevan formando un ángulo recto a izquierda o a derecha para mantener el emparejamiento de astas (en la *mīm* de *dimta* seguida de la *mīm* de *mā* al comienzo del verso 2, lateral izquierdo de la pieza, y en la *mā* del 2º hemistiquio del verso 2 en la trasera); las prolongaciones de la *kāf*, la *dād* y la *sīn* hacen, por su parte, un zigzag o un ángulo de 45º, y el anudamiento de la *tā'* de *dāmat* (verso 2, lateral izquierdo) y la forma tan rebuscada y particular de representar la preposición *fī* (2º hemistiquio del verso 2, trasera de la pieza) y el pronombre *man* (verso 3, lateral derecho), donde el asta que se le incrusta a la letra *mīm* más el lazo con que se dibuja la *nūn* y la otra asta ornamental que se deriva de ella hacen a ambas palabras casi ilegibles, aun siendo muy sencillas. El fondo de ataurique con roleos acabados en tres o cinco foliaciones de lejana filiación califal rellena los vacíos, adaptándose a ellos de manera irregular en los campos anchos y conservando la estructura vertical o la axial en los vacíos más estrechos;

grabados con doble línea, los tallos y las hojas carecen de más ornatos y sólo cubren los espacios que hay por encima de la línea de escritura, nunca debajo. Todos estos rasgos apartan también a esta grafía de la estética nazarí, sea granadina o trasplantada a suelo cristiano, por lo que pensamos que debe de tratarse de una obra del siglo XVI creada en un entorno culto mudéjar y arabizado, o plenamente árabe. Hay que subrayar que la reproducción del poema es correcta y bastante asequible a la lectura, salvo en los laterales en que se dificulta más por la sobrecarga de astas figuradas. Quien dibujó y/o talló el poema conocía bien el texto y distribuye cada uno de los versos y sus palabras de forma equilibrada, a pesar de los excesos decorativos que se observan en algunos vocablos, verbigracia, la mencionada *tā'* con que concluye el verso 2 del lateral derecho rematada con un alambicado nudo que recuerda a los que proliferan en el cúfico nazarí, pero que aquí irrumpe aislado.



9. Jarrita cobre con incrustaciones de plata y oro, época timurí, 1484. Colección Nuhad es-Said

Conclusión

Por la precisión y elaboración con que se ha diseñado y tallado el cúfico de la arqueta nos inclinamos a pensar que tuvo que ser fabricada en un taller o, por un artista, especializado. Sin pruebas concluyentes, pensamos que la arqueta se confeccionó en honor del Patriarca Juan de Ribera, dentro o fuera de España –no en vano fue nombrado honoríficamente Patriarca de Antioquía, región árabe en poder de los otomanos desde 1517– con el fin de agasajarle con este panegírico árabe sin connotaciones confesionales y bien difundido, deseándole larga vida y permanente gloria con la solemnidad de la caligrafía cúfica y el prestigio del acervo principesco árabe clásico, que se extendió, como hemos visto, hasta las artes suntuarias persas de época timurí. La centralidad del escudo, reforzada por la rima interna de su primer y “universalizado” verso, es decir, por la repetición de la rima en cada uno de sus dos hemistiquios, se refuerza con el tercer verso de la pieza en que se ensalza al propietario como prohombre por encima de todos los demás, idea que aquí se traslada a la persona de Juan de Ribera, la cual es retóricamente reconocida en la arqueta por la voz de la arabidad, en una época convulsa en que los moriscos eruditos trataron de congraciarse con la nueva estructura de poder cristiana, como se evidencia en el referido episodio de los Libros Plúmbeos coetáneo con la fabricación de la arqueta en un contexto próximo a la expulsión de los moriscos en 1609-1613. O al contrario, el nuevo arzobispo de Valencia y Patriarca de Antioquía, Juan de Ribera, pudo encargar esta delicada pieza para exhibir en su círculo más próximo el triunfo de sus armas sobre el “otro” sometido en España pero dueño de una gran historia religiosa, política y literaria, y todavía poderoso y amenazante en la otra orilla del Mediterráneo.

Referencias bibliográficas

- ‘Abd al-Raḥīm Ibrāhīm, Ŷ. (2006). al-Aṣa‘ār wa-dalālātu-hā ‘alā l-ma‘ādin al-taymūriyya: Los poemas y sus significaciones en los metales timuríes. *Maʿallat Kulliyat al-Ādāb li-Ŷāmi‘at Ŷalwān* (20), 293-350.
- al-‘Abdalkānī al-Zawzanī, Y. (2003). *Ḥamāsāt al-zurafā’ min aṣ‘ār al-muḥdaṭīn wa-l-quḍāma’*: Épica de distinguidos con poemas de modernos y de antiguos. Beirut-El Cairo: Dār al-Kitāb al-Lubnānī-Dār al-Kitāb al-Miṣrī, vol. 1.
- Alapont Millet, T. (2017). *San Juan de Ribera “de puertas adentro”. Interiores domésticos - interiores litúrgicos. Una aproximación hacia su amueblamiento y ornato (1562-1615)*. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10550/64107> [Consultada el 10/02/2019]
- Allan, J. W. (1982). *Islamic Metalwork. The Nuhad Es-Said Collection*. London: Sotheby’s.
- Álvaro Zamora, M. I. (2006). Una porcelana Ming con guarnición de plata sobredorada de taller alemán en la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza). *Artígrama* (21), 719-746.

- Barrios Aguilera, M., y García-Arenal, M. (eds.) (2006). *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Beckwith, J. (1960). *Caskets from Córdoba*. London: Victoria and Albert Museum.
- Bérchez, J., et al. (2013). *Una religiosa urbanidad: San Juan de Ribera y el colegio del patriarca en la cultura artística de su tiempo*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- Burke, P. (2016). *Hybrid Renaissance. Culture, language, architecture*. Budapest: Central European University Press.
- Cabanelas Rodríguez, D. (1991). *El morisco granadino Alonso del Castillo*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Carboni, S. (2005). Cylindrical ivory boxes with openwork decoration: Mamluk, Nasrid or something else? *Journal of the David Collection*, 2 (2), 214-225.
- du Crest, S. (2011). Fluidity of Meaning: The Elusive 'Aztec' Mask in the Medici Collection. *Fragmenta* (5), 177-188.
- Dalton, O. M. (1909). *Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era with Examples of Mohammedan Art and Carvings in Bone in the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography of the British Museum*. London: British Museum Press.
- Ehlers, B. (2006). *Between Christians and Moriscos. Juan de Ribera and Religious Reform in Valencia, 1568-1614*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Ferrandis, J. (1935). *Marfiles de Occidente*. Madrid: E. Maestre, vol. 1.
- Fiume, G. (2014). *La cacciata dei moriscos e la beatificazione di Juan de Ribera*. Roma: Morcelliana.
- García Cárcel, R. (1983). Estudio crítico del catecismo de Ribera-Ayala. En *Les morisques et leur temps* (pp. 161-168). París: CNRS.
- García-Arenal, M., y Rodríguez Mediano, F. (2010). *Un Oriente español. Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Madrid: Marcial Pons.
- Giménez-Eguibar, P., y Wasserman Soler, D. I. (2011). La Mala Algarabía: Church, Monarchy and the Arabic Language in 16th-century Spain. *The Medieval History Journal*, 14 (2), 229-258.
- Gimilio Sanz, D. (2014). Poder, humanismo y religiosidad en tiempos del Patriarca Juan de Ribera en Valencia. Su colección de escultura clásica. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* (2), 13-39.
- González, V. (1948). *La personalidad artística del beato Juan de Ribera*. Valencia: Diputación provincial de Valencia.
- Harris, A. K. (2014). Gift, Sale, and Theft: Juan de Ribera and the Sacred Economy of Relics in the Early Modern Mediterranean. *Journal of Early Modern History*, 18 (3), 193-226.

- Heredia Moreno, M. C. (2010). Arquetas nobiliarias de la segunda mitad del siglo XVI para el servicio de la Iglesia. *Archivo Español de Arte*, 83 (331), 267-286.
- Ibn 'Abd al-Rabbihi (1987). *al-'Iqd al-farīd* (El collar único). Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyya.
- al-Itlidī, M. D. (2004). *I'lām al-nās bi-mā waqa' li-l-Barāmika ma' Banī l-'Abbās* (Información al público sobre lo que aconteció a los *barāmika* con los abasíes). Beirut: Dār al-Kutub al-'Ilmiyya.
- Jenkins, M. (1993). Al-Andalus: Crucible of the Mediterranean. En *The Art of Medieval Spain A.D. 500 - 1500* (pp. 72-84). New York: Metropolitan Museum of Art.
- Krahe, C. (2016). *Chinese Porcelain in Habsburg Spain*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Lleó Cañal, V. (2017). *La Casa de Pilatos: biografía de un palacio sevillano*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Migeon, G. (1907). *Manuel d'art musulman, vol. II. Les arts plastiques et industrielles*. Paris: Alphonse Picard et Fils.
- Montoya Tejada, B. (1979). *Marfiles cordobeses*. Córdoba: Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes.
- Payán Sotomayor, P. (1998). Ramón Llull y el mundo árabe. En *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria profesor Braulio Justel Calabozo* (pp. 221-230). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Puerta Vílchez, J. M. (2015). *El sentido artístico de Qurtuba*. Madrid-Granada: Casa Árabe-Edilux.
- Shalem, A. (1995). From Royal Caskets to Relic Containers: Two Ivory Caskets from Burgos and Madrid. *Muqarnas* (12), 24-38.
- Shalem, A. (1996). *Islam Christianized-Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West*. Frankfurt: Peter Lang.
- Trias Mercant, S. (1995). Arabismo e islamología en el obra de Ramón Llull. *Ciudad de Dios: Revista Agustiniiana*, 208 (2-3), 439-452.
- Urquizar Herrera, A. (2007). *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons.
- Urquizar Herrera, A. (2019). Islamic Objects in the Material Culture of the Castilian Nobility: Trophies and the Negotiation of Hybridity. En B. Franco Llopis y A. Urquizar Herrera (eds.). *Jews and Muslims made visible in Christian Iberia and beyond, 14th to 18th centuries* (pp. 187-212). Leiden: Brill.
- Wunder, A. (2003). Classical, Christian, and Muslim remains in the construction of imperial Seville (1520-1635). *Journal of the History of Ideas*, 64 (2), 195-212.

Un cuadro inédito de Antonio Palomino en León. El arcángel San Rafael y Tobías

An unpublished painting by Antonio Palomino in León. St. Raphael the archangel and Tobias

EMILIO MORAIS VALLEJO

emilio.morais@unileon.es

Universidad de León. Departamento de Patrimonio Artístico y Documental

Recibido: 21 de noviembre de 2017 · Revisado: 12 de junio de 2019 · Aceptado: 27 de junio de 2019

Resumen

En el presente artículo aborda el estudio de un cuadro del Museo Sierra-Pambley de León que hasta ahora había pasado inadvertido. Después de su restauración se vio la posibilidad de que fuera una obra de Antonio Palomino. El análisis detenido de la pintura nos ha permitido afirmar la autoría del insigne artista y teórico cordobés, que la ejecutaría a principios del siglo XVIII, e incluirlo en el catálogo de sus obras de caballete.

Palabras clave: Pintura Barroca; pintura religiosa.

Identificadores: Palomino, Antonio; San Rafael arcángel; Tobías; Fundación Sierra-Pambley (León).

Topónimos: León (España).

Periodo: Siglo 18.

Abstract

This article reports the study of a painting in the Sierra Pambley Museum in León that had previously gone unnoticed. Its restoration revealed the possibility that it was the work of the famous artist and theorist from Córdoba, Antonio Palomino. Careful analysis of the painting has confirmed this hypothesis, and suggests that it was executed in the early eighteenth century. Consequently, *The Archangel Raphael and Tobias* can now be included in the catalogue of his easel works.

Keywords: Baroque painting; religious painting.

Identifiers: Palomino, Antonio; St. Raphael the archangel; Tobias; Sierra-Pambley Foundation (León).

Place Names: León (Spain).

Period: Baroque. 18th. Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

MORAIS VALLEJO, E. (2019). Un cuadro inédito de Antonio Palomino en León. El arcángel San Rafael y Tobías. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 59-73.

Introducción

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance, Córdoba, 1655-Madrid, 1726) es, sin ninguna duda, el más interesante artista-teórico de la pintura española del último barroco¹. Su altura intelectual y los amplios conocimientos técnicos que poseía del arte de su época quedaron demostrados con la redacción de su famoso tratado, de marcado interés enciclopédico, en el que aborda el amplio espectro de temas que interesaban a los artistas coetáneos², además de resultar trascendental para la historiografía del Arte español gracias al elevado número de biografías recogidas sobre pintores y escultores relevantes que trabajaron en España hasta su publicación (Bassegoda, 2004: 89-113). La faceta pictórica de Palomino, por la que llegó a ser nombrado pintor del rey por Carlos II en 1688, la inició en tierras andaluzas con Valdés Leal y Juan de Alfaro, de los que aprendió los principios de la pintura y adaptó su estética. Más tarde, hacia 1678, recaló en Madrid y al tener contacto con el arte que se hacía en la corte adoptó el estilo de la llamada escuela madrileña, con notable influencia de Juan Carreño de Miranda y, sobre todo, Claudio Coello. En 1692 conoció a Luca Giordano, con quien colaboró en la decoración al fresco de algunas estancias de El Escorial, lo que supuso un cambio estilístico considerable en su obra que ganó en dinamismo, luminosidad del color y serenidad de las expresiones, alejándose de las características que definieron el pleno barroco español; además, a partir de ese momento el fresco se convirtió en su prioridad, una técnica que cultivó con arte y reconocido oficio en varios puntos de España (Bernier Luque, 1981: 9-10; Pérez Sánchez, 1992: 404). Los óleos pasaron entonces a un segundo plano en sus intereses, por lo que no son muchos los ejemplares que han llegado a nuestros días; de ahí que siempre es una buena noticia el hallazgo de alguna obra nueva que se le puede atribuir de manera fehaciente, ya que contribuye a completar el inventario de su producción y a un mejor conocimiento de sus valores artísticos. Poco antes de morir, en 1725, enviudó y fue entonces cuando se ordenó sacerdote, vocación latente para la que tenía una sólida formación espiritual que había demostrado en su pintura.

Esta sucinta biografía, sin ningún interés exhaustivo, la incluimos porque nos permite aproximarnos a algunas de las cuestiones que tratamos a continuación.

Aproximación historiográfica a la pintura de caballete de Antonio Palomino

No son muy abundantes las publicaciones existentes sobre la obra en pequeño formato de Antonio Palomino. En la década de los cincuenta del siglo pasado, coincidiendo con

1 Sobre su biografía se puede consultar, entre otros, Ceán Bermúdez, 1800: 29-41; Escribano y Morales, L. 1859; R. Aguilar, 1958; Galindo San Miguel, 1988: 105-114.

2 Su tratado, titulado *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, (1715-1724)), está formado por 3 volúmenes que tratan aspectos diferentes, como denotan los títulos: *La teórica de la pintura*, *La práctica de la pintura* y *El parnaso español pintoresco laureado*.

el tercer centenario del nacimiento del pintor³, surge un cierto interés por dar a conocer esta faceta de su pintura, comenzado por Valverde Madrid que le atribuyó un cuadro hasta entonces considerado como anónimo (1955: 216-217). Gaya Nuño fue el primero en establecer un verdadero catálogo de sus cuadros de caballete conocidos hasta ese momento (1956: 97-105), que tendría una nueva aportación con el descubrimiento de Angulo Íñiguez de una *Adoración de los Reyes* (1959: 320-321). Años después Aparicio Olmos incorporó varios títulos nuevos (1966: 148-162), ampliando el listado inicial de Gaya Nuño, que sería matizado a su vez por Pérez Sánchez, quien corrigió algunos errores que dijo encontrar en sus predecesores y aportó algunas novedades (1972: 251-269). El repertorio se ha ido completando poco a poco gracias a un goteo de publicaciones que han ido ofreciendo nuevos títulos atribuidos a su pincel, hasta conocer cada vez con mayor precisión la obra que realizó en óleo, tanto en número de ejemplos como en significación estilística.

Es durante los años ochenta cuando apreciamos una reactivación del interés de los investigadores por Palomino, reflejado en el mayor número de trabajos dedicados a descubrir su labor al óleo, añadiendo interesantes hallazgos para la consecución de un catálogo razonado (Iturgáiz, 1980: 69-96; Martínez Ripoll, 1981: 185-190; Valdivieso, 1982: 442-444; Urrea, 1983: 493-497; Raya Raya, 1983: 22-23; Ídem, 1986: 39-57; Galindo San Miguel, 1988: 105-114; Terrón Reynolds, 1989: 516-518).

La atención se mantuvo en la década siguiente, sacando a la luz nuevas obras en distintas partes de España (Terrón Reynolds, 1990: 249-252; Galindo San Miguel, 1990a: 213-215; Ídem., 1990b: 660-666), e incluso alguna en Francia (Curie, 1999: 44-53), que ampliaron la geografía conocida de su actividad en pequeño formato.

Ya en nuestro siglo siguen apareciendo nuevas atribuciones, lo que demuestra que todavía queda campo por investigar y que su producción es más amplia de lo que se creía inicialmente (Rodríguez Domingo, 2007: 111-134; Blanco Mozo, 2008: 7-18; Navarrete Prieto, 2011: 59-90; Palencia Cerezo, 2013: 90-94; Lorenzo Arribas y Diestro Ortega, 2014: 199-210). No en vano la actualidad del artista-teórico sigue vigente, como queda de manifiesto en la reciente celebración del Simposio *Antonio Palomino y las fronteras del Barroco*, celebrado en febrero de 2016⁴. De cualquier manera, creemos que el inventario no está cerrado y que todavía saldrán del anonimato nuevos lienzos atribuidos a su pincel.

En este contexto celebramos la noticia del Museo de la Fundación Sierra Pambley de León revelando, a raíz de la restauración de un lienzo perteneciente a su fondo museístico⁵, que posee un cuadro que representa una escena de la historia de san Rafael y Tobías con la firma de Palomino, que hasta ahora había pasado desapercibido⁶.

3 En la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos se celebró el 1 de diciembre de 1955 una sesión conmemorativa del centenario de Palomino.

4 Tuvo lugar en el Museo del Prado, dirigido por Javier Portús Pérez y Juan Luis González García.

5 La restauración la realizó en 2009 la empresa *Proceso Arte C. B.* de Astorga.

6 Agradecemos a Patricia Centeno, responsable del Museo de la Fundación Sierra Pambley, las facilidades que nos concedió para la realización de este trabajo y sus acertadas indicaciones para orientar nuestra investigación.

El cuadro de San Rafael y Tobías en el Museo de la Fundación Sierra Pambley

Manuel Bartolomé Cossío, en el inventario que hizo alrededor del año 1920 de los muebles y enseres de la casa que la citada Fundación tiene en la localidad leonesa de Hospital de Órbigo⁷, reseñó que en la alcoba de la sala situada encima del comedor estaba “... un cuadro al óleo, en lienzo: Tobías y el Ángel – siglo XVIII. Sin valor. Marco dorado”⁸. Nos sorprende enormemente que este personaje, krausista y miembro relevante de la Institución Libre de Enseñanza, hiciera esta lacónica valoración tan subjetiva y negativa, lo cual pudo ser la causa de la indiferencia mostrada durante mucho tiempo por él, hasta que, hace poco y con notable acierto, se decidió su restauración.

Es un óleo sobre lienzo de lino que tiene unas dimensiones de 84 x 63 cm., enmarcado con una moldura amplia de madera dorada que sería colocada en época posterior a su realización, pues oculta en parte la firma del autor, ignorando así la importancia del artista y retrasando la identificación del pintor que lo realizó⁹. Ahora está en un buen estado de conservación y expuesto al público en una de las habitaciones acondicionadas de este museo que muestra la casa tal y como la concibió a mediados del siglo XIX un burgués ilustrado, Segundo Sierra Pambley, en los aledaños de la plaza de la catedral de León.

El lienzo representa en primer plano al arcángel san Rafael de pie, ocupando casi la altura completa del cuadro y la mitad de la superficie, lo que otorga un sentido monumental a la figura con su rotunda presencia (Fig. 1). Parece que el pintor, acostumbrado a las grandes magnitudes de los frescos pintados en bóvedas, encuentra difícil reducir la escala cuando trabaja al óleo, por eso sus figuras en cuadros de caballete suelen ser grandes y ocupar gran parte de la escena (Gaya Nuño, 1956: 95). Con el bordón en su mano izquierda nos recuerda que es un caminante que está de viaje, mientras que con la otra mano señala al agresivo pez, del cual vemos poco más que su terrorífica cabeza apareciendo por el ángulo inferior derecho, marcando de esta forma una acentuada diagonal con el brazo que sirve para estructurar la composición. En un segundo plano, en la parte baja, aparece Tobías sentado y con los pies en el agua, mostrando su horror ante la súbita aparición del monstruo que surge del agua con la decidida y agresiva intención de morderlo. Un pequeño perro pone la nota anecdótica al ladrar al pez con actitud amenazante, aunque desde la distancia. Palomino ha reducido al máximo la representación de figuras, centrándose en los dos personajes y la fiera, colocados en un

7 La Fundación Sierra Pambley, como dice en su página web <http://www.sierrapambley.org/la-fundacion>, consultada el 1-8-2017, “Es una entidad privada sin ánimo de lucro dedicada desde 1887 a actividades educativas y culturales en la provincia de León, creada por iniciativa de D. Francisco Fernández-Blanco y Sierra-Pambley que la dotó con la mayor parte de su fortuna personal. La labor de la Fundación siempre estuvo guiada por el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza y las ideas de Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate, y Manuel Bartolomé Cossío”.

8 Archivo de la Fundación Sierra Pambley (AFSP), *Fondo Fundacional*, caja nº 41-1, s/f.

9 El cuadro tiene el número de inventario del *Museo Sierra Pambley* 2.769. Las dimensiones con el marco incluido son 98 x 75 cm.

primer plano muy cercano al espectador, con la intención de que este se concentre en la narración del hecho y no se pierda en detalles secundarios.



1. Antonio Palomino. *El Arcángel San Rafael y Tobías*. Óleo sobre lienzo. Foto Imagen MAS/Fotógrafos. Museo Sierra Pambley.

El protagonista indudable de la escena es el arcángel, no solo por tamaño y presencia dominante, sino también por la iluminación que recibe y ayuda a resaltarlo, avivando los colores de su indumentaria, con especial interés por la capa al viento que dibuja una curva tridimensional alrededor de su cuerpo. Esta forma artificial y efectista de disponer esta prenda la podemos considerar característica del pintor, pues el mismo esquema lo vemos en otras obras suyas, tanto en la serie de seres seráficos que vuelan en los frescos de las distintas bóvedas que pintó, como en varios cuadros de caballete. Así, por ejemplo, lo comprobamos en el arcángel de la *Aparición de san Rafael al venerable Roelas* de la colección de la mezquita-catedral de Córdoba; también en el ángel que acompaña a la Sagrada Familia en la *Huida a Egipto*, que custodia el Museo de Bellas Artes de Córdoba, o las varias representaciones que hizo de *San Miguel arrojando a Satanás a los infiernos*, ahora en colecciones privadas, que tienen una indudable influencia de Claudio Coello. Destacamos la importancia de esta mancha de color porque es determinante en la visión del cuadro y no obedece a una situación real, pues la quietud del joven y de la naturaleza no advierte de la presencia de viento para hacer ondear el ropaje en tan estudiada postura; más bien parece deberse a una causa espiritual que acentúa el carácter misterioso del personaje.

La escena se cierra hacia la penumbra por el lado izquierdo con rocas y árboles, mientras que el lado derecho se abre a un paisaje apacible de amplio cielo que muestra las luces del atardecer, combinando el blanco de las nubes y el azul del fondo en degradación hacia tonos rosados y violetas para indicar el ocaso del sol. La misma atmósfera y ciertos detalles particulares del paisaje los podemos ver en otros cuadros de Palomino, como la citada *Huida a Egipto* (pintado hacia 1712) o el *San Juan Bautista Niño* del Museo del Prado (realizado a principios del siglo XVIII), lo que no sólo corroboraría la autoría del lienzo sino también una datación aproximada de la obra, por similitudes estilísticas y compositivas, que podríamos situar hacia 1710-20. En esos momentos Palomino ya ha superado el influjo de Carreño de Miranda que marcó su primera etapa madrileña y está más cerca de las formas de Claudio Coello, incorporando las novedades formales que aprendió de los trabajos al fresco hechos en España por su admirado Luca Giordano. Su pintura pasa en esos momentos por un alejamiento de las formas más dinámicas y las composiciones complicadas propias del barroco exaltado que triunfaba en el cambio de siglo, apostando por una concepción más moderada, tanto de los juegos lumínicos como de las expresiones o actitudes de los personajes, patente en la serenidad del rostro del arcángel de rasgos idealizados.

Por otro lado, el tratamiento de la historia de san Rafael y el milagro del pez nada tiene que ver con el cuadro del mismo tema que pintara Palomino en 1677 en sus últimos años de estancia en Córdoba, que ahora está en el palacio de Viana de dicha ciudad. Allí aparece solo el arcángel con un pequeño pez en la mano, sin relación lógica con el que según la Biblia trató de engullir al desprevenido Tobías, adoleciendo de cualquier sentido narrativo y resultando una mera alegoría sin la fuerza de la composición que apreciamos en el lienzo leonés.

Aunque la mayoría de los asuntos religiosos que pintó Palomino se refieren al Nuevo Testamento o a la vida y ejemplos de los santos, las escenas veterotestamentarias no le son ajenas. De hecho, hacia 1712 realizó varios óleos con relatos sacados del Antiguo Testamento (Gutiérrez Pla, 2008: 122; Gaya Nuño, 1956: 36), pudiendo ser el que ahora tratamos uno de ellos, más si tenemos en cuenta que los estilemas que lo definen concuerdan con los que caracterizaban al pintor cordobés por aquellas fechas. Asimismo, es indicativo que entre los años 1716 y 1723 hay un lapso de tiempo en el que dejó de trabajar en grandes obras al fresco y suponemos, por la razonable actitud de un pintor activo que no debe de perder la práctica, seguiría dibujando y haciendo cuadros de caballete, además de dedicarse con mayor intensidad redactar su tratado (Gaya Nuño, 1956: 44).

El tema de los ángeles es habitual en el arte barroco español, bien siendo protagonistas absolutos de una obra o bien acompañando muy diferentes escenas; es una buena muestra más de la devoción angélica que se prodigó en la época, mostrando el carácter protector y cercano a los hombres de los seres seráficos. En el caso del arcángel san Rafael la representación iconográfica más significativa suele girar en torno a tres escenas relacionadas con el relato de la curación del ciego Tobit (Ávila Vivar, 2015: 332), donde representa el papel principal de una historia que requiere cierta habilidad narrativa. La más repetida le muestra caminando en un paisaje natural y portando un pez como signo distintivo, a veces acompañado de Tobías, pero habitualmente solo; así aparece en el citado cuadro del Palacio de Viana. Menos habitual es ver la aplicación de la hiel del pez a los ojos del anciano invidente, como lo pintara, por ejemplo, Bernardo Strozzi en el excelente lienzo que custodia el Museo del Prado. La tercera, la representada aquí, muestra el momento en el que el joven Tobías, que iba acompañado del arcángel camino de Ragués de Media para recuperar diez talentos de plata que su padre había dejado en depósito a Gabael, bajó al río Tigris con la intención de lavarse los pies y fue sorprendido por un enorme pez que saltó del agua con la intención de morder al muchacho, según nos cuenta la Biblia¹⁰. La narración se completa con la orden de san Rafael a Tobías para que atrape al pez, le saque el corazón, el hígado y la hiel que más tarde utilizaría para sanar de manera milagrosa la ceguera que padecía su padre desde hacía varios años¹¹. Esta historia otorga dos significados al arcángel. Por un lado se le considera protector de los viajeros y guía de los jóvenes en la vida, atendiendo al itinerario que emprendió tutelando a Tobías para enseñarle el camino y evitarle los peligros de un territorio desconocido para él (Réau, 1996: 77-78); se convierte así en el prototipo más significativo de los ángeles custodios (Ávila Vivar, 2015: 330). En otras ocasiones es considerado también príncipe de la castidad (Ávila Vivar, 2015: 331-332), valor que se trata de inculcar a los jóvenes. Pero, sin duda, el título con el que se le identifica mayoritariamente es con el de *Medicina de Dios*, al procurar de forma prodigiosa la curación del ciego Tobit a la vuelta del viaje (Réau, 1996: 77; Ávila Vivar, 2015: 330-332). De esta

¹⁰ *Libro de Tobías*, cap. 5 y 6.

¹¹ *Libro de Tobías*, cap. 11, 1-14.

manera lo proclama el docto san Isidoro en el estudio que hace de la etimología del nombre del arcángel: “Rafael significa curación o medicina de Dios”¹². Por esta razón, cuando en los relatos bíblicos es preciso sanar y curar en un acto relevante, Dios encarga la misión a Rafael (Oroz Reta et al., 2004: 638-639). De esta manera se ha convertido en tradicional su presencia en edificios hospitalarios.

Antonio Palomino, estricto seguidor de las normas canónicas del decoro, que considera imprescindibles para una correcta interpretación de la pintura, se atiene a ellas para representar a los personajes de la historia narrada. Retrata al arcángel con el porte de un joven hermoso y bien proporcionado, pero sin perder su condición varonil, con alas realistas para remarcar su condición celestial, al mismo tiempo que sirven para señalar la rapidez (volando) con la que cumple los mandatos divinos. Así lo estableció Francisco Pacheco en su Tratado de Pintura (1649: 475-478)¹³, y de esta manera quedó durante mucho tiempo como prototipo para los artistas posteriores (Sánchez Esteban, 1991: 98-99). En cuanto a Tobías, es aquí también un joven, no un niño como vemos en muchas otras muestras de este tema, porque prefiere atender con literalidad a las Sagradas Escrituras, las cuales mencionan que se casó al poco tiempo de los sucesos narrados. Por otro lado, san Rafael lleva un vestido de tonos amarillos, probablemente siguiendo normas de la época que consideraban este color como el más apropiado para representar al arcángel (Sánchez Esteban, 1991: 99). El pez está representado con aspecto terrorífico y gran tamaño, necesario para asustar al descuidado Tobías, recordando por su aspecto a los monstruos con los que suele representarse en esta época al pecado o al demonio.

El personaje de san Rafael parece ser que era especialmente querido por Palomino, quizás por su condición de cordobés, ya que el arcángel fue nombrado “Custodio de Córdoba” desde que en el siglo XVI intervino para salvar a la ciudad de la peste, tal como él mismo anunció al padre Roelas en sus apariciones¹⁴. Por otro lado, resulta curioso que Palomino utilizara el relato del arcángel Rafael en su tratado al tratar el asunto de la “Composición metafísica de la pintura y su etimología”, afirmando que la pintura es verdadera aunque finja lo que no es, como el enviado divino que al presentarse a Tobit dijo ser quien no era en realidad, no por mentir, sino por causa de un fin superior, como sucede en el arte¹⁵. También aparece en las argumentaciones sobre la “Prueba de la ingenuidad de el arte de la Pintura en el derecho divino, y en todas las clases de noble-

12 Leemos en las *Etimologías* de san Isidoro, Libro VII, Cap. 5, “De Angelis”: 13. *Raphael interpretatur curatio vel medicina Dei. Vbicumque enim curandi et medendi opus necessarium est, hic archangelus a Deo mittitur; et inde medicina Dei vocatur.*

13 En este pasaje describe la manera de pintar a los seres angélicos: “Devense pintar, pues en edad juvenil desde 10 a 20 años ... mancebos sin barba ... de hermosos y agraciados rostros, vivos i resplandecientes ojos (aunque a lo varonil) con varios y lustrosos cabellos rubios i castaños; con gallardos talles i gentil composición de miembros, argumento de la belleza de su ser... con alas hermosísimas de varios colores imitadas del natural...”

14 En la capilla de Santa Teresa de la catedral de Córdoba hay un cuadro de Palomino que representa la aparición de san Rafael al venerable Andrés de Roelas.

15 Podemos leer en el tratado de Palomino (1795), libro I, capítulo III: 27: “Y aunque concedamos ser la Pintura fingimiento, ó *Fictura*, no por eso contradice á la verdad; pues, como dice el doctor angélico, debaxo de las semejanzas y figuras está latiendo la verdad figurada: porque fingir no es mentir, sino una artificiosa fábrica del ingenio, ó la mano, según los latinos; y así, dice el texto sagrado... A que alude también la respuesta del arcángel san Rafael á el

za de estos reynos”, al explicar la simbología del número siete¹⁶. No debemos olvidar que Palomino era un pintor con una sólida formación teológica (Aparicio Olmos, 1956: 67-78) que motivó, como ya vimos más arriba, su tardía ordenación sacerdotal, por lo que la elección del tema del cuadro no podemos considerarla arbitraria y es evidente que la hizo atendiendo a alguno de sus significados esenciales de intención doctrinal. También resulta interesante destacar que san Rafael es uno de los tres arcángeles que han sido siempre reconocidos por la ortodoxia de la iglesia católica como “mensajeros principales”, encargados de notificar ideas trascendentales (Sánchez Esteban, 1991: 91-92). No sucede así con los otros cuatro arcángeles, con ciertas creencias declaradas como heréticas en ocasiones, lo que llevó incluso a la Inquisición a perseguir algunas representaciones artísticas protagonizadas por ellos (Sánchez Esteban, 1991: 92-96).

Palomino, al hablar de las propiedades accidentales de la pintura, destaca tres que considera inherentes a su naturaleza: la primera es el deleite virtuoso, la segunda atiende a la elocuencia y eficacia que ofrece para persuadir y predicar, y en tercer lugar opina que la pintura debe ser un idioma universal, cual “libro abierto, y historia y escritura, pues en ella leen así los doctos como imperitos, los sucesos de la sacra y humana historia” (Palomino, 1795, t. I: 150-157). Por estas razones utiliza sus cuadros de tema religioso con una clara intención ejemplarizante y didáctica, entendiendo que la presencia de las historias pintadas sirven de alimento espiritual para los fieles, “de especialísima utilidad al vulgo de los idiotas, pues por él leen... lo que no aciertan a leer en los libros” (Palomino, 1795, t. I: 154). Así debemos entender la intención última de la representación de la *Medicina de Dios*, narrada de manera sucinta en este lienzo.

La firma

Desafortunadamente el lienzo no está fechado, sin embargo tenemos la suerte de que fue firmado a los pies del arcángel y muy cerca del borde; allí, destacado del fondo, podemos leer en letra clara de color negro: *Palom^o. ft.*, autenticando de este modo su autoría (Fig. 2).

anciano Tobías, á quien dixo que era *Azarías, hijo de Ananías el grande*; porque la figura, ó representación que tenía, era de aquel Israelita: luego la Pintura no miente en afirmar lo que representa, aunque le concedamos que finja”.

16 Ídem, libro II, capítulo IV, p. 115: “No quedara satisfecho mi intento, sino canonizaran esta inteligencia innumerables textos sagrados. En solo el apocalypsi se pueden ver misterios singularísimos significados en el compendio del número siete; pero en cosa más perceptible quiero acreditar el intento: *Yo soy Rafael ángel, uno de los siete que estamos delante del Señor*, dixo aquel celestial peregrino que acompañó á Tobías en su jornada y demás empresas, quando confusos hijo y padre, discurrían en remuneración de tan superiores beneficios como habían recibido de este soberano arcángel. Siete dice que son los que están delante del Señor”.



2. Antonio Palomino. Firma de Antonio Palomino en la parte inferior del cuadro *El Arcángel San Rafael y Tobías*. Óleo sobre lienzo. Foto Imagen MAS/Fotógrafos. Museo Sierra Pambley.

La firma de Palomino, que aparece con ciertas variantes, ha sido analizada con detenimiento por Gaya Nuño (1959: 107-110), quien la fija en dos tipos primordiales. La fórmula que empezó usando, por lo tanto presente en sus obras más antiguas, la compone un monograma en el que conjuga las letras iniciales de su nombre y apellido en mayúsculas, más la “o” de la síncopa de este: APo. El segundo modelo, que es el que utilizó con más frecuencia, escribe en letra cursiva su apellido, completo o acortado, a veces acompañado del nombre. Es habitual que añada la abreviatura del término latino *fecit*, mediante *ft*, o bien *faciebat*, escribiendo *fbt*. En pocas ocasiones hace alusión a su condición de pintor del rey, añadiendo en esos casos el término *Regis Pictor*, para hacer ostentación de este honor. No son muchos los ejemplos en los que añade la fecha de ejecución, lo que dificulta la datación de su producción y la reseña cronológica de sus cuadros, que ha de basarse, cuando no hay documentación explícita, en datos colaterales o en el análisis estilístico.

El autógrafo que ahora nos ocupa, perteneciente al segundo tipo, lo consideramos auténtico tras contrastarlo con otros que aparecen en cuadros aceptados como inequívocos de Palomino. La caligrafía es muy particular del pintor, presentando la P mayúscula un amplio y limpio rasgo superior en forma de arco y una línea horizontal para cerrar inferiormente la letra; por otro lado, la f de *fecit* delinea una generosa línea de curva y contracurva que parte debajo del apellido. De esta manera la grafía es prácticamente idéntica a la que presenta Gaya Nuño como ejemplo paradigmático del pintor,

citando el *Nacimiento* que está en la iglesia parroquial de Alcocer (Gaya Nuño, 1956: 109) (Fig. 3). Por otro lado, el hecho de abreviar el apellido, como lo hizo aquí, no resulta extraño, pues en bastantes ocasiones lo dejaba reducido a Palom^o, según podemos comprobar en la reseña más amplia del catálogo de Gaya Nuño (1956: 97-106).

A handwritten signature in black ink on a light background. The signature reads 'Palomino ft.' in a fluid, cursive script. The 'P' is large and loops back. The 'ft.' is written in a smaller, simpler cursive.

3. Firma de Antonio Palomino, según Juan Antonio Gaya Nuño (1956: 109)

El hecho de firmar tiene connotaciones relevantes que contribuyen también a conocer mejor tanto al autor como a su obra, como ha estudiado en profundidad K. Hellwing (2011: 40-53), y esto sin entrar a realizar un estudio grafológico que nos llevaría por otros derroteros que no son motivo de este trabajo. Durante el Barroco podemos encontrar tanto cuadros signados como otros que no lo están; incluso dentro de la producción de un mismo artista existe esta dualidad. Por lo tanto, no podemos fijar cuál era la práctica habitual, ya que, aunque prácticamente todos los pintores dejaron obras firmadas, no lo hacían siempre, hasta el punto de que algunos fueron criticados por hacerlo persistentemente, pues se consideraba que era una muestra de exceso de vanidad¹⁷. Algunos tratadistas de la época abordaron el asunto, planteándolo el propio Palomino con cierto detenimiento en el tercer volumen de su tratado de pintura, titulado *Parnaso español*, mientras comenta la producción de algunos pintores de su época. No solo se ocupa de explicar el propio significado de tal práctica, sino que también se dedica a descifrar ciertas intenciones que desvelan las firmas. Así, se muestra favorable al uso moderado y específico de la signatura (Hellwing, 2011: 42-43), no como algún pintor que “era muy amigo de firmar lo que hacía”¹⁸, sin seleccionar ni hacer autocrítica de su labor. Entiende Palomino que es justificado poner el nombre del autor en aquellos cuadros que están destinados a lugares de acceso público, no en los privados o en los reservados a una asistencia restringida, entendiéndolo que “...en Obras públicas, y de consecuencia no tengo por delito el firmarlas” (Palomino, 1795, t. III: 364). Esto era aplicable sobre todo en las obras consideradas particularmente brillantes, pues era una buena manera de darse a conocer, hacerse publicidad, revalorizarse y abrir la posibili-

17 Es significativa la conocida anécdota de Antonio del Castillo que signó su *Bautismo de san Francisco* con: *Non fecit Alfarus*, criticando así el exceso de vanidad de su discípulo Juan de Alfaró que dejaba siempre su nombre escrito en los lienzos.

18 Se refiere a Pedro Ruiz González, que “tenía tal flujo de firmar, que aunque fuese una mala figura de Academia, o un mal rasguño, no avía de quedar sin firma” (Palomino, 1795, t.III: 488).

dad de conseguir nuevos encargos entre los espectadores que las visitaban (Hellwing, 2011: 44-46). Según este razonamiento, y atendiendo a la presumible deontología del artista que no ponemos en duda, podemos resolver que el cuadro objeto de nuestro estudio no fue concebido para una mansión particular o un espacio reservado, sino que el destino debería de ser un lugar público, muy probablemente una iglesia, un hospital o un monasterio que no fuera de clausura, atendiendo, por otro lado, al tema de carácter bíblico representado. Por todo lo dicho, también se colige que el autor se encontraba satisfecho con la labor realizada y por esa razón plasmó su nombre junto con la afirmación *fecit*, más contundente y determinante que *faciebat*, queriendo recalcar así su intervención como verdadero artista.

Procedencia del cuadro

Las cuestiones tratadas hasta aquí nos llevan a especular sobre la posible procedencia original del cuadro. Ya dijimos que es propiedad de la Fundación que instituyera la familia Fernández-Blanco y Sierra-Pambley, apellidos de viejos linajes que se unieron en la primera mitad del siglo XIX gracias a la nupcias que contrajeron Marcos Fernández Blanco y María Sierra Pambley en la localidad de Hospital de Órbigo, donde tenía la casa solar el primero. Su hijo Francisco fue un destacado personaje de la élite política, económica e intelectual de la provincia de León, cuya acción más destacada fue la creación de las Escuelas de la Fundación Sierra Pambley, de ideología krausista y próxima a la Institución Libre de Enseñanza (López Fernández, 2008: 145-158). En este ambiente es normal la presencia de obras de arte como podemos comprobar en las distintas sedes de la Fundación que todavía guardan pinturas, esculturas y grabados de diversa temática, civil o religiosa, y variada calidad. Lo que no sabemos, después de rastrear en los archivos, es cuando pudo llegar el cuadro y para cuál de las casas que poseía la familia se adquirió, pues tenían propiedades en Madrid, León, Villablino y Hospital de Órbigo, siendo esta última donde aparece reseñada en el inventario citado más arriba. Lamentablemente la referencia no viene acompañada de su procedencia, ni tampoco la fecha en la que fue adquirido, cosa que sí sucede con otras piezas citadas en el mismo archivo. Apuntamos, como hipótesis más plausible, que su origen estuviera en la capital de España, siempre gran mercado de arte, pues no hay ninguna noticia de que Palomino trabajara para León, ni hay constancia de su paso por esta zona en ningún momento de su vida, ni tampoco constatamos la existencia en ningún momento de otras obras suyas en esta región.

Resulta un tanto extraño que el tema del milagro de san Rafael estuviera colgado en la pared de una casa burguesa del siglo XIX, más si consideramos que ese nombre no era de ningún familiar directo, ni existía una particular relación con Córdoba. Apuntamos como posibilidad que fuera del agrado de un miembro de la familia Fernández Blanco y lo consiguiera a raíz de la Desamortización decimonónica, cuando gran cantidad de bienes eclesiásticos fueron enajenados, adjudicados en subasta pública y tomados a bajo

precio por personas adineradas para formar parte de sus colecciones privadas. Esta práctica fue muy habitual y supuso que un gran número de esculturas y cuadros, que no demostraron justificación para el culto religioso, fueron expropiados en vez de ser cedidos al clero secular, pasando así a engrosar el lucrativo mercado del arte.

Conclusiones

Después de todo lo expuesto podemos afirmar que estamos ante una obra auténtica de Antonio Palomino que, además, no desmerece en calidad artística de sus mejores ejemplos al óleo. Tanto los aspectos formales, como la iconografía y la forma de abordarla se han demostrado característicos del pintor cordobés. La realizaría muy probablemente entre los años 1710 y 1720, debido a la coincidencia estilística que encontramos con otras pinturas suyas ejecutadas durante ese periodo. Al mismo tiempo, la firma ha resultado determinante para confirmar la autoría, ya que presenta rasgos personales similares a los que vemos en lienzos tradicionalmente certificados por los investigadores. Así pues, el cuadro pasa a engrosar el reducido catálogo de pinturas de caballete conocido de Palomino y permite añadir datos relevantes para un mejor conocimiento de su actividad artística.

La incógnita se mantiene en cuanto a su procedencia, la fecha y la forma en que la familia Fernández Blanco y Sierra Pambley consiguió el cuadro, pues nada revelador hay en los archivos consultados al respecto. Todo hace pensar que originalmente perteneció a una institución religiosa que en su momento fue desamortizada, pudiendo entonces ser adquirido para colgarlo en alguna de las casas que poseía dicha familia leonesa.

Referencias Bibliográficas

- Aguilar, R. (1958). *Nuevos datos para la biografía de Palomino*, Bujalance: Servicio de Publicaciones. Junta Local del Centro Coordinador de Bibliotecas.
- Angulo Íñiguez, D. (1959). Una adoración de los Reyes de Palomino en la iglesia de Don Juan de Alarcón de Madrid. *Archivo Español de Arte* (128), 320-321.
- Aparicio Olmos, E. M., (1956). Palomino, el pintor teólogo, *Archivo de Arte Valenciano* (27), pp. 67-78.
- Aparicio Olmos, E. M., (1966). *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia.
- Ávila Vivar, M. (2015). *Angelología barroca. Las series angélicas*. L'Hospitalet de Llobregat: Editor Mario Ávila Vivar.
- Bassegoda, B. (2004). Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España. En F. Checa Cremades (dir.). *Arte Barroco e ideal clásico* (pp. 89-111). Roma: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

- Bernier Luque, J. (1981). Momento plástico de Palomino. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, (102), 5-61.
- Blanco Mozo, J. L. (2008). Antonio Palomino en Navalcarnero (Madrid). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (20), 7-18
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, t. IV: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Curie, P. (1999). Quelques nouveaux tableaux du siècle d'or espagnol dans les églises de France. *Revue de l'Art*, (125), 44-53.
- Escribano Y Morales, L. (1859). *Breve reseña biográfica del célebre pintor D. Acisclo Antonio Palomino*, Madrid: Imprenta de la Compañía general de Impresores y Libreros del Reino.
- Galindo San Miguel, N. (1988). Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino. *Archivo Español de Arte*, 61, (242), 105-114.
- Galindo San Miguel, N. (1990a), Una Virgen del Pilar. Nueva atribución a Palomino. *Archivo Español de Arte* (252), 660-666.
- Galindo San Miguel, N. (1990b). Una obra olvidada de Antonio Palomino en Sevilla. *Archivo Hispalense* (222), 213-215
- Gaya Nuño, J. A., (1956), *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*, (1981, 2ª ed.). Córdoba: Diputación Provincial
- Gutiérrez Pla, C. (sin fecha). *Pintura mural de Antonio Palomino (1655-1726)*. Centro de estudios Elba. Disponible en <http://www.centroelba.es/source/Documentos/palomino-final.pdf> [Consultado el 10-05-2017].
- Hellwing, K. (2011). ¿Firmar o no firmar? Observaciones sobre la práctica de la signatura en los pintores españoles del Siglo de Oro a propósito de las notas de Antonio Palomino. *Boletín del Museo del Prado* t. XXIX (27), 40-53.
- Iturgáiz, D. (1980). Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inédita en conventos dominicanos. *Archivo Español de Arte* (209), 69-96
- López Fernández, R. E. (2008). Los Fernández Blanco y los Sierra Pambley: entre las tierras del Órbigo y la montaña leonesa. Bases socio-económicas de dos unidades familiares a finales del Antiguo Régimen. En F. Carantoña Álvarez y E. Aguado Cabezas (eds.) *Ideas reformistas y reformadores en la España del siglo XIX. Los Sierra Pambley y su tiempo* (pp. 145-158). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Lorenzo Arribas, J. M. y Diestro Ortega, F. (2014). Un lienzo de san Pedro de Antonio Palomino en Caracena (Soria). *BSAA arte*, (80), 199-210.
- Martínez Ripoll, A. (1981). Antonio Palomino, grabador. *Archivo Español de Arte* (214), 185-190

- Navarrete Prieto, B. (2011). Dibujos de Antonio Palomino en el British Museum de Londres y la Biblioteca nacional de España: El Sagrario de la Cartuja de Granada. *Archivo Español de Arte* (333), 59-90
- Oroz Reta, J., et al. (2004). *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Pacheco, F. (1649). *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Fajardo.
- Palencia Cerezo, J. M. (2013). Antonio Acisclo Palomino en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. *Adalid* (4), 90-94
- Palomino, A., (1795). *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 3 v., *La teórica de la pintura, La práctica de la pintura y El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid: Imprenta de Sancha.
- Pérez Sánchez, A. E. (1972). Notas sobre Palomino pintor. *Archivo Español de Arte* (45), 251-269.
- Pérez Sánchez, A. (1992), *Pintura barroca española (1600-1750)*, Madrid: Cátedra
- Raya Raya, M. A. (1983). El entierro de Cristo en el Santuario de la Fuensanta obra de Juan de Alfaro terminada por Acisclo Antonio Palomino. *Alto Guadalquivir*, 22-23
- Raya Raya, M. A. (1986). Acisclo Antonio Palomino: otras obras. *Apotheca* (6), 39-57
- Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, v. 1. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rodríguez Domingo, J. M. (2007). El tema inmaculista en Ambrosio Martínez de Bustos y Antonio Palomino: obras inéditas en Guadix. *Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suárez"*, (20), 111-134
- Sánchez Esteban, N. (1991). Sobre los arcángeles. *Cuadernos de Arte e Iconografía* (8), 91-101.
- Terrón Reynolds, M. T. (1989). Una obra inédita de Antonio Palomino. *BSAA Arte y Arqueología* (55), 516-518
- Terrón Reynolds, M. T. (1990). Reflexiones acerca de la obra de Antonio Palomino en Extremadura. *Norba Arte*, (10) 249-252
- Urrea, J. (1983). Nuevas obras de don Antonio Palomino. *BSAA Arte y Arqueología*, (49), 493-497
- Valdivieso, E. (1982). Una pintura inédita de Palomino. *BSAA de Arte y Arqueología*, (48), 442-444.
- Valverde Madrid, J. (1955). Un nuevo Palomino. *Goya* (9), 216-217.

Rayos, un estudio estético en la pintura occidental de los siglos XVIII y XIX

Thunders, an aesthetic study in Western painting of the 18th and 19th centuries

ANTONIO SÁNCHEZ CABRERA

antoniosanchezcabrera@hotmail.com

Doctorando Universidad de Granada. Departamento Historia del Arte. Grupo de Investigación HUM 222.

Recibido: 21 de febrero de 2018 · Revisado: 12 de junio de 2019 · Aceptado: 29 de junio de 2019

Resumen

Hacia 1750 los avances científicos se abren camino por la experimentación llevada a cabo por una serie de personajes insertos en una sociedad que lo demandaba. Se sospechaba que la electricidad, que era un fenómeno conocido, y el rayo podían ser una misma cosa y, además, podía ser manejada y puesta al servicio del nuevo hombre nacido de las nuevas estructuras estatales. Nació así la filosofía natural que fue la dedicación y explicación del mundo a partir de la observación de la naturaleza. De ahí encontramos la explicación de la creación del pararrayos, artificio inventado por Benjamin Franklin y lo que fue considerado un primer paso para domar esa naturaleza. Paralelamente los pintores de la época tendieron a ejecutar cuadros donde estos agentes meteorológicos fueron los protagonistas pero, como artistas, cada uno le otorgó un sentido al servicio de su obra: Benjamin West (1738-1820), Francesco Casanova (1727-1802), Gaspar Wolf (1735-1783), James Gillray (1757-1815), Samuel Colman (1780-1845), John Martin (1789-1854), Charles Deas (1818-1867), Maxim Nikiforovich Vorobiev (1787-1855), Evelyne De Morgan (1855-1919), etc.

Palabras clave: electricidad; rayos; pinturas de rayos.

Identificadores: Franklin, Benjamin; Colman, Samuel; Nikiforovich Vorobyov, Maxim; Deas, Charles.

Topónimos: Europa; Estados Unidos; Rusia

Periodo: Siglo 18; Siglo 19.

Abstract

Towards 1750 the scientific advances find way by the experimentation carried out by a series of inserted characters in a society that demanded it. It was suspected that electricity, which was a known phenomenon, and lightning could be the same thing and, in addition, could be managed and put at the service of the new man of the new state structures. The natural philosophy was born that was the dedication and explanation of the world from the observation of nature. Hence the explanation of the creation of lightning rods, a device invented by Benjamin Franklin and what was considered a first step to tame that nature. Parallel the painters of the time tend to be pictures, where these meteorological agents are the protagonists but, as artists, each one gave a sense to the service of his work: Benjamin West (1738-1820), Francesco Casanova (1727-1802), Gaspar Wolf (1735-1783), James Gillray (1757-1815), Samuel Colman (1780-1845), John Martin (1789-1854), Charles Deas (1818-1867), Maxim Nikiforovich Vorobiev (1787-1855), Evelyne De Morgan (1855-1919), etc.

Keywords: Electricity; Thunder; lightning paint.

Identifiers: Franklin, Benjamin; Colman, Samuel; Nikiforovich Vorobyov, Maxim; Deas, Charles.

Place Names: Europe; USA; Russia.

Period: 18th Century; 19th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

SÁNCHEZ CABRERA, A. (2019). Rayos, un estudio estético en la pintura occidental de los siglos XVIII y XIX. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: xx-94.

La observación de los rayos y su inserción en la pintura del siglo XVIII

Hacia 1750 una serie de científicos comenzaron a experimentar la relación entre la electricidad y la manifestación de rayo con el fin de domeñarlo. A estos científicos se les llamó electricistas (Gribbin, 2002, 218) y en el transcurso de los siguientes 100 años consiguieron aplicar la fuerza que producían los rayos al alumbrado de las capitales más importantes del mundo. La asociación entre la electricidad y el rayo se hizo definitiva a mediados del siglo XVIII, aunque según el Abate Bertholon, Grai, en una carta a Mortimer, escribió que el rayo y la electricidad eran una misma cosa en 1735. Pero el único en estudiar esta relación fue el Abate Nollet a partir de 1748 (Bertholon, 1833: 9). Cuenta Bertholon que Herodoto ya asoció el rayo a las puntas de hierro. Según este autor “los tracios desarmaban al cielo de sus rayos arrojando flechas al aire” (1833: 63) y “los hiperbóreos lanzando igualmente contra las nubes picas armadas de un hierro puntiagudo”. Así se explica que Plinio comentase que los humanos “pueden obligar al rayo a que descienda” (1833: 64). El mismo Bertholon nos habla sobre un bastión del castillo de Duino, situado en el Friul, a la orilla del mar Adriático donde “hay una pica colocada verticalmente desde tiempo inmemorial. El soldado que está de centinela la observa, y cuando nota la existencia de chispas avisa y toca una campana de que una tormenta se acerca, para que lo adviertan gentes del campo y pescadores. Esta es una tradición ya antigua” (1833: 67).

El caso más célebre en el estudio del rayo fue el de Benjamin Franklin (1706-1790), reconocido por todos como inventor del pararrayos. Lo que Franklin demostró en sus experimentos a través de una cometa, un hilo y una llave es la existencia de los campos electromagnéticos que hay entre la parte baja de la nube (carga positiva) y la tierra (carga negativa); un campo busca al otro a través del rayo, de la “descarga eléctrica”, hecho que fue descrito por primera vez en una carta a Peter Collinson, miembro de la *Royal Society* de Londres en octubre de 1752, publicado en la *Gentleman's Magazine* en diciembre de ese mismo año¹.

Al igual que Franklin, otros experimentaron la naturaleza del rayo, como hizo el naturalista Thomas-François Dalibard, contratado por Georges-Louis Leclerc de Buffon en Marly-la-Ville, a las afueras de París, en 1752, colocando una barra de hierro puntiaguda en un jardín, barra que a la postre mató a un tal Coiffier, encargado de prestar atención a los rayos en ausencia del señor Dailibard; o el abate Mazeas que colocó en su casa una pértiga de madera que terminaba en un tubo de vidrio lleno de resina, donde se insertaba una barra de hierro puntiaguda (1833: 16).

También Lemonier dispuso un aparato en Saint-Germent-en-Laye. Consistía en “una pértiga de 32 pies de elevación, que se levanta de en medio de un césped en un paraje

1 Un extracto de esa carta está disponible en: <http://www.historygallery.com/newspapers/1752FranklinKite/1752FranklinKite.htm>

en que estaba absolutamente aislada, y en cuya extremidad superior fijó un gran tubo de vidrio muy fuerte, al que se hallaba adaptado un cañón de hoja de lata que terminaba en punta” (1833: 17). El 7 de junio de 1752, durante una tormenta pudo observar las chispas eléctricas como en una botella de Leyden, y así, muchas otras personas observaron la indudable unión entre el rayo y la electricidad a mitad del XVIII del que Franklin contó punto por punto su experiencia reflejada en sus escritos (Moreno Villanueva, 2012: 270). Por estas, y otras experiencias, asociaron la iluminación, la electricidad y el rayo, como demostraba el experimento llamado ‘cielo eléctrico’, “que produce un efecto asombroso, tanto por el tamaño de los rasgos luminosos que se advierten en él quando se electriza, como con especialidad por la viveza de la luz que despide en el momento de la esplosion” (Sigaud, 1792: 168).



1. Benjamin West (1738-1820). Retrato de Benjamin Franklin demostrando el descenso de la electricidad a través de una cometa, un hilo metálico y una llave, (Ca. 1816). Museo de Arte de Philadelphia

Benjamin Franklin y Benjamin West coincidieron en Londres hacia 1816. Allí este último ejercía el cargo de Vicepresidente de Bellas Artes de Inglaterra. El retrato que West hizo a Franklin es una pintura de pequeñas dimensiones (34 x 25,6 cm.) realizada sobre pizarra que iba a convertirse en un gran lienzo para situarlo en algún lugar destacado del Hospital de Pennsylvania, institución fundada por Franklin unos años antes. Sin embargo, este hecho no se produjo y el retrato vio la luz un tiempo después de que Franklin falleciera (A.A.V.V, 1995: 184) (Fig. 1).

Con anterioridad a la pintura de West, que era un lienzo destinado a inmortalizar la evolución de la electricidad, Francesco Giussepe Casanova (1727-1802), el hermano del polifacético escritor Giacomo Casanova, pintaba una escena protagonizada por la muerte de un hombre abatido por un rayo (Fig. 2).



2. Francesco Casanova (1727-1808). *Rupture d'un pont de bois* (1770). Óleo sobre lienzo. 226 x 282 cm. Museo de Bellas Artes de Rennes

El drama aquí representado acontece de forma verídica, el rayo en cuestión plantea las inquietudes de la época de si la línea electrificada se produce en zig-zag o esa forma

de dibujar un rayo solo estaba en la mente de los pintores². El cuadro pertenece a una serie de catástrofes compuesta de cuatro lienzos³, los cuales se pensó que eran de su pupilo Philip James de Loutherbourg (1740-1812), que, al continuar la línea de Casanova se había dedicado a la realización de cuadros de catástrofes. De igual forma abordan los pintores del XVIII este fenómeno meteorológico si observamos los rayos llevados a cabo por George Morland (1763-1804) en *La llegada de la tormenta en la isla de Wight*, el *Naufragio* de Joseph Vernet (1814-1789), *La tormenta* de Caspar Wolf (1735-1783), o el *Castillo de Dunnottar en una tormenta* de Thomas Girtin (1775-1802). Entre los más hábiles pintores de la segunda mitad del siglo XVIII destaca la obra de Josep Wright, *The Widow of an Indian Chief Watching the Arms of her Deceased Husband*, de 1785. En este paisaje, la viuda de un guerrero vela su muerte bajo las inclemencias del tiempo y el rayo quedó dispuesto en un zig-zag quebrado e integrado con los elementos que lo rodean sin tener un protagonismo absoluto.

En los laboratorios a mediados del siglo XVIII ya habían creado pequeñas tormentas a raíz de que Ewald Geor von Kleist y Pieter van Musschenbroek creara en la Universidad de Leyden su famosa botella, que no era otra cosa que el principio de los condensadores eléctricos, esto es, un núcleo capaz de albergar cargas eléctricas tal y como nos transmite Nollet en sus experiencias cuando se frota “un Globo, ù otra qualquiera vasija de vidrio vacia de ayre, y por consiguiente expurgada de los vapores, de que siempre está lleno este liquido, no se observa dentro mas que una luz difusa, semejante à la de los Relampagos” (Nollet, 1747: 74).

En estas primeras asociaciones, la figura del rayo representó los anhelos de los filósofos naturales, luego científicos, por conocer el mundo que les rodeaba, de ahí que este periodo esté caracterizado por la observación de los hechos y al mismo tiempo la superación de las explicaciones del pasado. Posteriormente, la figura del rayo cambia su significado desde un carácter divinizado y político a convertirse en un elemento inserto en la cultura popular, como se expone a continuación.

El rayo, la Revolución Francesa y la Guerra de Secesión Estadounidense

El rayo estuvo desde tiempo inmemorial asociado al poder, se vinculó también a la monarquía francesa, pero desde que los científicos intentaron controlar este fenómeno, la imagen del rayo se traspasó a otro poder que no era el monárquico sino el revolucionario (Duong, 2017). La representación del rayo unida a la electricidad era novedosa por todo lo que acontecía en los laboratorios y todos los experimentos con pértigas y cometas realizados desde Franklin, se ligaban ahora, en plena revolución, a favor del

2 En este punto fue importante la aparición de las primeras fotografías de rayos documentadas por el Franklin Institute tomadas por William Nicholson Jennings (1860-1949) en 1882. Allí se especifica que los rayos pintados en zig-zag no eran verídicos.

3 *Scène d'orage, Rupture d'un pont de bois, Scène d'ouragan, Attaque nocturne de brigands*

tercer estado, y el propio Robespierre comenta que “los pueblos no juzgan como las cortes judiciales. No pronuncian sentencias, sino que lanzan el rayo. Ellos no condenan a los reyes, sino que los sumen en la nada. Y esta justicia vale tanto como la de los tribunales” (Robespierre, 2005: 68) y también “el gobierno de la revolución es el despotismo de la libertad contra la tiranía ¿O es que la fuerza existe tan sólo para proteger el crimen? ¿Acaso el rayo no está destinado a golpear las cabezas orgullosas?” (2005: 252). Estas palabras reverberaron entre un sector de la población influenciados, entre otras cosas, por aquellos grabados donde aparecía la figura del rayo atacando al poder contra el que se revelaban, como en la imagen de autor desconocido, *Alegoría del día 10 de agosto de 1792*, en alusión al derrocamiento de Luis XVI, momento en el que los 'sans culottes' invaden las Tullerías y el rey se refugia en la Asamblea. El rayo se dirige desde una “montaña”, figura alegórica del bando jacobino (montañeses), coronada por una figura que porta el gorro frigio, hacia una escultura romana situada en una cuadriga tirada por serpientes que representan tanto a la monarquía como al poder eclesiástico. En el grabado *La Liberté Triumphante (1792)*, se puede ver una personificación de la Libertad con el gorro frigio en una mano y un manojo de rayos en la otra aniquilando a aquellas fuerzas que ostentaban el poder de forma despótica; o el grabado de André Claude Boissier (1760-1833), *El triunfo de la república*, que alude en la imagen al 'bello fuego' que, desde la cima de una montaña, lanza rayos y destruye las antiguas estructuras que se hunden en aguas pantanosas junto a clérigos y nobles, mientras que en la falda de esa montaña danzan los hijos de la nueva república alrededor del Árbol de la Libertad. El rayo se prolonga desde las dos tablas donde se inscriben las leyes de la que emanan los Derechos de Hombre y la Constitución Republicana y golpean al monstruo en la frente para matarlo (Fig. 3).

Desde Inglaterra, el ilustrador James Gillray (1757-1815) utilizó también la imagen en varias de sus composiciones para criticar las acciones de la Revolución Francesa y del emperador Bonaparte, o el 'pequeño Boney' como solía dibujarlo en muchas de sus caricaturas (Bartlett y Taber, 1904: 22), para lo que usó la *Westminster Magazine* y la *Oxford Magazine*, en la que deslizó una serie de láminas que han sido consideradas como la obra culmen de Gillray. En su obra de 1798, *Destrucción del coloso francés*, imagina un poderoso brazo inglés que lanza rayos y destruye el cuerpo de un gigante con el gorro frigio y la guillotina junto a él, en alusión a los años en los que Robespierre impuso el Gran Terror. Otra de su sátira política titulada *El diseño para un pilar naval*, muestra un obelisco marítimo enarbolado con la bandera inglesa pero cuyo fuste se compone de restos sangrientos de cuerpos franceses derribados en la batalla; al fondo, en un lado aparece una tormenta cuyos rayos pugnan entre sí. Una de sus composiciones más logradas se encuentra en el dibujo *Valle de la Sombra de la Muerte* de 1808, en el que aparece Napoleón como figura alegórica del personaje principal de la novela de Bunyan⁴ (Bartlett y Taber, 1904: 44) rodeado por depredadores y alimañas que aluden a los países circun-

4 John Bunyan (1628-1688) fue un predicador cristiano famoso por su novela *El progreso del peregrino* donde su protagonista, en un periplo en busca de su salvación debe atravesar un valle de sombras de muerte.

dantes a Francia. El rayo está aquí vinculado a la tiara papal que cae amenazante como un meteoro.



3. André Claude Boissier (1760-1833). *El triunfo de la república*, (1793/94). Museo de Dobrée. Nantes

En Inglaterra, encontramos una serie de personajes que simpatizaron con la Revolución Francesa como Joseph Priestley (1733-1804), que estaba interesado en la ciencia y en particular en la electricidad, hasta que sus vecinos quemaron su casa y su laboratorio de Birmingham en 1791, exiliándose a América tres años más tarde, donde se vería con Franklin, su precursor. Priestley fue un hombre comprometido con la política de su tiempo y fue estimado tanto en Francia como lo fue Franklin (Gribbin, 2002, 219).

Entre otras particularidades, podemos subrayar la aparición de hombres de formación científica que se unieron a la revolución. Así observamos a Bailly, astrónomo; Condorcet, matemático; Lazare Carnot, topólogo; Laplace, astrónomo; Fournier, geómetra; Arago, físico, etc. La ciencia, y el conocimiento en general desde que se publicara *L'Encyclopédie* entre 1741 y 1772, se había maridado con la revolución por el hecho de configurar las nuevas generaciones modernas y republicanas (Libertad e Igualdad), en contra de una monarquía anquilosada y endeudada. Mientras Priestley marchaba a América, Antoine-Laurent Lavoisier era ejecutado por haber sido recaudador de impuestos (*fermier*). Unos impuestos nuevos que los consejeros del rey idearon para la contribución al acto revolucionario (Gribbin, 2002, 237). Por otra parte, Lavoisier era miembro de la Real Academia de las Ciencias y perjudicó la entrada a esta institución a Jean Paul Marat, médico y escritor de una obra llamada *Recherches physiques sur l'électricité* en 1782 con los aspectos más relevantes de la época: fluidos eléctricos, fenómenos, propiedades, principios, la máquina eléctrica, la botella de Leyden, teorías del rayo, pararrayos, para-volcanes, etc. Y al año siguiente *Recherches sur l'électricité mediate*, escrito más afín a su disciplina médica. Aun así, Lavoisier consideró que las investigaciones de Marat no eran suficiente aportación a la ciencia, y unos años después Marat, que había incluso instalado un pararrayos en su casa, en los tiempos de la revuelta, no tuvo compasión alguna por la ejecución de Lavoisier (Bascañán, 2008). Para Robespierre la idea estaba clara cuando se pregunta: “¿No había que aniquilar, en toda Francia, al partido de los tiranos, y por consiguiente comunicar a todos los departamentos la saludable conmoción que acababa de electrizar a París?” (Robespierre, 2005: 141).

Otra pintura relacionada con la revolución fue el lienzo de Chevalier Féréol de Bonnemaison (1770-1823) *Mujer alcanzada por la tormenta*, realizado hacia 1799, en el que podemos ver a una mujer semidesnuda e indefensa ante el temporal con rayo al fondo, cuadro en el que podemos ver “la inestabilidad política, social y económica socavó la fe en el nuevo gobierno, dejando a los ciudadanos con un sentimiento de impotencia” (Museo de Brooklyn). Hay un fuerte contraste entre la mujer y su vestimenta blanca y el entorno ennegrecido iluminado débilmente por el rayo, indicativo en cualquier caso de una situación de desamparo.

Una vez terminada la revolución y Napoleón es coronado en 1804, Antoni François Callet (1741-1823) pinta al año siguiente la *Alegoría de la rendición de Ulm*, cuadro encargado por el emperador para el castillo de Fontainebleau, donde se representa, a través del personaje mitológico de Mercurio, la entrega de las llaves de la ciudad a Minerva. El emperador está rodeado por elementos propios de la mitología: el carro tirado por caballos alados, el águila, el rayo, etc. En aquella ciudad de Ulm fue derrotado un bando compuesto por austriacos, que a su vez formaba parte de una coalición mayor integrada por ingleses, suecos y rusos (Tercera coalición) para detener la *Grand Armée* francesa, que venció esta batalla debido a una confusión en los distintos calendarios que llevó a los ingleses a una desorganización y la consecuente derrota estratégica, además era la respuesta por tierra de la batalla perdida por el ejército francés en Trafalgar. Constituyó

otra victoria ejemplar a lo largo del Danubio junto con la batalla de Austerlitz (Marinez Teixidó, 2001: 209).

Como en todos los conflictos armados, cualquier ápice de información puede ser algo sumamente valiosa, y en la guerra de Secesión estadounidense existieron partidas de hombres dedicados a encontrar pistas útiles sobre el enemigo que trasmitían a sus superiores. A ello responde el cuadro que Johannes Adam Simon Oertel (1823-1909) pintó en 1866, dos años después de finalizar la guerra. En *The Unión Scout* (Fig. 4) vemos a estos “exploradores” dispuestos a cruzar llanuras y bosques para aventajar al enemigo. Esta figura de guerra hay que diferenciarla de la del espía, que se inserta en el bando contrario de incognito con el mismo fin, pero con mayor riesgo, pues es la horca la pena impuesta. El explorador, por el contrario, llevaba el uniforme de su propio ejército (Allen, 2007: 13), aunque en ocasiones era difícil distinguir al uno del otro, por el hecho de que podían adoptar ambos oficios. Uno de los más célebres de estos indagadores fue Jeb Stuart que estaba a cargo del reconocido General Lee, el cual pudo decir eso de “nunca me trajo una información falsa” (2007: 14). Así, aparecieron distinguidos grupos de confidentes tales como “Los exploradores de Colemann” o “Los exploradores de Jessie”. Aparte, los Unionistas integraron en sus grupos a hombres de raza negra, que conocían bien el terreno. Por último, hacia el final de la guerra y por el tiempo de un año fue publicado un periódico que circulaba entre los soldados al que llamaron *Frontier Scout*. Por lo demás, el cuadro representa lo que aquí se narra, una partida de observadores se dispone a avanzar por el territorio y un rayo cae en la lejanía asustando a la caballería. La composición es muy eficaz ya que, a pesar de la gran distancia entre los scouts y el rayo, ambos son protagonistas: el rayo irrumpe y modifica el espacio, convirtiéndose en parte esencial del mismo.

Un unionista reconocido fue Frederick Edwin Church (1826-1900), y, aunque algunos de sus paisajes hacen referencia a la Guerra de Secesión, el paisaje en la pintura de Church es tratado como una exaltación de la naturaleza salvaje. Church, que había viajado por multitud de territorios, nos presenta la naturaleza en estado puro, como un territorio por conocer, de manera científica, lo que lo unió en sus aventuras a Alexander Humboldt. De ahí que pintara en 1868 un paisaje con arcoíris y rayo, algo poco usual en su pintura⁵.

5 En su cuadro de paisaje *Aurora Borealis* se ha señalado un paralelismo claro entre la victoria de la guerra por los Unionistas y las formas y colores de la pintura.



4. Johannes Adam Simon Oertel (1823-1909). *The Union Scout*, (1866). Óleo sobre lienzo. 71.8 x 125.7 cm. Colección Johnson, Spartanburg, Carolina del Sur

Rayos procedentes de fuentes literarias

Jacob Philipp Hackert (1737-1807) pintó el rayo para la imagen mitológica de *Dido y Eneas protegiéndose del mal tiempo en una Gruta*, de 1804. La historia de amor entre estos personajes está sacada de del libro IV de la *Eneida* de Virgilio. Eneas naufraga en Cartago y conoce a su reina Dido, quien se enamora locamente de él, pero Eneas, influido por los dioses, siente que debe partir a refundar Troya y Dido sufre por ello. Finalmente, Eneas decide quedarse, pero es ella la que lo rechaza. El momento elegido por el pintor es un paseo de los protagonistas por el bosque, refugiados de la tormenta en una gruta con el mar de fondo y un rayo casi de forma recta se cruza en el cielo. Este paisajista pintó en otros lienzos la figura del rayo como en *Paisaje con tormenta eléctrica* de 1767, un naufragio llamado *Paisaje costero con tormenta de mar* de 1773 o, la *Erupción del Vesubio* ejecutado en 1779⁶, que es de las pocas vistas volcánicas en cuyo exterior se manifiestan los rayos.

Otra desventura fue representada por Samuel Colman (1780-1845), de la escuela de Bristol⁷, en *La muerte de Amelia por un rayo*, cuadro de inspiración poética, extraído de la obra *El estío*, incluida en la serie de poemas que James Thomson (1700-1748) publicara

6 A finales del siglo XVIII apareció la teoría de que los volcanes eran ocasionados por las corrientes eléctricas del interior de la tierra.

7 Grupo de artistas románticos que giran en torno a esa localidad alrededor de 1800. Entre sus miembros destacados encontramos a Francis Danby, Janes Baker Pyne, William James Müller y el propio Samuel Colman o Coleman, no confundir con Samuel Colman nacido en Portland, Maine en EEUU.

en 1727, titulada *The Seasons*, donde relata la historia de amor entre Amelia y Celadón y la muerte de ella por un rayo, extracto del Canto 69 que ofrecemos a continuación:

¡ó cielos divinos!
 ¡Cielos impenetrables!... ¡santos cielos!...
 Un rayo la separa repentino
 De tan estrecho abrazo:... ya es inútil:..
 Hiere esta bella ninfa, y allí mismo
 La reduce á cenizas.

La pintura de Colman nos atrae por su frescura y su estilo Naif, aunque en la época no existía el término. El lienzo está iluminado por dos focos de luz y envuelto en una atmósfera tormentosa acompañada por distintas arquitecturas: un faro, un puente, un castillo, una hacienda... en una de las partes clareadas se hallan los dos protagonistas. Mientras el cadáver de Amelia yace tumbado en el suelo, Celadón parece indicarnos el motivo de la tragedia. Al fondo, en la lejanía un rayo irrumpe en el cielo. Vemos en otros de sus cuadros de carácter mitológico y bíblico esa minuciosidad ingenua, con una esencia de corte fantástico como en su lienzo *La expulsión de los israelitas de Egipto*, en el que un rayo de fuego que cae verticalmente a la tierra se corresponde con el pasaje cuando Dios le dijo a Moisés que “no se apartaba de ellos ni la columna de nubes de día ni la columna de fuego de noche” (Éxodo 13-22) con la intención de guiar al pueblo de Israel, escena que fue pintada por otros artistas de la época que se sintieron atraídos por los desastres naturales y los fenómenos climatológicos, como John Martin. El uso del rayo en su obra es de carácter religioso. Junto con Danby y su cuadro *Apertura del séptimo sello*, encontraron en el Apocalipsis de San Juan una poderosa fuente de inspiración. Martin nació en East Landends cerca del pueblo de Haydon Brigde, en Tyne Valley en 1789, un lugar en el que pudo ver grandes tormentas que sirvieron de inspiración para unos paisajes bíblicos que habían sido forjados a base de una educación estricta en lo religioso (Coltrin, 2011: 24). Se interesó por ello en temas bíblicos durante toda su vida y realizó mezzotintas para ilustrar textos del Antiguo y del Nuevo Testamento de forma más o menos autodidacta, ya que su formación había sido como pintor de vidrios (2011: 31). Inspirado, sin embargo, en la obra de Poussin, el periodo de mayor popularidad para el artista fue la década de 1820, cuando pintara *Macbeth* (1820), *El festín del rey Baltasar* (1821), *La destrucción de Pompeya y Herculano* (1822) y *Las siete plagas de Egipto* (1823), *Pandemonium* (1825), etc. El lienzo *El festín del rey Baltasar* (Fig. 5) tuvo un éxito inusitado, 70.000 personas lo vieron en Londres en 1821. Narra la escena del Antiguo Testamento en el que Daniel interpreta al rey que su reino ha llegado a su fin por haber “alabado dioses de oro y plata, de bronce y hierro, de piedra y madera, que ni ven, ni oyen, ni entienden; mientras que al Dios dueño de nuestra vida y vuestras empresas ni lo has honrado” (Daniel 5-23). Y así fue que esa misma noche asesinaron al rey. Este lienzo fue también realizado en un Panorama, motivo por el cual Coltrin comenta que

la obra de Martin exploró un nuevo camino entre las bellas artes y la cultura visual popular.



5. John Martin (1789-1854). *La fiesta de Belshazzar* (1821). Óleo sobre lienzo, 90 x 130 cm. Centro de Arte Británico de Yale. New Haven, Connecticut

Narró Washington Irving (1783-1859) que el diablo se llevó a un hombre que había roto un pacto firmado con él. Ese hombre llamado Tom Walker fue una persona de por sí mezquina, casado con una mujer de sus mismas características o incluso peor. Un día, en el bosque se le apareció el diablo y le ofreció un acuerdo: dinero a cambio de establecer un negocio de prestamista usurero en la ciudad y así engañar a otras almas avaras como la suya. Aceptó el trato, pero con el tiempo Tom Walker en su arrepentimiento se convirtió en un devoto religioso e intentó engañar al diablo, que un día se lo llevó de vuelta al bosque. Esta historia sobre la 'usura' fue llevada al lienzo por dos artistas americanos de género: Charles Deas (1818-1867) y John Quidor (1801-1881). Este último fue un creador de carteles, por lo que le debemos un número reducido de pinturas de caballete, y estas fueron en su mayoría cuadros que ilustraron las historias de Irving. Sus imágenes en conjunto forman una serie particular, en un sentido teatralizante del término. Vemos a los personajes representados con gestos exagerados y vivos. La pintura es bastante homogénea en cuanto a contrastes cromáticos se refiere y los rayos, a los que hace referencia Irving, se pierden en los tonos pardos generales de la obra, pero los personajes protagonistas están plagados de detalles, sobre todo Tom Walker y el caballo

espantado⁸. Este pintor gustaba de prestar sus ilustraciones a los cuentos de Irving, hallando en su haber diversos lienzos en los que aparecen rayos. Otro de ellos, *Una historia de Nueva York* (1809), versa sobre una pieza literaria donde Irving mezcló la veracidad y la ficción de los orígenes de la ciudad, cuando esta se llamaba Nueva Ámsterdam y estaba habitada por colonias neerlandesas. El escrito fue publicado bajo el pseudónimo de un tal Dietrich Knickerbocker⁹. El óleo por su parte, está en la línea estilística que encontramos en otras obras de Quidor, a medio camino entre el paisaje romántico, la pintura de género y la sátira al estilo Hogarth, con unos personajes que actúan más que posan y el rayo no es un elemento determinante en la escena, pero la enriquece.

El óleo ideado por Deas de la obra de *El diablo y Tom Walker* (fig. 6) es muy diferente a la de Quidor: impera la noche, por lo que hay un contraste mayor y el rayo, aunque más pequeño, es mucho más efectivo y, a pesar de que la imagen de Quidor es más coherente con el texto, la composición de Deas resulta novedosa, es autónoma, todos los elementos están claros, la naturaleza se representa con contundencia a través del árbol, el rayo o la atmosfera en general, y los protagonistas aparecen como de la nada, surgidos de un sueño.



6. Charles Deas (1818-1867). *El diablo y Tom Walker*, (1838). Colección privada

- 8 Escena que había ensayado en la pintura *The Legend of Sleepy Hollow*. Llevada posteriormente al cine en varias ocasiones: *El sin cabeza*, 1922, dirigida por Edward Vehturini; *La leyenda de Sleepy Hollow y el Señor Sapo*, 1949 de Walt Disney Picture; *Sleepy Hollow*, 1999, dirigida por Tim Burton y la versión última televisiva de 2013 dirigida por Roberto Orci, Alex Kurtzman, Phillip Iscove y Len Wiseman.
- 9 Nombre de origen neerlandés que hace referencia al tipo de pantalón bombacho que los holandeses usaban en aquella época y que luego tomaría el equipo de baloncesto de la NBA los Knicks de Nueva York.

Deas pintó otro cuadro con rayo de estilo similar, más veraz, donde las líneas pictóricas se distribuyen por igual en su superficie creando una 'tensión equilibrada', hablamos del cuadro titulado *Prairie on fire* de 1847. En esta ocasión, Deas se inspiró en la novela *The Prairie* de James Fenimore Cooper, autor de novelas de aventuras y escritor de *El último Mohicano*¹⁰.

Otros usos del rayo en la pintura del siglo XIX

Si se cambia de escuela, de estilo y de continente, el rayo cobra notable fuerza por su protagonismo y veracidad en una obra del ruso Maxim Nikiforovich Vorobyov (1787-1855). Se trata de un lienzo de 100 x 130 cm. que el pintor realizó tras el fallecimiento de su esposa en 1842 (Fig. 7). Su título es *Roble fracturado por un rayo (Alegoría de la muerte de la esposa del pintor)*, el mensaje queda a la libre interpretación del espectador. La pintura es hermética y está envuelta de un halo de misterio por su sobriedad y los fuertes contrastes lumínicos. Lo curioso es que dentro de la producción de este artista no se encuentra nada parecido y ni siquiera dentro de las escuelas rusas del XIX, salvo quizás, el cuadro efectista que produjo Ivan Aivazovsky (1817-1900) en 1891, *El paso de los judíos por el mar rojo*, dedicado al tema bíblico recogido en el Antiguo Testamento (Salmo 136. 13-15) que dice: "Al que descuartizó el Mar Rojo, porque es eterna su misericordia. E hizo pasar por en medio a Israel, porque es eterna su misericordia. Y arrojó al Faraón con su ejército en el mar, porque es eterna su misericordia". En el lienzo se observa esta escena cromáticamente compleja y el rayo pasa casi desapercibido por la potencia del foco de luz proveniente del cielo.

Parece ser que en 1806 Turner utiliza por primera vez la imagen del rayo. Joseph Mallord William Turner (1775-1851), pintó al menos en tres ocasiones una escena donde el rayo tiene lugar y fue uno de los pintores que "mejor supo desmaterializar el aspecto externo de la naturaleza en su esfuerzo por revelar su poder y su misterio interiores" (Rosenblum y Janson, 1992: 106). Realizó innumerables cuadros de tormentas y desastres naturales, así como naufragios, preocupado siempre por el tratamiento de la luz. Turner no define, sino que intuye lo que ocurre en la atmósfera y nos lo transmite usando el color de manera gestual, de ahí quizás que no se centrara tanto en la figura del rayo como en la tormenta en general. Se tienen noticias de que incluso llegó a atarse al mástil de un barco con el objetivo de experimentar la tormenta; eso es justo lo que transmite y por eso se adelantó a su tiempo, porque preconizó un 'arte de experiencia'. Se inspiró mucho en las montañas de los Alpes y a alguno de esos lienzos, de en torno a 1800, se le ha otorgado una lectura contra-revolucionaria, ya que Turner visitó París en 1802 y a posteriori pintó su Aníbal cruzando los Alpes, en una suerte de temor de invasión de Francia sobre Inglaterra (Honour y Fleming, 2004: 667). La ocasión más clara en la que Turner representa el rayo es una escena de pescadores en el lago sueco de Thun

10 Título original de esta novela histórica fue *The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757*.

en 1806. Se trata de una acuarela que el artista pudo esbozar en vivo, donde aparecen las montañas Niesen y Stockhorn y de la que se elaboró un grabado de características similares que se puede ver en la Tate Gallery de Londres.



7. Maxim Nikiforovich Vorobiev (1787-1855) *Roble fracturado por un rayo. Alegoría de la muerte de la esposa del pintor*, (1842). Óleo sobre lienzo. 100 x 130 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú

Eugene Delacroix (1798-1863), en su pugna contra el clasicismo académico, pintó entre 1825 y 1829 una acuarela romántica que intercambió con su amigo Louis-Auguste Schwiter (1805-1889), pintor y fotógrafo, por una colección de medallas antiguas que a la postre Delacroix convertiría en litografías: la acuarela titulada *Caballo encabritado por la tormenta*, es una obra que podemos ver en el Museo de Bellas Artes de Budapest y que parece responder a la serie de caballos que Delacroix pintó en la década de 1820, influido en buena parte por el que elaboró Theodore Gericault (1791-1824) unos años antes, un caballo bayo de motas blancas, de emoción contenida, en una playa nocturna y “alumbrada” por un rayo.

Theodore Chasseriau (1819-1856), un artista de variados registros pictóricos, que siguió la línea desarrollada por Delacroix, de pincelada suelta y generosa, fue un agudo retratista que representó bien la psicología de los personajes con vivaces miradas, compuso un óleo con rayo de considerables dimensiones (197 x 131.5 cm.), en un lienzo titulado *Emperador romano a caballo y su esclavo golpeado por un rayo* de 1855.

De la misma generación, pero lejos de una pintura que rompiera los canones establecidos por el clasicismo, se encuentra Jean Antoine Théodore de Gudin (1802-1880). Pintor oficial de la marina bajo los mandatos de Luis Felipe y Napoleón III (Bryan, 1899: 286), fue en este sentido un historiador de batallas, que se esmeró en ejecutar de forma impecable la climatología en general, desde el rayo hasta la aurora polar. Nos muestra un paisaje nocturno en la Bahía de Sidi Ferruch (Argelia), país que fue colonia francesa desde 1830 hasta 1962. En el lienzo, se puede ver un plano general del desembarco. En tierra, la detención de un personaje argelino que desconocemos, probablemente Abdel kadir, líder del bando argelino, por soldados franceses y al fondo, en el mar, la flota completa azotada por el temporal. Es a destacar la habilidad con que está efectuado el rayo en la escena, pues es tan sutil que se confunde con la claridad atmosférica, lo que otorga verismo al planteamiento general del cuadro.

La última década artística del siglo XIX, es reconocida por la ruptura del estilo. Camino de las Vanguardias encontramos a una serie de pintores influidos por el japonismo y las nuevas técnicas de impresión, revelando un lenguaje sintético en sus obras y a su vez llenos de colorido. Hablamos de Henry Rousseau (1844-1910), Puvis de Chavannes (1824-1898) y Evelyn De Morgan (1855-1919). Con respecto al primero es de sobra conocido que Rousseau fue pionero del arte Naif. Para la elaboración de su óleo *Tigre en una tormenta tropical*, inicialmente llamado ¡Sorprendido! afirmó haber estado en la selva mexicana en 1860, información que es desmentida por la National Gallery que afirma que el lienzo pudo haberse inspirado en las visitas que el pintor hizo al Jardín Botánico de París¹¹. Y no es de extrañar, pues este jardín consta de 23,5 hectáreas y contuvo un invernadero denominado mexicano. Poseía también uno de los primeros zoológicos del mundo, la *ménagerie*, así como una sección de animales disecados, donde es probable que Rousseau tomara algunos apuntes para la ejecución de su tigre (otros piensan que fue influencia de Delacroix). Con respecto al rayo que aparece en la obra, aunque expuesto en último término, está muy bien traído, no solo por el tema, o el título, sino por el movimiento, pues es una pintura cuyos elementos están perfectamente ensamblados.

El caso de Puvis de Chavannes (1824-1898) es bien distinto. Nacido en Lyon y formado en la Escuela Politécnica, adquirió una técnica clasicista pero basada en los modelos de Eugene Delacroix (1798-1863), Thomas Couture (1815-1879) y tendencias rompedoras como Gustave Moureau (1826-1898). Este simbolista, recuperó la tradición mural que le acompañó buena parte de su vida, pues la pintura que vamos a comentar la rea-

11 Antes de la Revolución conocido como Jardín Medicinal, y después de ella se constituyó en la Asamblea Nacional llamarlo Museo Nacional de Historia Natural.

lizó al final de su carrera. Se trata de un mural compuesto de varios paneles, encargo de la Biblioteca Pública de Boston. Esta institución señala que el trabajo se realizó en el estudio de De Chavannes en Neuilly (París) debido a la imposibilidad del autor de personarse en el lugar donde irían colocados los paneles, por lo que se envió un trozo de mármol amarillo del inmueble para que De Chavannes calculara la tonalidad de los colores y así, entre 1895 y 1896 quedó la obra finalizada. La temática es variada. Por un lado, están representadas las musas de la inspiración, y por otro, figuras alegóricas que aluden a la Filosofía, Astronomía, Historia, Química, Física, Poesía Pastoral, Poesía dramática y Poesía épica y, finalmente, un mural dedicado a la telegrafía en el que se puede ver un rayo como símbolo bruto de la electricidad. En un plano medio un poste telegráfico que por sus cables sobrevuelan dos figuras: una portadora de buenas noticias y otra de noticias no tan buenas, que aluden ambas a la comunicación (A.A.V.V. 2000: 18).



8. Evelyn De Morgan (1855-1919). *Los Espíritus de la tormenta*, (1900). Fundación Morgan, Compton, Surrey

Otro tipo figuras alegóricas son mostradas en las pinturas de Evelyn De Morgan (1855-1919), perteneciente a la escuela prerrafaelita inglesa, inclinada a una vertiente legendaria como sus compañeros, por lo que encontramos en sus pinturas a seres mitológicos pintados con detalle, pero con colores poco realistas, pero nada abigarrados, llenos de movimientos y nítidos contornos que constituyen a la postre un universo cosmológico que define a la autora. Pintó en 1900 *Los Espíritus de la tormenta*, obra en la

que se escenifica unas figuras aladas ataviadas con vestidos de gasas que personifican los elementos de los rayos, las lluvias y los vientos, aunque la Fundación Morgan revela que el cuadro se puede leer en clave histórica al pintarse en el periodo en el que Inglaterra se encontraba en la segunda guerra de los Boers. Sea como fuere, esta pintora ha imaginado inocuos rayos amarillos que parten de la palma de una mano (Fig. 8).

Como hemos visto, el uso que hicieron los artistas de los rayos no se corresponde con un patrón definido e inmóvil, muy al contrario, cabe valorar su presencia de una manera activa y dinámica. Ya que cada artífice lo utilizó acorde a lo que quiso representar, y el lugar que ocupa dentro de la pintura está siempre sujeto a consideraciones subjetivas. Para algunos fue una parte imprescindible de su obra, mientras que para otros fue un elemento de menor aporte estético. En cualquier caso, los pintores ejecutaron el rayo según el recuerdo que tenían de haber visto uno, o inspirados en imágenes realizadas por otros autores.

A la vez, el rayo aporta un matiz *hic et nunc* del que no podemos despojarnos. Es, después de todo, un recordatorio de lo efímero del ser. Por otro lado, y a pesar de los avances científicos que tuvieron lugar en el siglo XIX, el rayo se sitúa fuera de nuestro alcance, lejos de nuestras posesiones, como un elemento misterioso que fascina y destruye al mismo tiempo, capaz de suscitar funestas o bellas ideas.

Referencias bibliográficas

- A.A.V.V. (1995). *Handbook of the Collections*. Philadelphia Museum of Art.
- A.A.V.V. (2000). *Boston Public Library Boston Landmarks Commission Study Report*
- Allen, T. (2007). *Intelligence in the Civil War*. A publication of the Central Intelligence Agency. Disponible en www.cia.gov
- Bartlett, A. y Taber, F. (1904). *The History of the Nineteenth Century in Caricature*. New York: Dodd, Mead and company.
- Bascuñán Blaset, Aníbal. (2008) *Antoine Laurent Lavoisier. El revolucionario*. Educ. quím vol.19 no.3 México. Facultad de Química UNAM.
- Bertholon, A. (1833). *De la electricidad de los meteoros*. Valencia: De Cabrerizo.
- Bryan, M. (1899). *Dictionary of Painters and Engravers Biographical and Critical*. London: George Bell and Sons.
- Coltrin, Ch. J. (2011). *Apocalyptic Progress: The Politics Of Catastrophe In The Art Of John Martin, Francis Danby, And David Roberts*. University of Michigan. Disponible en: deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/84474/1/coltrin_1.pdf
- Duong, Kevin. (2017). “Flash Mob: Revolution, Lightning, and the People’s Will”. The Public Domain Review. Revista de Historia del Arte, Literatura y pensamiento. Disponible en: <https://publicdomainreview.org/2017/11/09/revolution-lightning-and-the-peoples-will/>

- Gribbin, John (2002). *Historia de la ciencia 1543-2001*. Barcelona: RBA.
- Honour, H. y Fleming, J. (2004). *Historia mundial del arte*. Madrid: Akal.
- Marinez Teixidó, A. (2001). *Enciclopedia del arte de la guerra*. Barcelona: Planeta.
- Moreno Villanueva. (2012). *Formación y desarrollo del léxico de la electricidad en español (Siglos XVIII-XIX)*. Universidad de Tarragona.
- Nollet, J. A. 1747. *Ensayo sobre la electricidad de los cuerpos*. Madrid: Mercurio.
- Robespierre, M. (2005) *Por la felicidad y por la libertad, Discursos*. El viejo topo.
- Rosenblum, R, y Janson H. W. (1992). *El arte del siglo XIX*. Madrid, Akal.
- Sigaud De La Fond, J. A. (1787-1792). *Elementos de física teorica y experimental* (trad. De T. Lope), 7 vols., Madrid: Imprenta Real.

La Plaza de San Francisco de Sevilla. Transformaciones urbanísticas 1858-1929

Saint Francis Square in Seville. Urban interventions 1858-1929

ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

alberfer@us.es

Profesor Titular de Universidad. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla

Recibido: 15 de febrero de 2018 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 15 de septiembre de 2019

Resumen

La plaza de San Francisco es un espacio ciudadano altamente representativo que ha desempeñado históricamente, desde la Baja Edad Media, las funciones de plaza mayor de Sevilla. El artículo, a la luz de fuentes gráficas y documentales conservadas en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla, en su mayoría inéditas o superficialmente estudiadas, analiza las transformaciones urbanísticas que experimentó la plaza entre 1858 y 1929. También se examinan los proyectos aprobados por el Ayuntamiento con la intención de alterar la morfología irregular de la plaza.

Palabras clave: plaza de San Francisco; urbanismo; planos y proyectos.

Identificadores: Marrón Ranero, Balbino; Talavera Heredia, Juan.

Topónimos: Sevilla.

Periodo: Siglo XIX; Siglo XX

Abstract

Saint Francis Square is a highly representative urban space which has historically played the role of Seville's Main Square from the late Middle Ages. This article draws from graphic and documentary sources preserved in Seville's Municipal Archives –mostly unpublished or only studied previously in a superficial manner– to analyze the urban transformations the Square went through between 1858 and 1929. We also look at the projects approved by the City Council for altering the irregular shape of the square.

Keywords: San Francisco Square; urbanism; plans and projects.

Identifiers: Marrón Ranero, Balbino; Talavera Heredia, Juan.

Place Names: Seville.

Period: 19 th Century; 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A. (2019). La Plaza de San Francisco de Sevilla. Transformaciones urbanísticas 1858-1929. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 95-112.

La Plaza de San Francisco de Sevilla. Transformaciones urbanísticas 1858-1929

La plaza de San Francisco toma su nombre del hoy desaparecido convento de dicha advocación, fundado en 1248, que ocupaba parte de su flanco oeste¹. Este relevante espacio urbano de Sevilla refleja en su morfología la evolución de la centralidad de la ciudad, proceso transformador que se inicia en época almohade, con la construcción, en las proximidades de la actual plaza, de la mezquita-aljama y la nueva alcaicería². Su privilegiada localización y la impronta que dejó en Sevilla el urbanismo sin espacios abiertos característico de la etapa andalusí contribuyeron a delimitar la zona, tras la conquista cristiana, como plaza mayor (Collantes, 2000: 561), aunque no llegó a tener nunca la configuración rectangular de fachadas porticadas y uniformes dominante en las estructuras de este tipo en España. En la Baja Edad Media ya poseía, aproximadamente, dimensiones parecidas a las actuales y la forma trapezoidal que hoy conserva. Desde el cronista Luis de Peraza (1996: 104), quien en el siglo XVI describió la plaza como “la más principal que hay en toda la ciudad”, han sido muchos los autores que la han estudiado desde diferentes perspectivas de aproximación: se han analizado los edificios que la circunvalan³, su configuración urbanística⁴, las fiestas y espectáculos que ha acogido⁵, o incluso las históricas imágenes fotográficas que tan bien reflejan las transformaciones llevadas a cabo en los siglos XIX y XX⁶. El Archivo Histórico Municipal de Sevilla, no obstante, custodia fuentes documentales y gráficas de la segunda mitad del ochocientos y primeras décadas de la siguiente centuria relativas a una serie de proyectos e intervenciones urbanísticas en la plaza de San Francisco que, en su mayoría, permanecen inéditas o han sido superficialmente analizadas. A su estudio dedico el presente artículo.

El trabajo de investigación, dentro del marco cronológico propuesto, debe iniciarse con el examen pormenorizado de un plano trazado el 19 de agosto de 1858 por el arquitecto municipal Balbino Marrón⁷ (fig. 1). Su utilidad es doble: constata el estado de la plaza mayor hispalense y explica las directrices urbanísticas asumidas por el Gobierno local. El documento gráfico fue delineado a raíz del acuerdo tomado nueve días antes por los regidores sevillanos, resolución que establecía una nueva línea de fachada para el grupo de viviendas que ocupaba el sector suroriental de la plaza de San Francisco,

1 La historia del monasterio sevillano de San Francisco en Castillo Utrilla, 1988.

2 Al respecto, Álvarez et al., 1982: 81-85, 90.

3 No se pueden recoger en una nota todas las publicaciones relativas a los edificios de la plaza, pero deben citarse los significativos trabajos de Tenorio, 1924; Morales, 1981a, 2015; y Falcón Márquez, 1993.

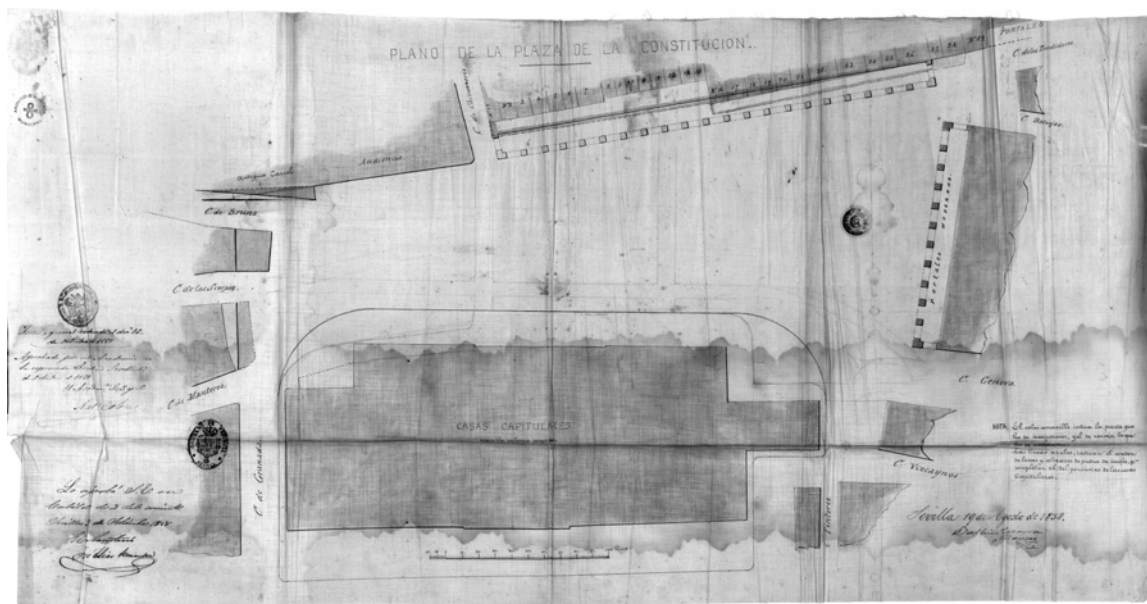
4 Este aspecto de la plaza en Collantes et al., 1993: 304-313; Albardonedo Freire, 2002: 208-219; y Pérez Escolano, 2015.

5 Remito a la extensa bibliografía recopilada por Ollero Lobato, 2015.

6 Al respecto, Contreras Rodríguez-Jurado, 1993; y Hormigo León, 2015.

7 Archivo Histórico Municipal, Sevilla (AHM, Sevilla). Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 25, exp. 92-1, s. fol. Sobre este importante arquitecto, véase Linares, 2016.

desde la calle Chicarreros a la calle Tundidores, hoy Hernando Colón⁸. Marrón identifica en su planimetría todas las fincas afectadas por la medida, pero también deja constancia de los tres frentes discontinuos que en ese momento agrupaban, respectivamente, las casas rotuladas con los números 1-7, 8-15 y 16-26. El levantamiento reproduce asimismo las plantas estrechas y alargadas de los edificios, producto de los loteos característicos del urbanismo medieval. Las viviendas, tal como muestran las fotografías ampliamente reproducidas de mediados del siglo XIX⁹, eran sencillas construcciones de tres y cuatro pisos.



1. Balbino Marrón Ranero. Plano de la plaza de San Francisco con proyecto de intervención urbanística (1858). Archivo Histórico Municipal, Sevilla. Colección Alfabética. Alineaciones. Caja 25, exp. 92-1

Balbino Marrón intentó desarrollar un programa urbanístico clasicista orientado, en la medida de lo posible, a la ordenación espacial y estilística de la plaza mayor. Para ello, según manifiesta el arquitecto en su informe técnico, va a tener en cuenta dos referencias fundamentales: la configuración de la fachada principal de la Real Audiencia – este histórico edificio se localiza en el sector nororiental del plano de 1858, justo al lado de las viviendas que se pretendían remodelar–, porque le iba a dar la pauta general para alinear el flanco de levante en su integridad; y la articulación de las galerías porticadas que organizaban el piso bajo del caserón de los Genoveses –el inmueble, que cerraba el

8 También se resuelve que la comisión de Obras Públicas anime a los “propietarios a que reconstruyan los muros exteriores en la alineación rectificada de la referida acera, estimulándoles con la cesión gratuita del terreno que ganen a fin de acelerar la ejecución de esta mejora” (AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 25, exp. 92-1, s. fol.).

9 Una ilustrativa recopilación en Hormigo León, 2015.

lado sur de la plaza, fue construido hacia 1833 por Melchor Cano¹⁰-, porque sus arcadas iban a fijar el modelo formal que debían seguir los nuevos soportales del grupo de casas antes referido que se planeaba adecentar en cuanto fuera posible¹¹. El proyecto ideado por Marrón retoma por tanto la vieja fórmula empleada en las plazas mayores hispanas que buscaba la unificación estética de las fachadas. A pesar de la irregularidad espacial y estilística de la plaza de San Francisco, que desde luego hacía imposible el proceso urbanizador, pienso que la apuesta clasicista del arquitecto era coherente porque la plaza de San Francisco, en gran medida, se hallaba porticada. En este sentido, conviene recordar que Hernán Ruiz el Joven, a partir de 1563, había añadido en el frente renacentista de las Casas Consistoriales la doble galería porticada que servía de emblemático balcón a la plaza¹². La logia fue derribada a finales del verano de 1866 (Morales, 1981a: 145), pero Balbino Marrón, en clara oposición a otros arquitectos de Sevilla, siempre defendió su completa conservación¹³. La colaboración entre el asistente Arjona y el arquitecto Cano, además de los soportales antes referidos del caserón de los Genoveses que remiten a fórmulas clásicas, también había materializado en el flanco norte de la plaza de San Francisco una “elevada arquitectura, sobre arcos romanos y portales, con cuatro cuerpos de viviendas comunes”¹⁴. Este edificio, por cierto, mantuvo parte de sus viejas galerías porticadas hasta bien entrado el siglo XX, tal como recoge el arquitecto municipal Juan Talavera Heredia en su levantamiento del 9 de septiembre de 1918 (fig. 6). Es más, considero que el plan de Marrón, en líneas generales, mantenía la estética de lo construido décadas atrás por su maestro Melchor Cano¹⁵, quien además, en la disertación que escribió con motivo de su nombramiento como académico de mérito de San Fernando, ya había mostrado un profundo interés por el urbanismo y una clara predilección por las plazas mayores circunvaladas de pórticos espaciosos¹⁶. Ahora bien, la propuesta del arquitecto no se limitaba exclusivamente al aspecto estético de la plaza de San Francisco, también contemplaba factores funcionales, como la idónea conexión con la calle Tundidores, hoy Hernando Colón. Por este motivo, con la intención de evitar avances estructurales que estrechasen el tránsito viario, decide suprimir los soportales de las fincas números 27, 28 y 29, que ocupaban en el plano de 1858 (fig. 1) precisamente el ángulo de intersección de la plaza con Hernando Colón.

10 El edificio fue levantado entre 1828 y 1833, periodo definido por la política de adecentamiento urbano desarrollada por el asistente Arjona. Su tipo constructivo seguía el modelo de las viviendas unitarias programadas para cerrar las plazas mayores de muchas ciudades hispanas (Suárez Garmendia, 2015: 328, 340).

11 La comisión municipal de Obras Públicas examina el proyecto de Marrón el 2 septiembre de 1858 y le da el visto bueno; al día siguiente es aprobado por el Ayuntamiento, a la espera de la decisión de la Real Academia de Bellas Artes, que también será favorable, según consta en su resolución de 9 de noviembre (AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 25, exp. 92-1, s. fol.).

12 Morales, 1981b: 50-51. Sobre la posible influencia en Hernán Ruiz II de fórmulas vitruvianas, véase Morales, 1993: 200-201.

13 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Casas Consistoriales. Caja 193, exp. 55, s. fol.

14 Al respecto, véase González de León, 1839: 65.

15 Sobre la formación inicial del joven Marrón y la decisiva influencia de Melchor Cano, véase Fernández González, 2015: 139-141.

16 Al respecto, véase Antigüedad del Castillo-Olivares, 1990: 417-418, 425, 433.

El proyecto de ordenación de la plaza de San Francisco, qué duda cabe, constituye una fase más del proceso de transformación urbanística que entre 1852 y 1868 renovó el centro de Sevilla, intervención muy ligada a la construcción de la monumental Plaza Nueva¹⁷. Pero el plan pergeñado por Balbino Marrón, como otros muchos aprobados por la comisión municipal de Obras Públicas, fue víctima de la inoperancia gestora del Gobierno local¹⁸. Años más tarde, concretamente en la sesión celebrada el 29 de noviembre de 1872, los munícipes hispalenses aprueban una nueva alineación para el grupo de casas situadas en el sector suroriental. El planeamiento, que fue trazado por el entonces arquitecto municipal Manuel Villar, no representa en realidad ningún cambio sustancial con el ideado en 1858, salvo la mayor anchura de la embocadura de la calle Hernando Colón¹⁹. La simple inspección visual de las viviendas que ocupan en la actualidad el flanco de levante de la plaza (fig. 2) constata, sin lugar a equívocos, que el programa clasicista de Marrón no se llevó a cabo finalmente. La historia constructiva de las referidas casas ubicadas en el frente este comienza en noviembre de 1875, cuando el arquitecto municipal Francisco de Paula Álvarez tramita el expediente de derribo del edificio número 2 de la plaza, con fachada también a la calle Chicarrerros, “por el riesgo elevado para la seguridad pública al estar sus fachadas en estado de desplome”²⁰. Este inmueble, bajo la dirección del arquitecto José Gómez Otero, fue el primero en ser reedificado. Su proyecto de fachada (fig. 3), por sus bellas proporciones y su perfecta adecuación a las exigencias estéticas del lugar, recibió los elogios del arquitecto titular del Ayuntamiento, quien no duda en señalar en su informe técnico que podrá dar, por su ubicación angular justo al lado de la Real Audiencia, “la pauta para los futuros edificios de la acera, tanto en decoración como en altura”²¹. El alzado de Gómez Otero sigue la alineación establecida en 1872 por Villar, que remite al proyecto de 1858, como se ha explicado, pero no asume la propuesta de Balbino Marrón para la plaza de San Francisco porque es un diseño meramente arquitectónico, sin intención urbanística, que únicamente persigue armonizar el nuevo frente proyectado con la histórica fachada del contiguo edificio de la Audiencia. De hecho, la casa número 2 se ajusta a la altura de la Real Audiencia, repite su remate en azotea y no incluye tampoco soportales en la planta baja. Este tipo de vivienda, característica de la segunda mitad del ochocientos, tal como había planteado Francisco de Paula Álvarez, constituirá el modelo de referencia para los inmuebles edificados con posterioridad en el flanco de levante. Con ello, se enterrará definitivamente el programa esbozado por Marrón de crear una plaza mayor castiza con galerías porticadas.

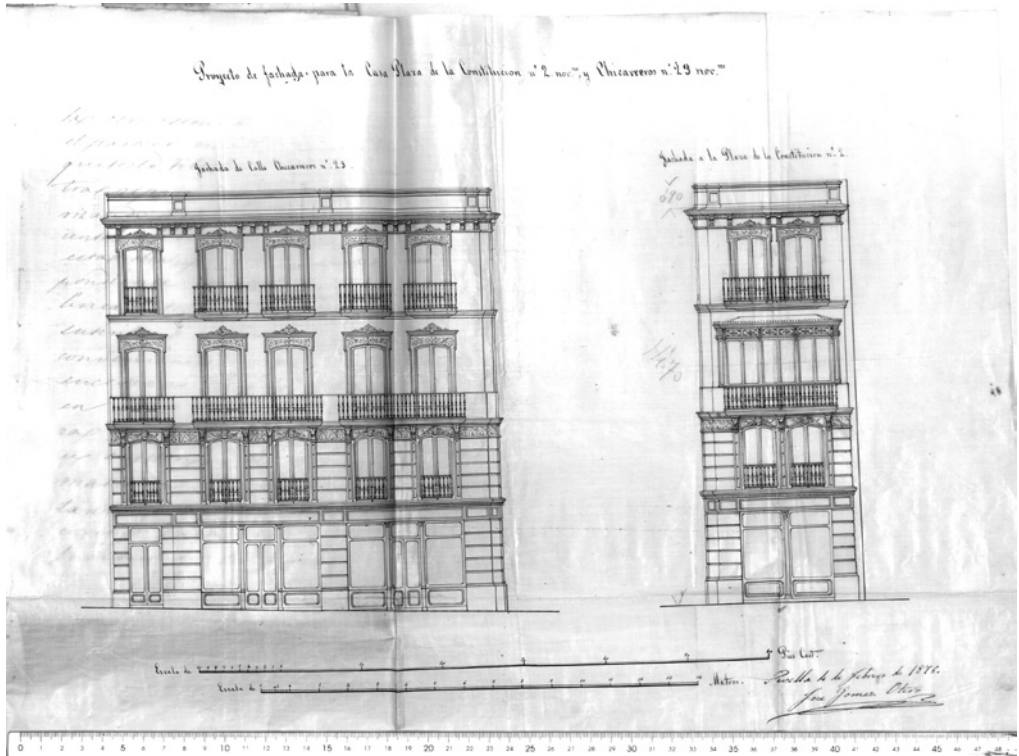
17 El proceso transformador en De la Banda, 1972: 161-165; y Suárez Garmendia, 1986: 153-166.

18 A mediados del ochocientos, la gestión municipal no había superado todavía la ineficacia burocrática del Antiguo Régimen. Sobre esta cuestión, véase Domínguez León, 1999: 107-108.

19 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 25, exp. 92-2, s. fol.

20 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Obras públicas. Caja 1417, exp. 867, s. fol.

21 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Obras públicas. Caja 1417, exp. 867, s. fol.



2. Detalle actual del flanco este de la plaza de San Francisco

3. José Gómez Otero. Proyecto de fachada para la casa nº 2 de la plaza de San Francisco (1876). Archivo Histórico Municipal, Sevilla. Colección Alfabética. Obras públicas. Caja 1417, exp. 867

En marzo de 1878, Joaquín Díaz Millán, propietario de las dos casas adyacentes a la finca número 2, solicita permiso al Consistorio para reedificar ambas viviendas. En su escrito expone que deseaba contribuir “a mejorar y embellecer uno de los sitios más céntricos y concurridos de Sevilla”, evitando así “el poco artístico aspecto que en la actualidad presenta toda aquella fachada de casas dando frente precisamente al monumental edificio ocupado por los capitulares”²². Con la retórica esgrimida, eso sí, esperaba que el Gobierno local le concediera gratis el terreno público que necesitaba tomar de la plaza para adaptar sus inmuebles a la línea establecida de fachada. La comisión municipal de Obras Públicas accede a dejar sin efecto el pago de la licencia de obras, pero resuelve que Díaz Millán debía satisfacer “un canon mínimo de cincuenta pesetas por cada metro cuadrado cedido de la plaza”²³, así que el propietario se queja del excesivo precio del terreno y finalmente desiste del proyecto. Pero el contexto de crisis económica que sufría la ciudad en aquellas décadas finales del siglo XIX²⁴, unido al interés del Concejo por embellecer la plaza de San Francisco, terminaron por flexibilizar la postura de los regidores hispalenses. En la sesión municipal celebrada el 31 de mayo, con objeto de incentivar la reedificación de las viviendas que daban a la plaza, se aprueba un convenio muy favorable a los intereses de los propietarios: aquéllos que emprendiesen los trabajos en el plazo de seis meses estarían exentos del pago de la licencia de obras y se les aplicaría un canon de “veinticinco pesetas el metro de parcela, estableciendo que los que no se ajusten al convenio paguen en su momento cincuenta pesetas”²⁵. La propuesta fue tan bien acogida por los vecinos que el Ayuntamiento, entre el verano de 1878 y el otoño de 1880, dio el visto bueno a las licencias de obra de las casas comprendidas entre los números 3 y 13 de la plaza, proyectos que fueron trazados por los arquitectos José Gallegos Millán, Rafael López Carmona, Manuel Galiano, José Solares García y Antonio de la Vega²⁶. Este primer grupo de inmuebles contiguos al edificio número 2 que limitaba con la Audiencia fue renovado bajo el estricto control de la comisión municipal de Obras Públicas, que se encargó de fijar las dimensiones de los edificios y sus líneas de imposta e hizo respetar la alineación prevista hasta el punto de que todos los alzados aprobados por el Gobierno local que he localizado en el archivo municipal constan de bajo, tres pisos de altura y azotea, organización que reitera el esquema constructivo seguido en el número 2 de la plaza (fig. 3). Se trata, en definitiva, de una arquitectura doméstica y estilísticamente ecléctica que se caracteriza por la racionalidad y uniformidad constructiva. Esta tipología edilicia de finales del ochocientos manifiesta una escrupulosa simetría que limita sus posibilidades expresivas al uso de

22 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Obras públicas. Caja 1417, exp. 867, s. fol.

23 La comisión había acordado este canon dos años antes, con motivo de la reedificación de la finca número 2 de la plaza. Suponía, en todo caso, un sustancioso descuento porque el metro cuadrado de terreno, aplicando valores de mercado, según la tasación realizada por los técnicos municipales, alcanzaría las ciento cincuenta pesetas (AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Obras públicas. Caja 1417, exp. 867, s. fol.).

24 Al respecto, véase Cuenca Toribio, 1991: 236-237.

25 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Obras públicas. Caja 1417, exp. 867, s. fol.

26 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Obras públicas. Caja 1417, exp. 867, s. fol.

molduras sencillas, balcones con barandillas ornamentales de hierro y cierros acristalados, pero, no obstante, a nivel de fachada, precisamente por incorporar material constructivo de fundición, resulta mucho más efectista que la arquitectura clasicista de los años centrales de la centuria²⁷.

El segundo grupo de casas que ocupa el sector más meridional del lado este de la plaza hacia la calle Hernando Colón (fig. 2) manifiesta en la actualidad una solución heteróclita que combina construcciones de entre dos y cuatro pisos, o incluso algún retranqueo que no respeta la línea de fachada prevista por el Ayuntamiento. Su edificación, a partir concretamente de la antigua finca señalada con el número 14 en el proyecto delineado por Balbino Marrón en 1858 (fig. 1), hoy vivienda número 10, se llevará a cabo en el primer tercio del siglo XX, siguiendo la alineación que estableció el 29 de enero de 1894 el arquitecto municipal José Gallego Díaz (fig. 4), plan urbanístico que retrasa las líneas de fachada aprobadas en 1858 y 1872 para incrementar el terreno público de la plaza y poder ensanchar todavía más el enlace con la calle Hernando Colón²⁸. Esta rectificación planimétrica, desde luego, era necesaria por motivos estrictamente funcionales porque la plaza de San Francisco, desde la introducción del tranvía eléctrico en 1887, se había convertido en el centro neurálgico de las comunicaciones urbanas²⁹. Aunque la originaria casa número 10 de la plaza se edificó en 1914 bajo planos de José Gómez Millán (Collantes et al., 1993: 309), quince años más tarde fue demolida para construir en el solar el inmueble actual, que fue culminado en junio de 1930, proyectado esta vez por Rafael Arévalo Carrasco³⁰. El edificio número 11, sede de Bankia, sigue las trazas dadas por Ramón Balbuena en 1927³¹. Del valorado arquitecto sevillano José Espiau es el número 12, que ha sido definido por Villar Movellán (1985: 67-68) como una obra ecléctica, de transición, que manifiesta influencias modernistas y anticipa la futura etapa regionalista de su autor. Tanto el alzado de su fachada principal, diseñado en diciembre de 1911, como un proyecto parcial de reforma del piso bajo, fechado en 1919, se conservan todavía en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla³². Espiau es igualmente el artífice, en el periodo 1911-1913, del edificio número 13, que también se aproxima en su orgánica decoración modernista al eclecticismo arquitectónico. De estética neomodéjar es la denominada “*Casa Cháfer*”, que ocupa el número 14 de la plaza y sigue las pautas estilísticas y constructivas establecidas por Juan Talavera Heredia en 1914 (Villar Movellán, 1979: 244).

27 Sobre las características de la arquitectura doméstica española de la segunda mitad del siglo XIX, véanse González Córdón, 1985: 116-120; y Giménez Serrano, 2006: 13-16.

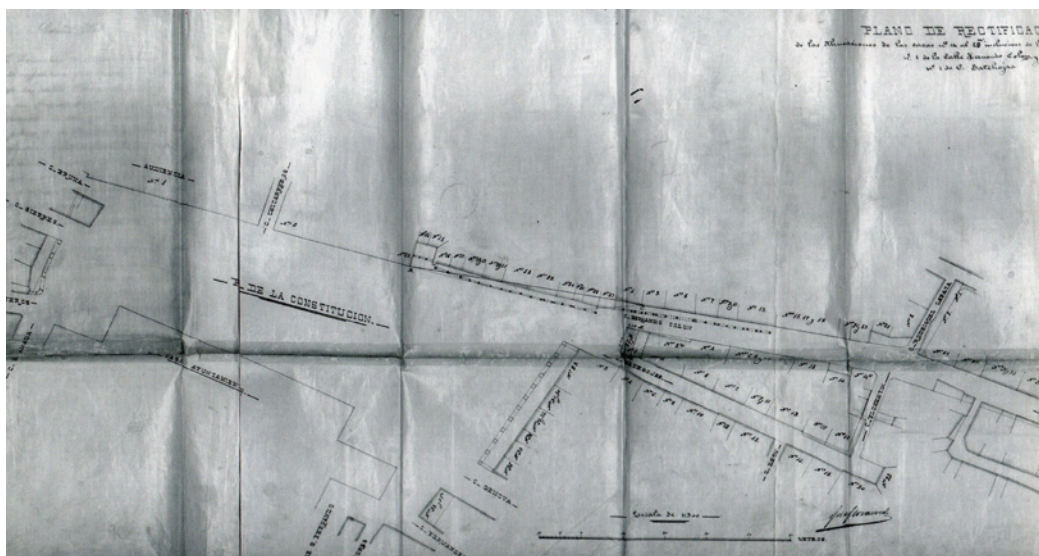
28 La comisión de Obras Públicas reconoce en su dictamen que la nueva alineación aprobada iba a producir un ángulo extraño en la medianera de las casas rotuladas con los números 13 y 14, pero el defecto, más perceptible en el plano que en el terreno una vez edificado, era inevitable por la necesidad apremiante de mejorar la comunicación (AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 20, exp. 7-4, s. fol.).

29 Al respecto, véase Braojos et al., 1990: 48.

30 AHM, Sevilla. Obras de Particulares, exps. 165/29 y 1010/29, s. fol.

31 AHM, Sevilla. Obras de Particulares, exp. 749/27, s. fol.

32 AHM, Sevilla. Construcciones y Reconstrucciones, Lib. 2, caja 5, exp. 17, s. fol.; y Lib. 42, caja 1, exp. 51. s. fol.



4. José Gallego Díaz. Plano de rectificación de las alineaciones de la plaza de San Francisco (1894). Archivo Histórico Municipal, Sevilla. Colección Alfabética. Alineaciones. Caja 20, exp. 7-4

La ubicación de la conocida como Cárcel de los Oidores también aparece reproducida en el plano de 1858 (fig. 1). Anexa al edificio de la Audiencia, esta histórica penitenciaría, que no estaba bien alineada con la fachada principal del tribunal, como Balbino Marrón refleja en su proyecto, entorpecía un poco la circulación de los numerosos carruajes y caballerías que transitaban entre las plazas del Salvador y San Francisco. La racionalización urbanística del viario aledaño a la Real Audiencia fue planteada por el alcalde Juan José García de Vinuesa en la sesión municipal celebrada el 26 de junio de 1860, que concluyó con el acuerdo de adquirir y derribar varias casas que daban a las calles Francisco Bruna y Entre Cárcelas³³. La comisión municipal constituida para gestionar la compra de los inmuebles informa, en abril de 1861, de que algunos propietarios se negaban a vender y otros sólo lo harían a precios desorbitados. Ante la imposibilidad de alcanzar un convenio, el Gobierno local inicia la expropiación de las fincas afectadas por la resolución municipal, pues la obra había sido declarada de utilidad pública. Esta drástica medida de presión dio los frutos deseados y a lo largo de los ocho meses siguientes el Ayuntamiento fue adquiriendo las casas necesarias para llevar a cabo la intervención en el viario a un coste medio que oscilaba entre los 90.000 y los 100.000 reales, cantidades que los técnicos municipales consideraron razonables, por la céntrica situación de los inmuebles y porque la mayoría de ellos tenía tres plantas. A pesar del empeño del Consistorio por mejorar la circulación de doble sentido entre la plaza mayor y la del Salvador, la irregularidad constructiva del edificio número 1 de la calle Francisco Bruna, que estaba, por cierto, anexo a la Audiencia, fue durante décadas

33 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Ensanches de calles. Caja 331, exp. 148, s. fol.

un grave impedimento para la fluidez del tráfico rodado. De hecho, el derribo de la casa tuvo lugar en junio de 1899, después de ser declarada en ruina inminente por el entonces arquitecto municipal José Sáez López³⁴. Concluida la demolición, con objeto de ampliar la calzada, son expropiados cincuenta metros cuadrados del terreno anteriormente ocupado por el inmueble. Las mejoras urbanísticas culminaron en la primavera de 1904, con la reedificación en chaflán de las fachadas de la Real Audiencia que daban a las calles Entre Cárceles y Francisco Bruna³⁵. Pero el estrangulamiento de la circulación en este sector nororiental de la plaza de San Francisco siguió aumentando, parejo al constante incremento del tráfico rodado. La comisión municipal de Obras Públicas, con la intención de resolver definitivamente el problema, acuerda establecer un enlace en curva en el verano 1922³⁶. El proyecto, con todo, no se define planimétricamente hasta el 31 de agosto de 1926, fecha en que el arquitecto Antonio Arévalo concreta el área que iba a ser intervenida (fig. 5). La actuación urbanística contempla la modificación de las líneas de las calles Sierpes, Entre Cárceles y Francisco Bruna; el derribo de varias casas ubicadas en el sector nororiental de la plaza que avanzaban demasiado sobre ella; y la construcción de un macizo de edificación circunvalado por las tres vías antes referidas que en su confluencia con la plaza mayor sigue un diseño elíptico que facilita la circulación³⁷. Pero el planeamiento trazado por Arévalo fue ejecutado sólo parcialmente entre 1927 y 1931. Por este motivo, en junio de 1941 se proyecta una nueva remodelación del sector, dentro de un programa de ensanche y regulación mucho más ambicioso que afectaba a otras vías limítrofes. El proceso, no obstante, por una serie de problemas legales que enfrentaron al Ayuntamiento y los propietarios de las parcelas, se dilató en el tiempo y finalmente quedó inconcluso³⁸.

La planimetría que levantó Balbino Marrón en 1858 detalla asimismo la ubicación de la Real Audiencia en el ángulo nororiental de la plaza de San Francisco (fig. 1). Aunque la fábrica histórica del edificio corresponde al siglo XVI, la presencia de la antigua sede de justicia en la plaza se remonta a la Baja Edad Media³⁹. En el fondo documental del archivo municipal se conserva alguna información relativa al estado que presentaba el edificio de la Audiencia en los años finales del ochocientos. Un informe pericial redactado por el arquitecto José Sáez en enero de 1896 constata, por ejemplo, el estado ruinoso de un sector de la crujía que estructuraba la fachada principal, en concreto, el correspondiente al frente que se extendía desde la puerta de entrada hasta la confluencia con la calle Francisco Bruna. También hay referencias sobre las posteriores labores de consolidación de la crujía y respecto al traslado del archivo del tribunal de justicia,

34 Según consta en el expediente del arquitecto, el edificio, que albergaba una taberna, era una “construcción aislada y expuesta al choque continuo de vehículos con grandes cargas” (AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Ensanches de calles. Caja 331, exp. 148, s. fol.).

35 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Varios. Caja 824, s. fol.

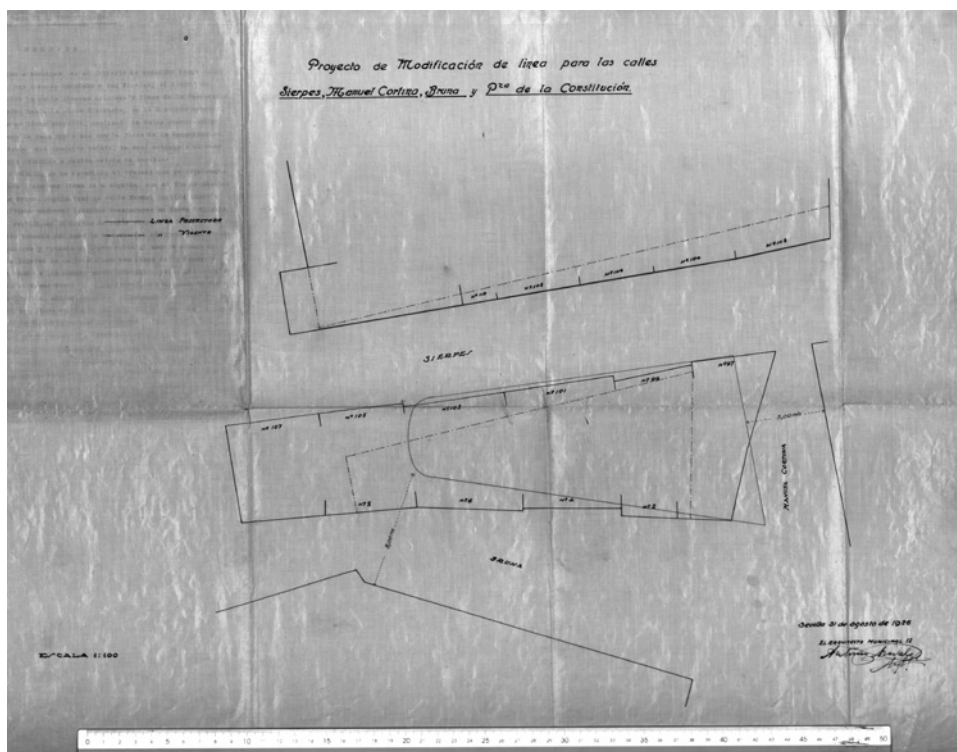
36 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 25, exp. 92-3, s. fol.

37 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 43, exp. 443-3, s. fol.

38 Al respecto, véanse Fernández Salinas, 1992: 120-122; y Collantes et al., 1993: 304.

39 Sobre el edificio, véanse Tenorio, 1924: 7, 23-24, 28-30; Falcón Márquez, 1993: 3-13; y Morales, 2015: 45-59.

en abril de 1899, por una grave deficiencia estructural detectada en la estancia que lo albergaba⁴⁰. Pero la remodelación de importancia que alteró la fisonomía del histórico edificio tuvo lugar a raíz del incendio ocurrido el 6 de agosto de 1918, que supuso la destrucción de la planta alta y de casi toda el ala inferior ocupada por las salas de lo civil y de togas y por varias dependencias de la secretaría de sala (Tenorio, 1924: 28). Este hecho fortuito fue la causa de la posterior intervención restauradora en estilo neorenacentista llevada a cabo por Aníbal González⁴¹, pero también promovió un nuevo planeamiento urbanístico porque el Gobierno local intentó instrumentalizar el deterioro de la Audiencia para lograr la ansiada regularidad espacial de la plaza mayor. En este sentido, conviene recordar que la fachada renacentista de las Casas Consistoriales, por haberse levantado el edificio en un terreno anexo al convento de San Francisco, lo que condicionó su disposición en la plaza, no estaba correctamente alineada con la del tribunal de justicia⁴².



5. Antonio Arévalo. Proyecto de modificación de línea para las calles Sierpes, Manuel Cortina, Bruna y plaza de San Francisco (1926). Archivo Histórico Municipal, Sevilla. Colección Alfabética. Alineaciones. Caja 43, exp. 443-3

40 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Varios. Caja 824, s. fol.

41 El arquitecto, eso sí, fue muy cuidadoso a la hora de conservar piezas de alto valor histórico y artístico, como la portada y el patio. Al respecto, véase Villar Movellán, 1979: 307-308.

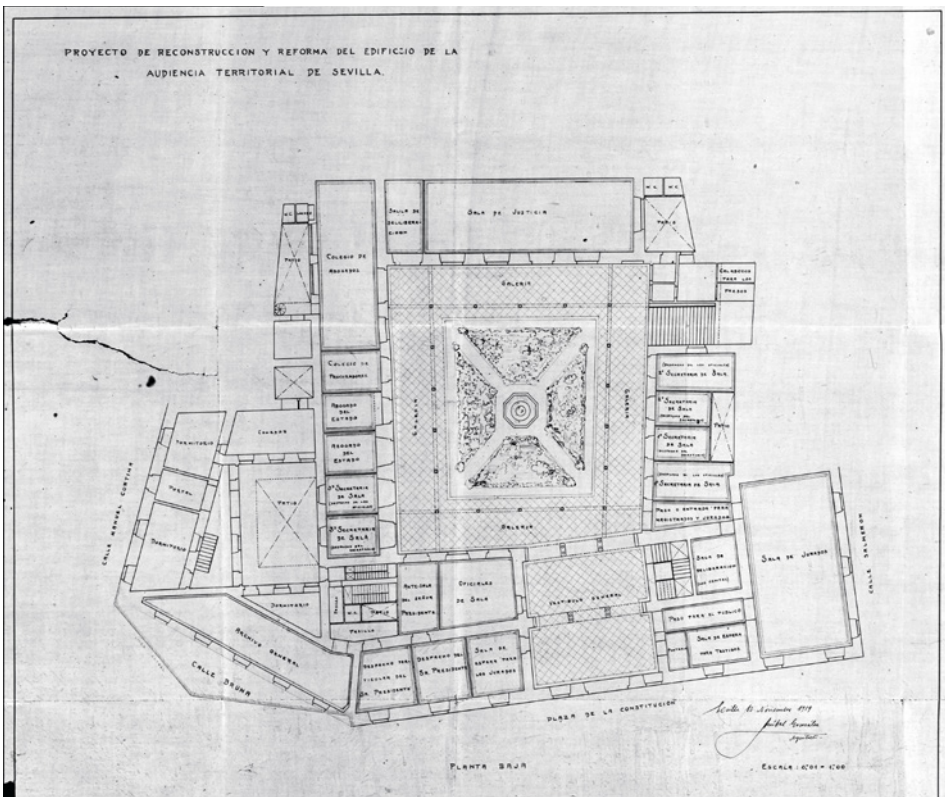
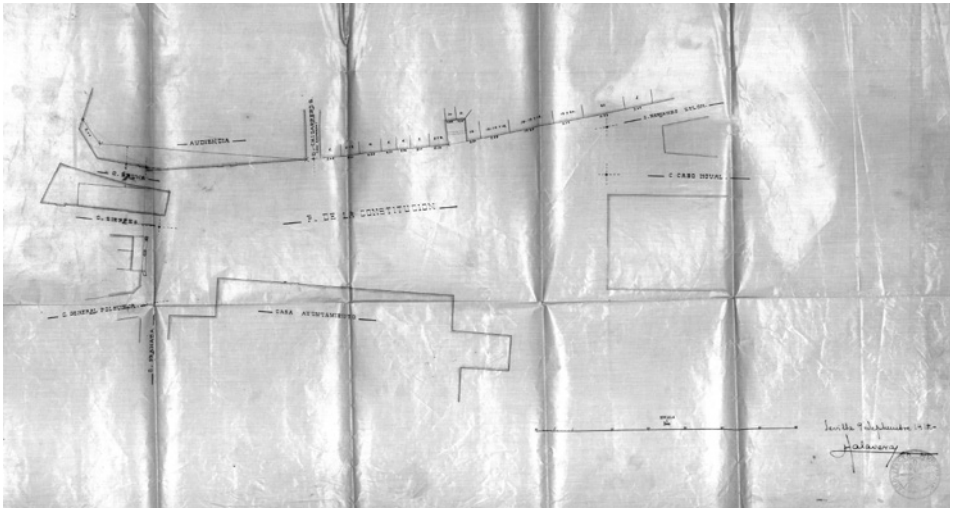
42 Sobre el efectismo divergente y la dilatación espacial de raíz prospectiva, en línea con el Renacimiento italiano, que manifiesta la plaza de San Francisco, véase Morales, 1981: 44-45.

El proyecto previsto para la plaza de San Francisco fue delineado por Juan Talavera Heredia el 9 de septiembre de 1918 (fig. 6). Contemplaba el arquitecto tres intervenciones fundamentales: el retranqueo de la fachada principal de la Audiencia hasta dejarla en línea con la del Ayuntamiento, la modificación del frente achaflanado que desde 1904 organizaba la confluencia de las calles Francisco Bruna y Manuel Cortina, y la demolición de varios inmuebles que formaban parte de la manzana de casas situada entre las calles Sierpes y Francisco Bruna⁴³. Las transformaciones planeadas, además de regularizar el perímetro de la plaza, buscaban hacer más fluida la comunicación del tráfico rodado entre las zonas este y oeste de la ciudad. Pero la inercia de los responsables municipales fue dilatando en el tiempo la decisión y en el cabildo celebrado el 14 julio de 1919 se discutía ya sobre la conveniencia de respetar la línea de fachada original de la Real Audiencia, postura que finalmente se impuso en la sesión del 15 de octubre⁴⁴. Casi un mes más tarde, concretamente el 10 de noviembre, traza Aníbal González el proyecto de reconstrucción y reforma del edificio de la Audiencia (fig. 7), documento que he localizado en el Archivo Histórico Municipal de Sevilla⁴⁵. El plano del famoso autor de la sevillana Plaza de España tiene interés porque detalla la compartimentación prevista por el arquitecto para la planta baja del tribunal de justicia, distribución que fue drásticamente modificada en la década de 1970 por Rafael Manzano, a raíz de la adaptación del histórico inmueble como sede bancaria. La fuente gráfica, por desgracia, no se acompaña de la memoria técnica del proyecto ni de otra documentación complementaria, lo que limita mucho el alcance del análisis. De las piezas significativas de la Audiencia Territorial de Sevilla que describe la planimetría de Aníbal González, aparte del patio y el gran vestíbulo general de entrada, que son equiparables a los actuales en tamaño, forma y disposición, hay que destacar especialmente la hoy desaparecida cruja en chaflán que estructuraba el ángulo noroeste del edificio, hacia las calles Francisco Bruna y Manuel Cortina.

43 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 27, exp. 133-3, s. fol.

44 En este sentido, debe precisarse que los arquitectos municipales, después de inspeccionar el frente principal de la Real Audiencia, certificaron su “gran solidez”. La fachada, por tanto, podría ser reutilizada, lo que iba a suponer un enorme ahorro a la hora de reconstruir el edificio (AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 25, exp. 92-3, s. fol.).

45 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 25, exp. 92-3, s. fol.



6. Juan Talavera Heredia. Proyecto de alineación para la plaza de San Francisco (1918). Archivo Histórico Municipal, Sevilla. Colección Alfabética. Alineaciones. Caja 25, exp. 92-3

7. Anibal González. Proyecto de reconstrucción y reforma del edificio de la Audiencia Territorial de Sevilla (1919). Archivo Histórico Municipal, Sevilla. Colección Alfabética. Alineaciones. Caja 25, exp. 92-3

La Cárcel Real era la construcción más relevante del flanco septentrional de la plaza de San Francisco, a pesar de no comunicar directamente con ella -se ubicaba conforme se entraba en la calle Sierpes, a donde daba su fachada- y haber dejado de funcionar desde 1835 como penitenciaría⁴⁶. Ya se ha explicado que este lado norte, por razones de higiene y tránsito, había sido intervenido hacia 1832 por el asistente Arjona, quien ordenó derribar los portales propiedad del cabildo eclesiástico situados próximos a las entradas de las calles Sierpes y Manteros⁴⁷. Balbino Marrón, aun sin referirse expresamente al frente septentrional de la plaza mayor en su proyecto de 1858 (fig. 1), esboza gráficamente la solución urbanística que había previsto para el sector: crear un funcional enlace entre la Plaza Nueva y la de San Francisco mediante la apertura de la calle Granada. Las transformaciones edilicias en el lado norte culminaron con la erección del popular inmueble en ladrillo visto conocido como “Bar Laredo”, que organizaba la confluencia de las calles Sierpes y General Polavieja con la plaza. Fue diseñado por los arquitectos Ramón Balbuena, artífice entre 1917 y 1920 de sus dos primeras plantas, y Rafael López Carmona, quien completó su estructura en el periodo 1929-1930⁴⁸.

Los flancos de la plaza de San Francisco que todavía faltan por analizar son el occidental y el meridional. Sobre el primero, poco se puede apuntar, pues quedó regularizado a partir de 1526 con la construcción de las Casas Consistoriales⁴⁹. En ese momento, el espacio adquirió pleno protagonismo urbano y se transformó en el centro cívico por antonomasia de Sevilla. El lado sur, por el contrario, sufrió muchas más transformaciones a lo largo de la historia. Según consta en el *Repartimiento de Sevilla*, el rey Alfonso X dio al concejo de Génova una mezquita exenta por todos sus lados en la plaza “para hacer palazo en ella, en que se alleguen a librar sus pleitos”, de la que tomaron posesión en 1261⁵⁰. Del edificio, tal como era en la Baja Edad Media, no se tiene constancia gráfica. Las conocidas fotografías del siglo XIX, eso sí, ofrecen una detallada imagen del estado que presentaba el frente tras la intervención de Melchor Cano en 1833. El caserón de los Genoveses, o más concretamente, la amplia galería porticada (“portales modernos”) que organizaba su planta baja, también figura en el plano levantado por Balbino Marrón en 1858 (fig. 1). Justo enfrente de su eje medio, aparece dibujada la denominada Pila del Pato, fuente que se colocó en 1850 con objeto de sustituir a otra anterior⁵¹. Constan igualmente representadas, en el tramo más oriental del flanco, las calles Tundidores, hoy Hernando Colón, y Batihojas, actual Cabo Noval. La primera vía adquirirá gran relevancia en las últimas décadas del ochocientos porque será la encargada de canalizar la circulación de los carruajes y tranvías que tenían su parada en la plaza mayor. Y es que el tránsito por la calle Génova, por sus exiguas dimensiones, sólo

46 Sobre la Cárcel Real, véase especialmente Falcón Márquez, 1996: 157-170.

47 Al respecto, véase Braojos Garrido, 1976: 312.

48 Al respecto, véanse Villar Movellán, 1979: 330; y Collantes et al., 1993: 309.

49 El proceso constructivo y las características del edificio quinientista en Morales, 1981a, 1981b.

50 Citado por González, 1951: 340, 536.

51 Sobre la fuente primitiva y los cambios de emplazamiento, véase Albardonedo Freire, 2002: 215-218.

era posible en un sentido⁵². En diciembre de 1893 se derriba el edificio medianero entre las calles Hernando Colón y Cabo Noval que daba a la plaza, circunstancia que es aprovechada por el Ayuntamiento para impedir su reconstrucción y expropiar el terreno con objeto de ampliar el espacio de la plaza (fig. 4). En el contexto constructivo de lo que años más tarde será la avenida de la Constitución, arteria que, al igual que la plaza de San Francisco, será considerada obra conexas con la Exposición Iberoamericana de 1929⁵³, el arquitecto Juan Talavera Heredia traza el 30 de agosto de 1915 un proyecto de regularización urbanística que intenta mejorar las graves deficiencias espaciales que presentaba el enlace entre la antigua calle Génova, entonces Cánovas del Castillo, y la plaza de San Francisco⁵⁴ (fig. 8). Con la intervención, que afectaba a la manzana de casas comprendida entre las calles Felipe Pérez, el primer tramo de Cánovas del Castillo y gran parte de Cabo Noval, pero también al lado meridional de la plaza mayor, se pretendía establecer una futura área rectangular de viviendas perfectamente alineada con las fachadas sur y este de las Casas Consistoriales y con las líneas fijadas en 1911 por José Sáez López para la calle Cánovas del Castillo⁵⁵. El programa no se llevó a cabo finalmente porque en 1917 fue demolida la manzana para levantar, ya en la década de 1920, la actual sede hispalense del Banco de España⁵⁶. Este edificio, que fue diseñado por el arquitecto Antonio Illanes del Río, funciona hoy en día como un espléndido nexo monumental entre la plaza y la avenida de la Constitución.

Las fuentes documentales y gráficas del periodo 1858-1929 han permitido constatar el interés del Concejo hispalense por embellecer y regularizar el ámbito ciudadano donde tenía su sede institucional. Es cierto que los proyectos urbanísticos ideados por los arquitectos municipales en esos años difícilmente podían ordenar un espacio de desarrollo orgánico que nunca había sido regular. Aunque la mayoría de las intervenciones responden a un urbanismo de carácter funcional, preocupado por las alineaciones y los ensanches, tienen un calado mayor los programas trazados por Balbino Marrón, que defendió una solución clasicista de galerías porticadas, y por Juan Talavera Heredia, quien al menos en el papel, aprovechando el incendio fortuito de la Audiencia, logró ordenar gran parte de la morfología irregular de la plaza de San Francisco de Sevilla.

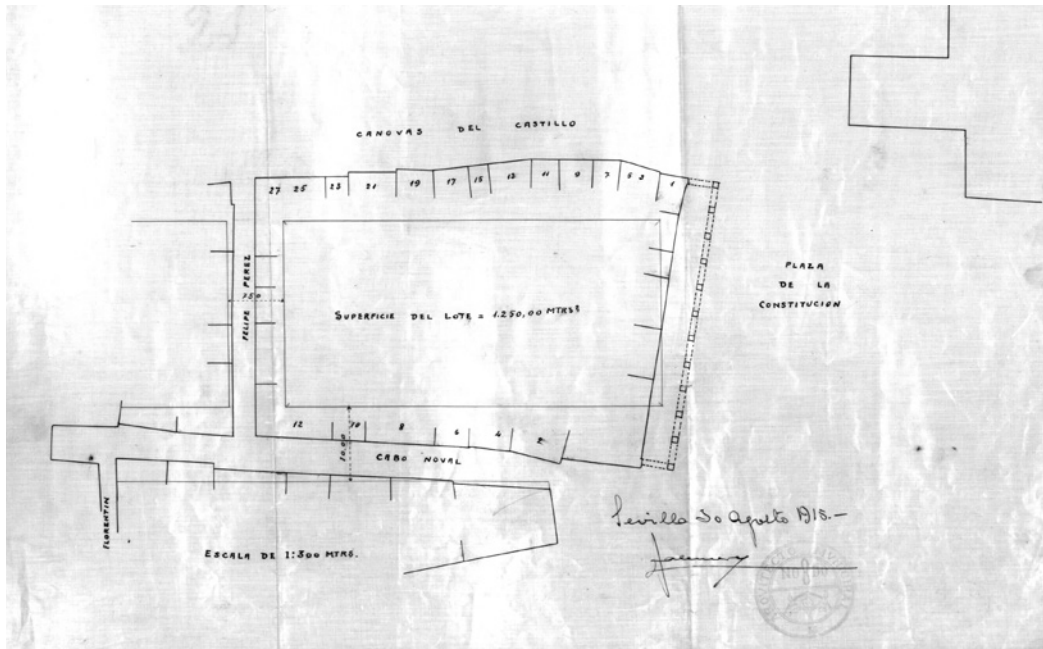
52 Por este motivo era difícil incluso reparar su pavimento (AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 20, exp. 7-4, s. fol.).

53 Al respecto, véase Colombí, 1915: 76.

54 El plan es aprobado por el Ayuntamiento cuatro días más tarde (AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Alineaciones. Caja 42, exp. 432, s. fol.).

55 AHM, Sevilla. Col. Alfabética. Ensanches. Caja 347, s. fol.

56 Al respecto, véase Villar Movellán, 1979: 333-334.



8. Juan Talavera Heredia. Plano de rectificación de alineaciones de las calles Cánovas del Castillo, Felipe Pérez y Cabo Noval y la plaza de San Francisco (1915). Archivo Histórico Municipal, Sevilla. Colección Alfabética. Alineaciones. Caja 42, exp. 432

Referencias Bibliográficas

- Albardonedo Freire, A. (2002). *El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II*. Sevilla: Guadalquivir.
- Antigüedad del Castillo-Olivares, M^a D. (1990). El arquitecto Melchor Cano y la teoría de la ciudad. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 4, 417-439.
- Álvarez, L., et al. (1982). Plazas, Plaza Mayor y espacios de sociabilidad en la Sevilla intramuros. En *Plazas et sociabilité en Europe et Amerique Latine* (pp. 81-102). París: Casa de Velázquez.
- Brajos Garrido, A. (1976). *Don José Manuel Arjona, Asistente de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento.
- Brajos Garrido, A., et al. (1990). *Historia de Sevilla. Sevilla en el siglo XX*. Sevilla: Universidad.
- Castillo Utrilla, M^a J. (1988). *El convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*. Sevilla: Diputación.
- Collantes, A. (2000). La Ciudad: permanencias y transformaciones. En *Sevilla 1248* (pp. 551-566). Sevilla: Ayuntamiento.

- Collantes, A., et al. (1993). *Diccionario histórico de las calles de Sevilla*. Sevilla: COPT-Ayuntamiento.
- Colombí, C. (1915). *La reforma de Sevilla*. Sevilla.
- Contreras Rodríguez-Jurado, J. (1993). *Catálogo de la Exposición Perfiles iconográficos de la plaza de San Francisco (Colección Ruiz Marvizón)*. Sevilla: Ayuntamiento.
- Cuenca Toribio, J. M. (1991). *Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen*. Sevilla: Universidad.
- De la Banda y Vargas, A. (1972). La Academia de Bellas Artes y el urbanismo sevillano en el siglo XIX. En *Historia del urbanismo sevillano* (pp. 133-196). Sevilla: Patronato José María Quadrado. CSIC.
- Domínguez León, J. (1999). *La sociedad sevillana en la época isabelina*. Córdoba: CajaSur.
- Falcón Márquez, T. (1993). *El Palacio Caja San Fernando Antigua Real Audiencia de Sevilla*. Sevilla: Caja San Fernando.
- Falcón Márquez, T. (1996). La Cárcel Real de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 9, 157-170.
- Fernández González, A. (2015). Balbino Marrón y la arquitectura hospitalaria: su prueba de pensado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *De Arte*, 14, 138-152.
- Fernández Salinas, V. (1992). *La reforma interior de Sevilla entre 1940 y 1959*. Sevilla: Universidad.
- Giménez Serrano, C. (2006). El sentido del interior. La idea de la casa decimonónica. En *La casa. Evolución del espacio doméstico en España* (II, pp. 11-83). Madrid: El Viso.
- González, J. (1951). *Repartimiento de Sevilla*. Madrid: CSIC.
- González Cordón, A. (1985). *Vivienda y ciudad. Sevilla 1849-1929*. Sevilla: Ayuntamiento.
- González de León, F. (1839). *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta M.N.M.L. y M.H. ciudad de Sevilla*. Sevilla: José Morales.
- Hormigo León, E. (2015). Álbum Gráfico. La plaza de San Francisco a través de la fotografía 1840-2014. En *La Real Audiencia y la Plaza de San Francisco de Sevilla* (pp. 97-117). Sevilla: Fundación Cajasol.
- Linares Gómez del Pulgar, M. (2016). *Balbino Marrón y Ranero: arquitecto municipal y provincial de Sevilla (1845-1867)*. Sevilla: Diputación.
- Morales, A. J. (1981a). *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento.
- Morales, A. J. (1981b). *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología*. Sevilla: Ayuntamiento.
- Morales, A. J. (1981c). La ciudad del Renacimiento. En *La arquitectura de nuestra ciudad* (pp. 51-70). Sevilla: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Morales, A. J. (1993). Comodidad y plaza pública según Vitruvio. Tres ejemplos sevillanos. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 6, 193-208.

- Morales, A. J. (2015). El edificio de la Real Audiencia. En *La Real Audiencia y la Plaza de San Francisco de Sevilla* (pp. 45-59). Sevilla: Fundación Cajasol.
- Ollero Lobato, F. (2015). Fiesta y espectáculo en la Plaza. En *La Real Audiencia y la Plaza de San Francisco de Sevilla* (pp. 60-79). Sevilla: Fundación Cajasol.
- Peraza, L. (1996): *Historia de Sevilla* (ms., 1536-1537). Sevilla: Asociación Amigos del Libro Antiguo.
- Pérez Escolano, V. (2015). La plaza de San Francisco y la centralidad urbana. En *La Real Audiencia y la Plaza de San Francisco de Sevilla* (pp. 8-43). Sevilla: Fundación Cajasol.
- Suárez Garmendia, J. M. (1986). *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Diputación.
- Suárez Garmendia, J. M. (2015). En torno a la arquitectura doméstica sevillana del siglo XIX: el paso del Neoclasicismo a la arquitectura isabelina. *Laboratorio de Arte*, 27, 321-343.
- Tenorio, N. (1924). *Noticia histórica de la Real Audiencia de Sevilla*.
- Villar Movellán, A. (1979). *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla. 1900-1935*. Sevilla: Diputación.
- Villar Movellán, A. (1985). *Arquitecto Espiau. 1879-1938*. Sevilla: Diputación.

La transformación finisecular del Colegio de San Pablo en Granada: 1871-1900

The transformation of the College of St. Paul in Granada in the latter part of the nineteenth century: 1871-1900

MARÍA DEL CARMEN VÍLCHEZ LARA

mariacarmenvl@ugr.es

Profesora asociada. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Granada.

Recibido: 18 de octubre de 2017 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 15 de julio de 2019

Resumen

El antiguo Colegio de San Pablo, germen del Patrimonio Inmueble de la Universidad de Granada, experimentó en el último cuarto del siglo XIX un gran proceso de reforma, a nivel arquitectónico y urbanístico, que dificulta en la actualidad el reconocimiento de la verdadera dimensión y forma de algunos de sus espacios, en especial, de la primitiva residencia jesuita, organizada en torno al actual segundo patio de la Facultad de Derecho. El trazado de un preciso recorrido gráfico ha permitido ilustrar esta compleja transformación, mediante un detenido análisis de las fuentes documentales y la observación in situ y levantamiento del estado actual.

Palabras clave: Arquitectura; Universidad.

Identificadores: Baglietto, Santiago; Pugnaire, Juan; Monserrat y Vergés, Juan.

Topónimos: Granada

Periodo: Siglo 19.

Abstract

The old College of St. Paul, the germ of the Architectural Heritage of the University of Granada, experienced in the last quarter of the nineteenth century a great process of reform, at the architectural and urban levels, that makes it difficult today the recognition of the true dimension and form of some of its spaces, especially the original Jesuit residence, organized around the current second court of the Faculty of Law. The drawing of a precise graphical route has allowed to illustrate this complex transformation, based on a detailed analysis of the documentary sources and the observation in situ and the uprising of the current state.

Keywords: Architecture; University.

Identifiers: Baglietto, Santiago; Pugnaire, Juan; Monserrat y Vergés, Juan.

Place Names: Granada

Period: 19th Century

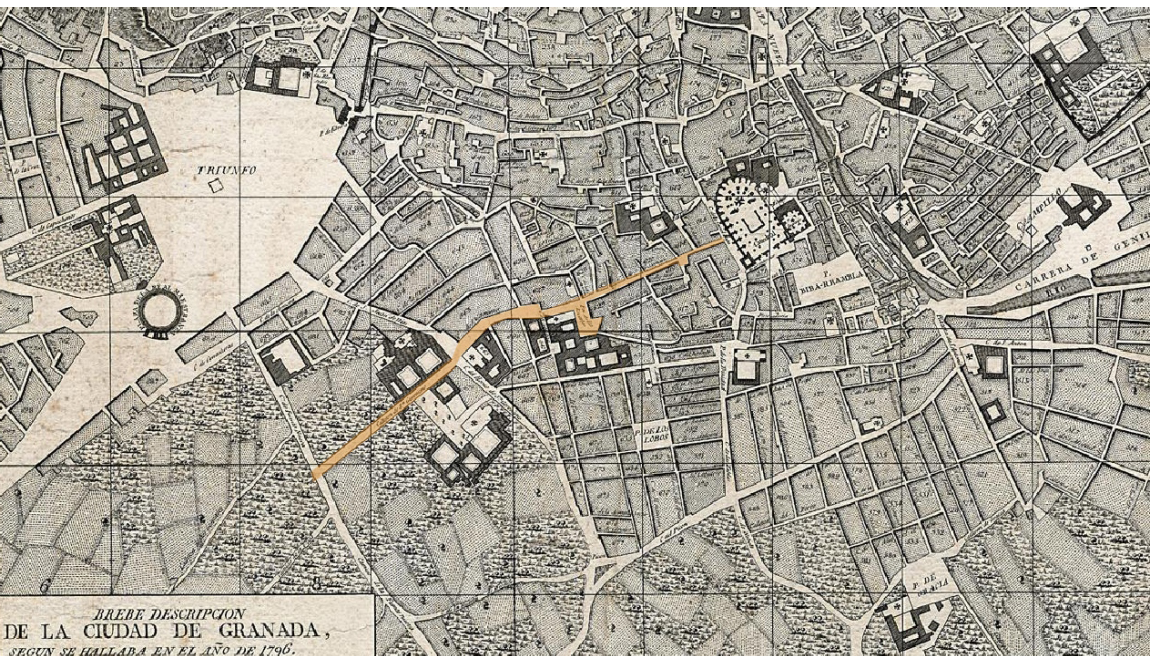
CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

VÍLCHEZ LARA, M. C. (2019). La transformación finisecular del Colegio de San Pablo en Granada: 1871-1900. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 113-130.

Antecedentes. Traslado de la Universidad a las antiguas escuelas jesuitas

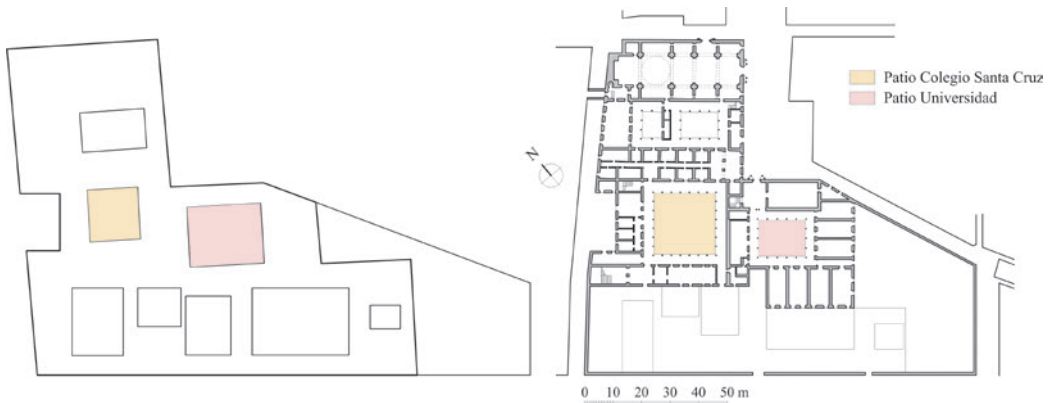
La Universidad granadina se vio directamente beneficiada de la expulsión de los jesuitas en 1767, al convertirse en heredera de una arquitectura, el Colegio de San Pablo, muy bien consolidada en el centro de la ciudad, pero que lamentablemente deberá compartir con varios colegios, quedándose la Universidad exclusivamente con la parte correspondiente a las escuelas.

La gran manzana jesuita, configurada entre 1556 y 1740, año de finalización de la portada principal de la iglesia, estaba implantada en mitad del eje urbano de San Jerónimo. En el plano de Granada, realizado entre 1795 y 1796 por Francisco Dalmau (Fig. 1) aparece trazado con mayores dimensiones el patio de la Universidad, centro por excelencia del saber, que el claustro principal de la antigua residencia jesuita, ahora destinado al colegio mayor de Santa Cruz de la Fe (Fig. 2). Y es que, aunque el mapa topográfico de este ilustre matemático es el primer plano científico de la ciudad con fines ilustrados, entre los que destaca el de utilidad pública, servir de herramienta al conocimiento, al progreso y a las futuras transformaciones, no estuvo exento de intencionalidad¹.



1. Eje calle San Jerónimo, indicado sobre Francisco Dalmau, fragmento del *mapa topográfico de la ciudad de Granada*, 1795-1796

1 Los planos urbanos reflejan de una manera más o menos fidedigna la realidad existente, pero también contienen anhelos y pueden ser portadores de futuro, “anticipar una realidad soñada (e incluso confundir la realidad con el deseo [...])” (Cid, 2015: 28).



2. Comparativa de los patios del antiguo Colegio de San Pablo. [Izq.] manzana jesuita redibujada a partir del *mapa topográfico de la ciudad de Granada* de Francisco Dalmau, 1795-1796, y [der.] planta baja de la manzana, realizada por la autora, que en esos años ocupaban la iglesia-colegiata de los Santos Justo y Pastor, la Universidad y tres colegios

El Cuartel de la Compañía se instala en el corazón de la manzana universitaria

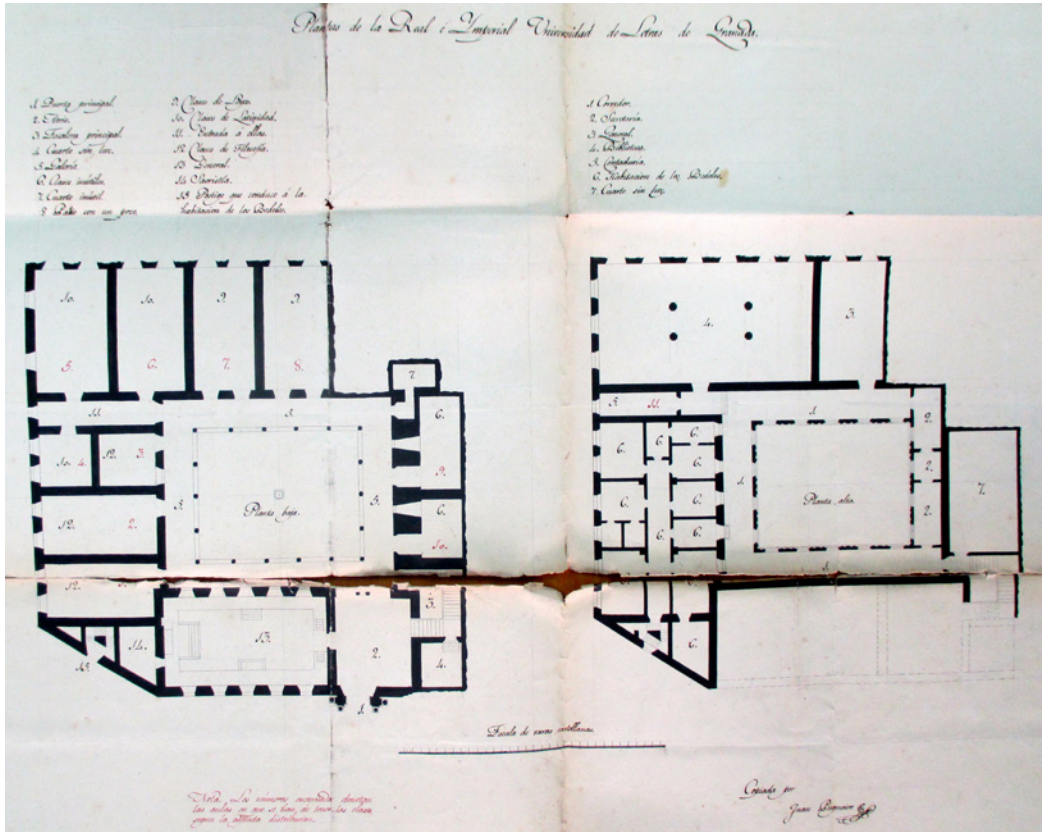
Los años finales del siglo XVIII, coincidentes con el reinado de Carlos IV y con las repercusiones que la Revolución Francesa tendrá en España, marcarán el inicio de un nuevo ciclo agitado y duradero en el que Granada no se mantendrá al margen.

En 1802, tras la integración del Colegio de Santa Cruz en el de Santa Catalina, lejos de verse favorecida la Universidad, fue la Administración militar la que se apoderó de los locales desalojados por los colegiales, correspondientes a la antigua casa de la comunidad jesuita, para instalar entre sus muros el que sería conocido como *Cuartel de la Compañía*, con una clara repercusión social: se quejaban desde la Universidad que la presencia de soldados ocasionaba “un incesante ruido de tambores, músicos y cornetas, la algazara y las voces de los soldados, las mugeres de mal vivir que frecuentan el parage...”².

El temor a la invasión napoleónica obligó a la Universidad granadina a alojar en su edificio las tropas del ejército español y la Junta Suprema, una vez se hubieron suspendido los exámenes y adelantado las vacaciones de 1808 (Barrios, 1998: 84-85). Al curso siguiente, el Claustro insistió en iniciar las clases en la planta alta del edificio universitario, permaneciendo los soldados en el piso inferior hasta la entrada de los franceses en Granada el 28 de enero de 1810 (Viñes, 1999: 208). Y aunque un día después se convocaba a la Universidad a designar dos miembros de su Claustro para jurar, en nombre de la Real e Imperial Universidad, a José Napoleón I como rey de las Españas, las continuas

² Situación que se prolongaría durante casi setenta años (Fernández, 1997: 108).

hostilidades mostradas hacia las nuevas autoridades provocaría su cierre con carácter temporal (Montells, 1870: 454-455).



3. Plantas de la Real y Imperial Universidad de Letras de Granada, 1831. AUG Caja 1462/015

El retorno de Fernando VII, en marzo de 1814, supondrá la restauración del absolutismo y el restablecimiento del Consejo Real de Castilla con las mismas atribuciones, en materia de enseñanza pública en las universidades, que tenía en 1808, antes de la Guerra³. Con el paréntesis que supuso el Trienio Liberal (1820-1823) pensó la Universidad que podría disponer de espacio suficiente para su esperada ampliación, al concedérsele el 26 de noviembre de 1822, mediante Real Orden, la parte de edificio correspondiente al Cuartel y al recién disuelto Colegio de Santa Catalina y Santa Cruz, pero, lamentablemente, no llegó a ocuparlos y fueron devueltos a sus antiguos moradores un año después. Concluido el periodo liberal, gracias a la intervención del contingente francés de los “Cien Mil Hijos de San Luis”, se abre un nuevo periodo de represión y crisis

3 El ejército francés abandona Granada el 16 de septiembre de 1812 (Valladar, 1912: 385), dejando una ciudad empobrecida y mermada en gran parte de su patrimonio arquitectónico, difícil de remontar en los años siguientes a la invasión.

económica que impediría cualquier cambio a favor de la Universidad granadina. Según un informe fechado el 15 de junio de 1832, sabemos que visitó el edificio universitario Tadeo Ignacio Gil, Ministro del Consejo y Cámara de Castilla, proponiendo las medidas necesarias para resolver los “males” que afectaban a la Universidad, con una nueva distribución de aulas para las asignaturas impartidas, indicando el número de alumnos previstos en cada una de ellas y su horario, anotando en los planos realizados por Juan Pugnaire (1807-1880) y revisados, tras inspección practicada al edificio universitario, por el maestro de obras Antonio López Lara (1789-d.1865), el número de aula correspondiente a la nueva distribución⁴ (Fig. 3).

Consecución del Cuartel para ampliación de la Universidad: la disección de la antigua manzana jesuita

Los procesos desamortizadores, iniciados en el trienio liberal, continuarán ahora con el reinado de Isabel II y no sólo afectarán a conventos, sino también a colegios religiosos como el de Santa Cruz y Santa Catalina, definitivamente disuelto en 1834, y el de San Miguel, un año más tarde. El primero será ocupado por el Gobierno Civil, mientras que el segundo, en un estado de conservación cercano a la ruina, fue adquirido por la Universidad en 1848 para demolerlo y ampliar el jardín botánico.

A raíz del Plan de Estudios (Pidal) de 1845, las dificultades para impartir todas las nuevas enseñanzas en las escasas aulas disponibles en el edificio universitario fueron en aumento, a pesar del completo traslado de la Facultad de Medicina en 1854, al final de la calle San Jerónimo. Desde mitad de siglo no cesaron las largas negociaciones entre la Universidad y la Capitanía General en el intento de conseguir la salida de los militares del Cuartel, hasta que por fin en 1871 tuvo lugar el desalojo de los soldados del barrio universitario, mediante permuta del edificio ocupado por la Escuela Normal, antiguo Palacio del Almirante de Aragón, sito en el Campo del Príncipe⁵. Una vez traspasado el edificio del Cuartel a la Universidad, se dio la orden de redacción del proyecto de ampliación y reforma al arquitecto Santiago Baglietto (1808-1876).

Las reformas interiores proyectadas en los cascos históricos de las ciudades en el periodo isabelino, basadas en los nuevos planes de alineaciones y ensanches (Isac, 2007: 31-50), que desde mitad de siglo acometieron las grandes ciudades como Madrid o Barcelona, al amparo de la pujante burguesía, influirán de manera notable en la primera decisión del proyecto de ampliación: a nivel urbanístico, Baglietto disecciona la antigua manzana jesuita para la apertura de una nueva calle de anchura suficiente, que conectase la placeta de las Escuelas con la calle Cobertizo de la Botica, también llamada de la Compañía. A nivel arquitectónico y de imagen de ciudad, diseñaría una nueva y ecléc-

4 Archivo Universitario de Granada (AUG) CAJA 01462/015. Expediente de la visita efectuada en esta Universidad por D. Tadeo Ignacio Gil, Ministro del Consejo y Cámara de Castilla (1831).

5 AUG Signatura 100-01. Expediente sobre la obra del ensanche de esta Universidad con la agregación del Edificio Cuartel de la Compañía, adquirido por escritura pública de permuta otorgada el 14 de mayo de 1871. Pieza nº 1, 1871-1875.

tica fachada principal, que incluía el derribo de la antigua portada barroca, no exento de controversia.

El Ayuntamiento de Granada en su política urbanística de alineación de calles y ornato público (Anguita, 1997) apoyó con entusiasmo la apertura de la nueva calle que favorecería la iluminación y ventilación de la manzana universitaria, a la vez que permitiría liberar la bella portada barroca, arrinconada por la fachada del antiguo cuartel. El arquitecto de ciudad Cecilio Díaz de Losada fue el encargado de redactar los proyectos de alineaciones de la calle de las Escuelas y de la Placeta de las Escuelas, incluyendo la apertura de una calle desde dicha placeta hasta la del Cobertizo de la Botica, en diciembre de 1870 y mayo de 1871, respectivamente, justificando que no sólo se beneficiaría la Universidad sino que atendía a la utilidad y conveniencia pública, facilitando la circulación, comunicación y desahogo del vecindario. Además de “favorecer la higiene, [...], resultara hermoso aquel lugar y con la extensión que corresponde a la fachada de la Universidad cuya portada que es por si sola un monumento arquitectónico, se encuentra hoy situada en un rincón”⁶. Esta memoria, elaborada al mismo tiempo que el proyecto universitario de ampliación y reforma, aparentemente marcaba una clara diferenciación en cuanto a juicio estético y patrimonial. Para Díaz de Losada era indiscutible la monumentalidad arquitectónica de la portada barroca y su colocación dentro de los límites de la plaza, dos condicionantes previos que molestan a Baglietto y, por tanto, no dudará en prescindir de ellos en su proyecto. Sin embargo, el aparente interés por la conservación patrimonial de Díaz de Losada hacia la portada jesuita, desaparecerá repentinamente con su deseo de conseguir una gran plaza frente a la nueva Universidad, insinuando la posibilidad de arruinamiento de la Colegiata, iniciada a finales del siglo XVI, y la no necesidad de reconstruirla, al situarse junto a la Iglesia de la Encarnación que asumiría las labores pastorales. Sin duda, la idea sugerida por el arquitecto de ciudad no parecía demasiado descabellada ni sorprendente si nos atenemos a lo acontecido tras el proyecto de alineación de plaza Nueva, que significó el derribo de la Iglesia de San Gil un año antes (Acale, 2005: 328-342).

En compensación al espacio cedido a la ciudad, Baglietto pudo incluir en su proyecto la pequeña placeta de la calle Cobertizo de la Botica por la que se accedía al Cuartel, que podemos ver representada, al igual que el nuevo vacío generado tras el derribo del Colegio de San Miguel, en los planos topográficos de la ciudad de Granada de José Contreras (1853) y de su hijo Rafael Contreras (1872). En ambas representaciones urbanas, al igual que en la de Dalmau, el patio del Cuartel no está dibujado con mayores dimensiones que el de la Universidad, tal y como sucedía en realidad. Rafael Contreras traza con proporciones similares los patios de la Universidad, el Cuartel y la Colegiata, antiguo patio jesuita de trato de seglares.

Por otro lado, la sustitución de la Real Academia de San Fernando, como centro de formación de arquitectos, por la recién creada Escuela de Arquitectura en 1844, unida

6 Archivo Municipal de Granada (AMGR) Signatura C.01109.0036. Díaz de Losada, C. (1871-1876). *Alineación de la placeta de las Escuelas y apertura de una calle desde dicha placeta hasta la del Cobertizo de la Botica*.

a los profundos cambios en la sociedad, provocaron un progresivo viraje de la arquitectura en la segunda mitad del siglo XIX. El eclecticismo, generado por la dicotomía clasicismo-medievalismo, se presenta como la expresión más legítima del romanticismo, al permitir la creación de arquitecturas originales, desligadas a un modelo histórico concreto, libre de las ataduras a las rígidas normas impuestas desde la Academia, que según Navascués “sacrificaron la creatividad e inventiva del arquitecto en aras de un modelo ideal y despersonalizado” (1993: 36). Para Carlos Flores el eclecticismo se constituirá en un verdadero estilo internacional, “producto inevitable derivado de concebir la arquitectura como un problema de fachada u ornamental” (1989: 24-26).

Análisis del proyecto de Santiago Baglietto

Santiago Baglietto, arquitecto de las últimas generaciones instruidas en la Academia, imprime a su nueva fachada de la Universidad granadina un estilo neoclasicista institucional pero ecléctico a la vez, en el que no tiene ya cabida la actual portada barroca, con la estatua inmaculista de mármol blanco. Traslada el acceso al centro de la fachada, ahora localizado en la nueva calle proyectada, intentando lograr una simetría, aunque esta no fuese totalmente perfecta, condicionada por el antiguo muro medianero. En su claro intento de laicizar todo el espacio universitario, con el incondicional apoyo del Rector liberal Francisco Montells y Nadal, obvia el valor patrimonial de las formas barrocas, que desde sus inicios habían sido despreciadas por la neoclásica Academia⁷. La nueva portada compuesta por piso bajo con arco de medio punto y destacado balcón rectoral en la primera planta, estaba adornada con motivos decorativos y estatuas relacionadas con las ciencias, las letras y el busto del emperador Carlos V, fundador de la Universidad, en el tímpano del balcón central. En su coronación no podía faltar el escudo español de armas y un asta para poder izar la bandera en los días de gala o festejos públicos. La apertura de los nuevos vanos en fachada, cinco a cada lado del cuerpo central y dos ligeramente diferenciados en los laterales, rompe con el carácter introvertido que hasta entonces había conservado la fachada jesuita, intacta desde que la Universidad ocupase las antiguas escuelas del Colegio de San Pablo. Además de la fachada principal, Baglietto diseña un nuevo alzado hacia la calle de la Compañía, en sustitución del antiguo por donde se accedía al cuartel.

Al trasladar la entrada al centro de la fachada, podía ampliarse el Salón de Actos Públicos o Paraninfo, añadiéndole el actual zaguán. Las clases de Filosofía y Letras, Derecho y Notariado se ubicarían en la planta baja del antiguo edificio, mientras que las facultades de Ciencias y Farmacia quedarían instaladas donde antes estaba el Cuartel. En la primera planta se proyectaba alojar los Servicios Generales de la Universidad: en la parte central, el Rectorado y la Secretaría; en la crujía intermedia entre los dos patios, la sala de Catedráticos y Decanatos; ocupando su lugar actual, la Biblioteca, ahora

7 (Martín, 2005-2006: 289). La reacción antibarroca en (Sambricio, 2016: 26).

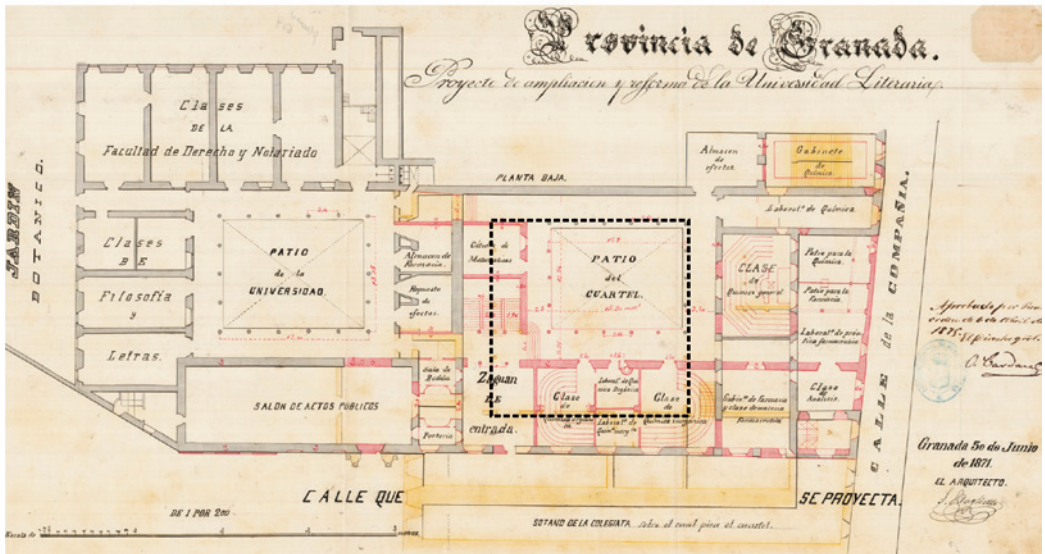
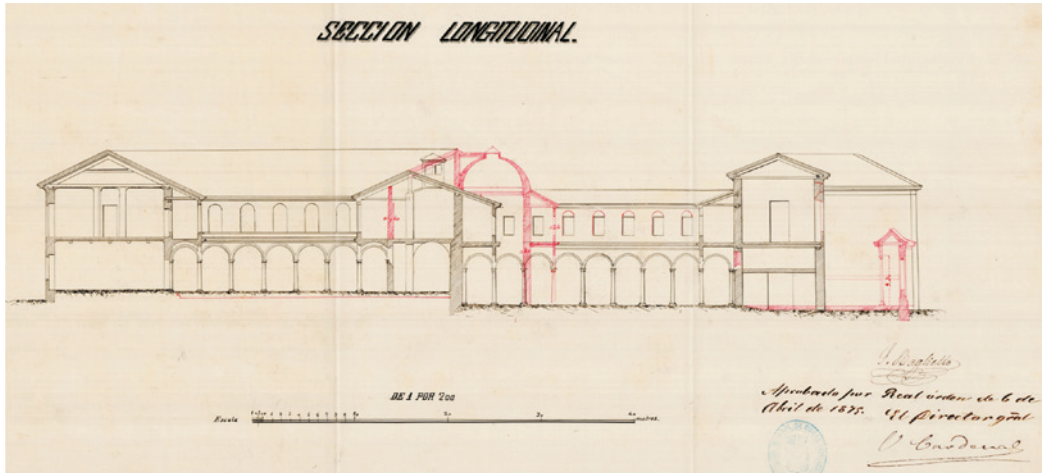
ampliada con el antiguo gabinete de Historia, que sería trasladado al ala noroeste de la ampliación; finalmente, la Cátedra de Física en la fachada sureste que asoma al Jardín Botánico, sobre la que se proyectaba la construcción de un observatorio de “estilo gótico”, que el propio arquitecto reconoce no hacía juego con las nuevas fachadas del edificio sino con la interior que daba al jardín, no prevista su modificación en este proyecto. La escalera debía adquirir un especial protagonismo dentro del edificio, por su importancia se situaría a primera vista nada más acceder al recinto, razón por la cual Baglietto elimina la existente para construir una nueva “á la Romana con tres ramales”⁸ frente al zaguán de entrada, alojada en una nueva crujía transversal a la fachada, en sustitución del corredor sureste del antiguo patio del Cuartel y coronada por una cúpula semiesférica, según puede apreciarse en las secciones incluidas en el proyecto.

La demolición de la parte de Cuartel necesaria para la apertura de la nueva calle disminuía considerablemente el espacio disponible para alojar los nuevos locales universitarios. Como consecuencia de ello, el gran patio de lo que era Cuartel, antiguo claustro principal de la casa de la Comunidad jesuita, sufrirá una drástica reducción en sus dimensiones. El detenido análisis de los planos de planta baja y principal, presentados por Baglietto en 1871, nos lleva a sacar dos conclusiones: la primera, que de las diez columnas que se desmontarían del patio del Cuartel, ocho serían reutilizadas para reconfigurar el nuevo patio universitario, reducido al mismo número de columnas con que contaba desde antiguo el patio de las escuelas jesuitas, y dos en el nuevo zaguán de entrada; y, la segunda, que en algún momento de la historia de esta parte del edificio como Cuartel de Infantería, se habían cegado los arcos del ala noreste del patio⁹ (Fig. 4).

Formalmente, el proyecto de Baglietto debía reunir los requisitos recogidos en la *Instrucción de 16 de marzo de 1860, para la redacción de proyectos, presupuestos y pliegos de condiciones relativos á la policía urbana y edificios públicos*, que introducía un interesante código de colores en la planimetría de los edificios sobre los que se proyectaban obras de reforma o ampliación, para diferenciar claramente las partes conservadas, en negro, las demolidas, en amarillo, y las nuevas, en carmín.

8 Archivo General de la Administración (AGA), IDD (05)014.002, Caja 31/8049 Legajo 8839-9. Baglietto, S. (1871). *Proyecto de ampliación y reforma de la Universidad de Granada agregándole lo que fue Cuartel de la Compañía*.

9 El ejemplo más significativo de tapiado de arcos del claustro de un cenobio granadino renacentista, ocupado durante la invasión francesa y posteriormente transformado en cuartel de artillería, tras la desamortización de Mendizábal de 1835, lo encontramos en el monasterio de San Jerónimo.



4. Santiago Baglietto. Proyecto de ampliación y reforma de la Universidad de Granada agregándole lo que fue Cuartel de la Compañía. [Sup.] Sección longitudinal e [inf.] Planta baja, con el claustro principal del Colegio de San Pablo, resaltado por la autora, escala 1:200, 1871. AGA IDD (05)014.002, Caja 31/8049 Legajo 8839-9

El debate estilístico-patrimonial iniciado tras la remisión a Madrid del proyecto de Baglietto va a situar la portada jesuita en el centro de la polémica. Todas las entidades que fueron revisando el proyecto pusieron diferentes objeciones para su aprobación, aunque todas coincidían en la idoneidad del rompimiento del antiguo Cuartel para la nueva calle, atendiendo a principios de higiene, estética, comodidad y funcionalidad. La Academia de Bellas Artes de San Fernando no veía necesario el traslado de la portada al centro de la fachada y pedía al arquitecto que estudiara un poco más el diseño general de todo el proyecto (Fernández, 1997: 117-119). Tras las justificaciones presentadas

por el arquitecto y la presión ejercida desde el Ayuntamiento, en 1873 se consignaron setenta mil pesetas destinadas al inicio de las obras más necesarias, que al no suponer ni la mitad del presupuesto total, obligaron a Baglietto a redactar una breve memoria acompañada de un presupuesto parcial, con las partidas de albañilería, cantería y carpintería que se ejecutarían gracias a la cantidad librada por el Estado, entre las que se encontraban la demolición de la crujía del antiguo Cuartel, imprescindible para la alineación de la nueva fachada, la restructuración del antiguo patio jesuita, disminuyendo notablemente sus dimensiones, y el polémico desmonte de la portada jesuita, haciendo caso omiso al informe emitido por la Academia. La aprobación de estas obras y de todo el proyecto presentado en 1871, por parte de la Dirección General de Obras Públicas tiene fecha de 6 de abril de 1875, pero Baglietto fallece y las obras de demolición de parte del Cuartel comenzarán bajo la dirección de un nuevo arquitecto, Juan Pugnaire, en mayo de 1876. Ese mismo año, la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Granada dio la voz de alarma remitiendo un informe en el que desautorizaba cualquier cambio en la actual portada de la Universidad. Pugnaire manifestó que no era compatible el proyecto aprobado de 1871 y la conservación de dicha portada en su actual ubicación, por lo que propuso a la Comisión o bien su traslado al centro de la fachada o bien su desmonte y reconstrucción en otro lugar.

La integración de la portada barroca en la nueva fachada de Juan Monserrat y Vergés

En 1876 la Dirección General de Obras Públicas autorizó el traslado de la portada salomónica al lugar que considerase la Comisión de Monumentos. Pero las protestas de la Inspección de Antigüedades de la Provincia de Granada, junto con el escrito de la Comisión de Monumentos, en el que manifestaba la ruina que podía producir el traslado de una de las obras más brillantes del arte Cristiano granadino, hicieron rectificar a la Dirección General que ordenó al arquitecto Juan Monserrat y Vergés (1853-1909) redactar un nuevo proyecto en 1879¹⁰. La Comisión provincial introduce, en su defensa por la conservación e inamovilidad de la portada, un concepto que tuvo su máximo auge en los años 30 de este siglo, el *pintoresquismo*, que viajeros como Richard Ford, David Roberts o Girault de Prangey habían buscado en el arte hispanomusulmán, fomentando una visión de Granada romántica y costumbrista (Barrios, 2012: 44). En este enfrentamiento entre la visión nostálgica, que defiende la conservación de la riqueza artística de las obras pasadas, y la modernización heredera de la Ilustración, con criterios geométricos e higienistas, resulta vencedora la portada barroca salomónica y la no destrucción de un patrimonio arquitectónico que durante todo el siglo XIX no paraba de mermar en la ciudad de Granada, siendo denunciado, entre otros intelectuales, por

10 Juan Pugnaire dimitió como arquitecto de la Universidad en octubre de 1876, alegando problemas de salud. El 16 de marzo de 1877 acepta el cargo vacante Juan Monserrat y Vergés. AGA, IDD (05)0.14.002, Caja 31/8049 Legajo 8839-8. Monserrat y Vergés, J. (1879). *Proyecto de ampliación y reforma de la Universidad de Granada*.

Ángel Ganivet (1865-1898) y Manuel Gómez-Moreno (1834-1918) a finales del XIX y reiteradamente por Leopoldo Torres Balbás (1888-1960) a principios del XX¹¹.

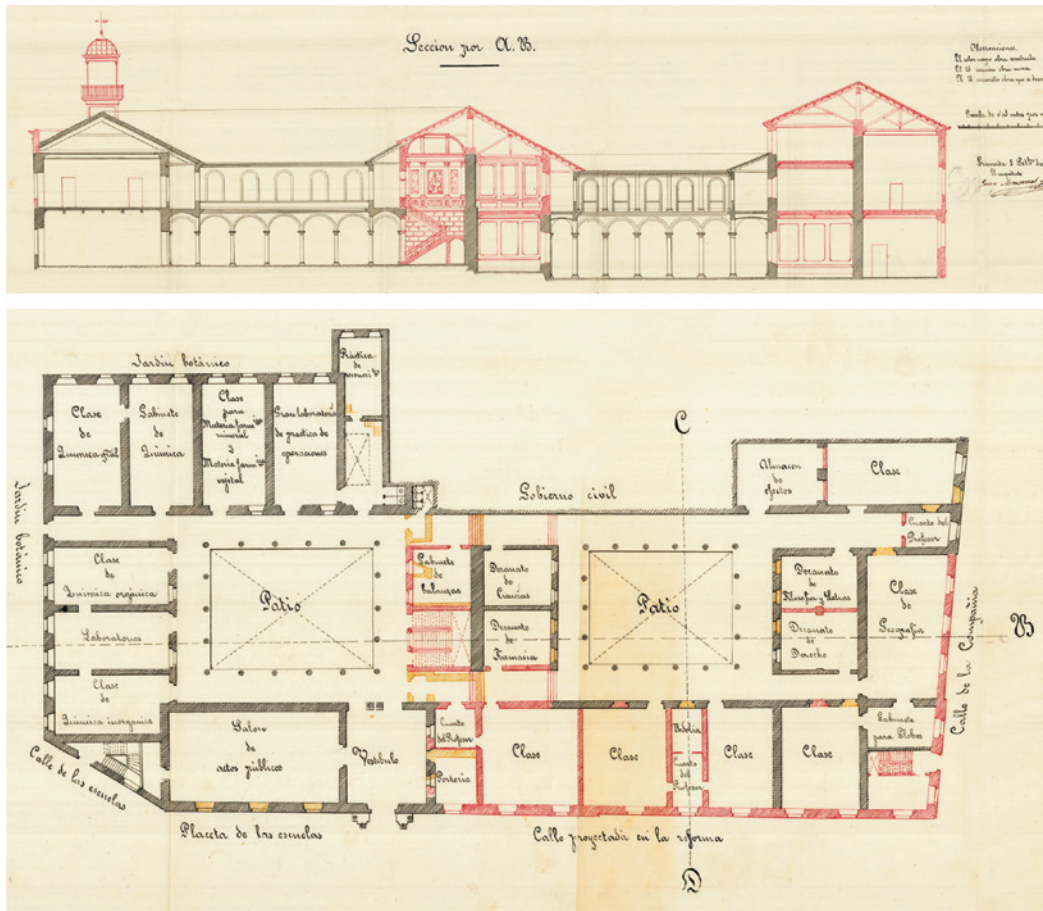
Monserrat, a diferencia de Baglietto, destina la parte de la ampliación, antiguo Cuartel, a las facultades literarias y las crujías que tenían comunicación directa con el jardín botánico, a las científicas. Los servicios generales seguirían ocupando los locales de planta primera ya previstos en el proyecto de 1871, a excepción de los decanatos que irían emplazados en cuatro locales abiertos al ya reducido patio del antiguo Cuartel.

La nueva fachada proyectada por Monserrat, ecléctica de inspiración clasicista, había procurado atender a las observaciones realizadas por la sección de Arquitectura de la Academia al proyecto anterior de Baglietto, con una composición de vanos que armonizasen con el carácter de la portada barroca, dispuestos lo más simétricamente posible respecto a la misma. Inalterable el antiguo acceso jesuita, ya no se pudo ampliar el Salón de Actos, se modificó la situación de la escalera, proyectada con una configuración similar a la de Baglietto, imperial como la del monasterio de San Jerónimo y la del antiguo convento de Santa Cruz la Real, con la subida iniciada en el tramo central, descansillo y dos tramos laterales que desembocaban en el corredor noroeste de la planta principal. Se demolería, marcada con tinta amarilla en el plano de planta alta, la actual escalera que partía del zaguán del edificio. Con esta nueva disposición, abierta a un lateral del primer patio, se conseguía toda la luz y ventilación necesaria, sin recurrir a lucernarios por la parte más elevada de la caja de escalera, observación realizada por la Academia al proyecto de Baglietto.

El muro interior del cuartel, antigua fábrica jesuita, alineado con la fachada actual de la Universidad, cuya conservación se había previsto en el anterior proyecto de 1871, cerrando o abriendo huecos tras la apertura de la nueva calle, ahora se decide demoler en su totalidad y levantar un nuevo cerramiento de fábrica de ladrillo en toda la altura de fachada, dibujado con tinta roja en los planos de planta y sección transversal.

Al observatorio meteorológico, de base cuadrada, emplazado en el mismo lugar que en el proyecto anterior y dibujado en color carmín en la sección longitudinal, se ascendía a su parte alta a través de una escalera que arrancaba del gabinete de Física, en la primera planta. Estaba cubierto de una armadura de caballete sostenida por cuatro columnas de hierro fundido que dejaban un paso fácil a todos los agentes meteorológicos. Las fachadas al jardín botánico, no incluidas en la planimetría del proyecto, nos relata el arquitecto en la memoria descriptiva que, por no destruir sus fábricas, llevarían la decoración de sus ventanas realizada con estuco. Se construirían nuevas armaduras de cubierta en la crujía de la fachada principal de la ampliación, en las dos que separan los patios de la universidad y en la calle de la Compañía (Fig. 5).

11 En los mismos años que se estaba debatiendo la desaparición o traslado de la portada jesuita, el municipio acordó el derribo en 1873 de la antigua puerta árabe de Bib-rambla, el arco de las Orejas, que finalmente se llevó a cabo en 1884 “triunfando así la barbarie municipal” (Torres, 1923: 161).



5. Juan Monserrat y Vergés. *Proyecto de ampliación y reforma de la Universidad de Granada*. [Sup.] Sección longitudinal, escala 1:100, e [inf.] Planta baja, escala 1:200, 1879. AGA IDD (05)014.002, Caja 31/8049 Legajo 8839-8

Para dejar completamente alineada la calle abierta en esta reforma era preciso el derribo de unos sótanos y una pequeña crujía pertenecientes a la Colegiata, sobre la cual había reclamado el Prelado de la Diócesis. Como remedio a los perjuicios que la pérdida de estos locales supondría en el funcionamiento de esta parroquia, la junta de obras de la Universidad propuso la construcción de unas pequeñas habitaciones y una escalera, en el patio de la sacristía, aprovechando para ello los materiales que resultasen del derribo.

Monserrat presentó, antes de la aprobación definitiva del proyecto, que tuvo lugar el 25 de enero de 1880, tres planos más. En el primero, a escala 1:50 modificaba la escalera, según dictamen de la Academia, transformándola en una escalera de tres tramos, de dos metros y medio de ancho. En los dos planos restantes, trazaba a escala 1:10, con gran nivel de detalle, la ventana principal y la baja de la nueva fachada. Modificaciones en el presupuesto primitivo obligaron al arquitecto a presentar varios presupuestos

adicionales hasta que en mayo de 1886 finalizaron las obras de reforma y ampliación. A partir de ahora, las aspiraciones de la Universidad se centrarían en conseguir la instalación en el edificio de los últimos avances tecnológicos que contribuían a alcanzar una mejor calidad de vida¹². Los proyectos de pararrayos, timbres eléctricos y teléfonos serán redactados por Juan Monserrat y Vergés en 1887.

El Jardín Botánico de la Universidad de Granada: su invernáculo y verja dentro de la arquitectura del hierro del siglo XIX

Los orígenes del Jardín Botánico se remontan a octubre de 1776 cuando se le hace entrega a la Universidad del antiguo huerto de los jesuitas expulsados del Colegio de San Pablo y de todas sus posesiones en 1767. Lamentablemente, el claustro universitario haciendo caso omiso a la Real Provisión de Carlos III, que contemplaba la creación de un jardín botánico en el espacio cedido para tal fin, decide en 1778 obtener rentas económicas del huerto mediante su arrendamiento a un tercero, situación que se prolongaría durante seis décadas. Desde 1850 estuvo al cuidado de su principal impulsor, el decano de la recién creada Facultad de Farmacia, Mariano del Amo y Mora, quien solicitó la construcción de un invernáculo para proteger a determinadas especies del frío y la lluvia.

En la misma época en la que se proyectan y ejecutan las grandes reformas del edificio universitario, el Jardín Botánico experimenta una radical transformación, mediante la sustitución de la vieja tapia en mal estado por dos portadas y enverjado de singular belleza. Los proyectos y obras para la sustitución de la tapia se harán en dos fases: el proyecto de Juan Pugnair de 1876, que incluía la portada y verja de la calle Duquesa y el de Juan Monserrat y Vergés en 1886, de finalización del enverjado y diseño de la segunda portada de acceso al Jardín, inspirada en el *revival* neogriego.

Atendiendo a las reclamaciones presentadas por los catedráticos de las facultades de Ciencias y Farmacia, a causa del mal estado en que se hallaba el actual invernadero, Monserrat presentó en 1887 un presupuesto para la instalación de uno nuevo, que ocuparía el mismo sitio que el antiguo, por ser considerado el más idóneo para ese fin. La estructura proyectada es toda de hierro en su esqueleto. Un cuerpo de columnas de fundición, apoyadas sobre un zócalo de cantería de piedra calcárea de Sierra Elvira, con cimentación de fábrica de mampostería, sustenta una gran viga metálica, a la cual se fija la estructura en arco de la cubierta.

La aparición del hierro en la arquitectura, como un elemento formal y de expresividad plástica, no sólo como elemento auxiliar, unido a las nuevas tecnologías y a la

¹² En la segunda mitad del Ochocientos, los estudios sobre comodidad del hábitat, funcionalidad, tecnología y *confort* habían sido colocados al mismo nivel de dignidad y prestigio de los estudios históricos, de belleza y de estilo (Patetta, 2008: 311).

creciente sociedad burguesa, marcarán las pautas de la introducción de arquitecturas para nuevos usos, como jardines de invierno o invernáculos, mercados, pabellones de exposiciones, estaciones de ferrocarril, etc. Entre los primeros ejemplos de invernaderos construidos de estructura de hierro y piel de vidrio, destaca la *Palm House*, ubicada en el Real Jardín Botánico de Kew, en Londres, erigido entre 1845 y 1848, según el proyecto de Decimus Burton y Richard Turner y en España, el Palacio de Cristal proyectado por Ricardo Velázquez Bosco en 1886¹³.

El proceso de reforma de la manzana universitaria a través de la reconstrucción planimétrica: 1871-1900

El detenido análisis de la completa recopilación gráfica de todos los proyectos hallados en los archivos, la mayoría de ellos inéditos o parcialmente publicados, unido a la observación in situ y medición de la actual Facultad de Derecho, antiguo Colegio de San Pablo, me ha permitido trazar un preciso recorrido gráfico imprescindible para explicar los procesos de reforma de la antigua manzana jesuita en el último cuarto del siglo XIX¹⁴ (figs. 6 y 7).

En 1769 la gran manzana jesuita quedó dividida en iglesia-colegiata de los Santos Justo y Pastor; Universidad, incomunicada de la antigua residencia jesuita, siendo necesaria la construcción de una nueva escalera que enlazara los dos niveles de este edificio; colegio mayor Santa Cruz de la Fe; colegio mayor Santa Catalina Mártir y colegio de San Miguel. Tendría que transcurrir más de un siglo para que la Universidad granadina viese incrementados sus locales disponibles y el antiguo Colegio de San Pablo sufriese una gran transformación, a finales del siglo XIX, que dificulta en la actualidad el reconocimiento de la verdadera dimensión y forma de la primitiva residencia jesuita, utilizada posteriormente como colegio mayor universitario y, entre 1802 y 1871, para alojar un cuartel de Infantería, cegándose entonces los arcos de uno de los corredores del patio. Con la ampliación del edificio universitario, una vez traspasada la parte de edificación que ocupaba el cuartel a la Universidad, veremos drásticamente reducidas las dimensiones del gran claustro cuadrado, con ocho columnas a cada lado, levantado por los jesuitas entre 1601 y 1638. La apertura de la nueva calle, coincidente con el primer solar ocupado por el cuarto viejo trazado por el padre Bustamante, a mediados del siglo XVI, entraba tanto en los planes de alineación y ensanche del centro histórico de la moderna ciudad liberal como en el proyecto redactado por Santiago Baglietto, a instancias de la Universidad. Hasta el año 1876, en que se iniciaron los trabajos de demolición y configuración del que se convertiría en el segundo patio universitario, las transformaciones en el inmueble habían sido prácticamente inapreciables (Fig. 6).

13 *Palm House* en (Mignot, 1983: 173) y Palacio de Cristal en (Hernando, 2004: 350).

14 Las fases constructivas del Colegio de San Pablo han sido publicadas en (Vílchez, 2017: 357-359).

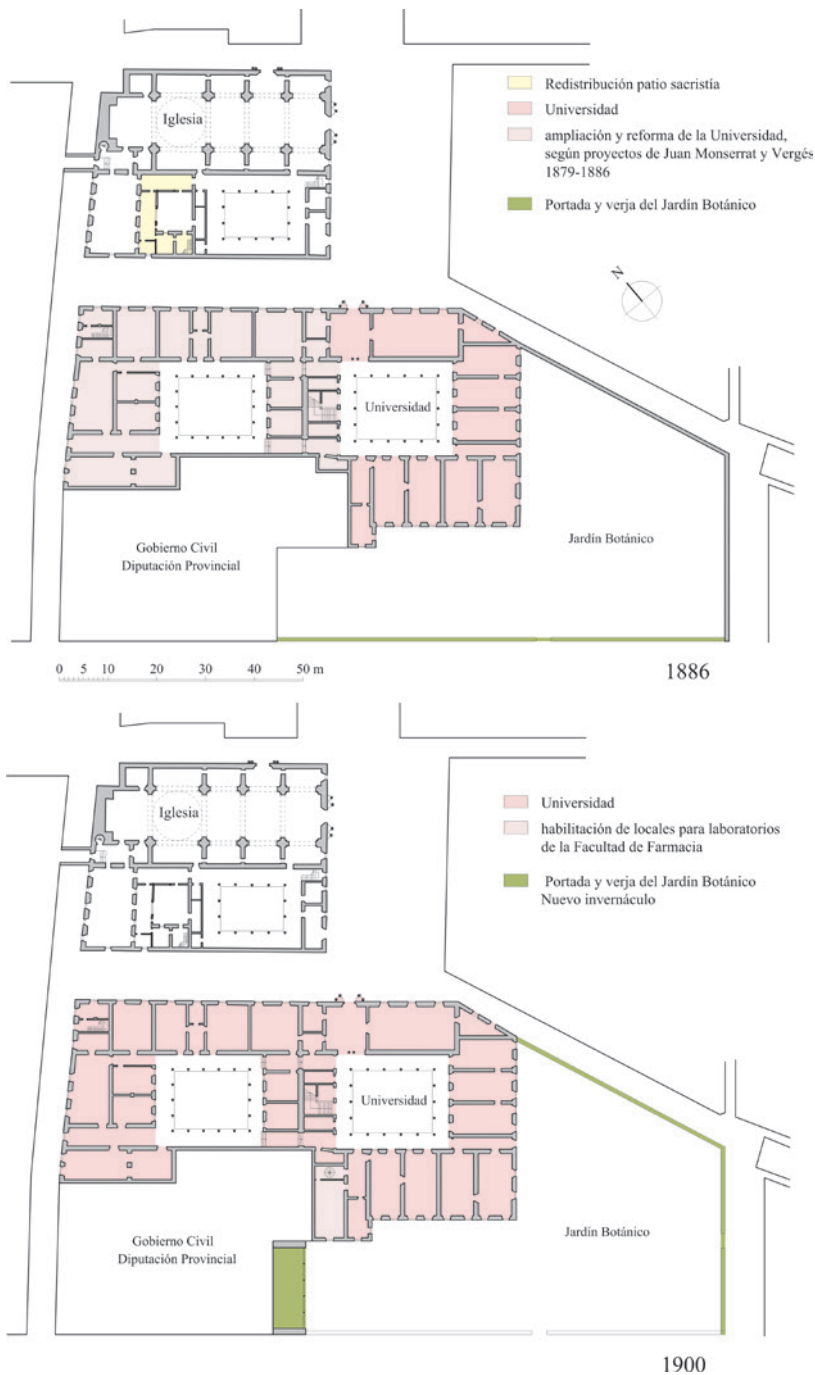


1871



1876

6. [sup.] Planta hipotética de la manzana universitaria, antiguo Colegio de San Pablo, en 1871, antes del desalojo del Cuartel para ampliación de la Universidad. [Inf.] Planta hipotética de la manzana universitaria en 1876, tras iniciarse las obras de ampliación y reforma, según los proyectos de Santiago Baglietto de 1871 y 1873. Realizadas por la autora



7. [sup.] Planta hipotética de la manzana universitaria en 1886, tras finalizarse las obras de ampliación y reforma, según los proyectos de Juan Monserrat y Vergés. [Inf.] Planta hipotética de la manzana universitaria en 1900. Realizadas por la autora

La configuración final que el conjunto ofrecía en 1900 (Fig. 7), tras finalizarse las obras de reforma y ampliación, según el proyecto y dirección de Juan Monserrat y Vergés, será muy similar a la actual, a falta de incluir el cierre del recinto universitario y el traslado, aprobado en 1943, del Gobierno Civil, que aún ocupaba las antiguas fábricas que habían funcionado como casa de Padres graves. El mal estado de solidez y conservación de esta edificación, que carecía de los mismos valores artísticos de las antiguas escuelas o de la casa de la Comunidad, fue decisivo para proyectar su demolición y poder trazar de nueva planta la Facultad de Ciencias, en un estilo imperialista que responde fielmente a las directrices impuestas por el primer franquismo.

Conclusiones

Las grandes reformas de la Universidad finisecular, que dieron origen a la actual fachada universitaria y a la apertura de la nueva calle Riaño, diseccionando la antigua manzana jesuita, habían sido hasta la fecha principalmente enfocadas desde el debate estético-patrimonial generado con la conservación o destrucción de la portada barroca. Sin embargo, la gran transformación del conjunto jesuítico, no sólo le otorgó una nueva piel a la Universidad y su Jardín Botánico, sino que introdujo importantes cambios en espacios tan esenciales como son el primer claustro del Colegio de San Pablo y la escalera de comunicación entre los dos niveles del edificio, cuyo diseño fue objeto de un largo debate entre los arquitectos proyectistas y la Academia.

El gran claustro cuadrado de la antigua residencia jesuita será parcialmente destruido en estas reformas, en 1876, sufriendo una drástica reducción en sus medidas. La necesidad de levantar una nueva crujía hacia la calle recién abierta y otra perpendicular a la misma, conllevará el lamentable cambio de dimensiones y forma de este antes gran patio. Baglietto justifica esta reducción en la alineación conseguida ahora con respecto al patio de las antiguas escuelas. Ambos recintos quedaron conectados por dos corredores que discurrían paralelos a la fachada principal, en los cuales fue necesario introducir escalones que salvaran la menor cota del nuevo patio con respecto al existente.

Referencias bibliográficas

- Acale Sánchez, F. (2005). *Plazas y paseos de Granada: de la remodelación cristiana de los espacios musulmanes a los proyectos de jardines en el ochocientos*. Granada: Universidad de Granada.
- Anguita Cantero, R. (1997). *La ciudad construida: control municipal y reglamentación edificatoria en la Granada del siglo XIX*. Granada: Diputación Provincial.
- Barrios Rozúa, J. M. (1998). *Reforma Urbana y Destrucción del Patrimonio Histórico de Granada. Ciudad y Desamortización*. Granada: Universidad de Granada.

- Barrios Rozúa, J. M. (2012). Las torres de la Alhambra: de ruina pintoresca a modelo orientalista. En J. Calatrava y G. Zucconi (eds.). *Orientalismo. Arte y arquitectura entre Granada y Venecia* (pp. 31-52). Madrid: Abada.
- Cid Mendoza, A. del (2015). *Cartografía urbana e historia de la ciudad. Granada y Nueva York como casos de estudio*. Universidad de Granada.
- Fernández Carrión, M. (1997). La ciudad del Ochocientos. En I. Henares Cuéllar, y R. López Guzmán (eds.). *Universidad y Ciudad. La Universidad en la Historia y la Cultura de Granada* (pp. 99-168). Granada: Universidad de Granada.
- Flores, C. (1989). *Arquitectura española contemporánea* (vol. 1). Madrid: Aguilar.
- Hernando Carrasco, J. (2004). *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid: Cátedra.
- Isac, A. (2007). *Historia urbana de Granada*. Granada: Diputación de Granada.
- Martín López, D. (2005-2006). Intromisiones profesionales y juicios estéticos en la arquitectura de la Granada finisecular: Arzobispado, Academia y Universidad. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del arte* (18-19), 281-306.
- Mignot, C. (1983). *L'architecture au XIXe siècle*. Paris: Editions du Moniteur.
- Montells y Nadal, F. de P. (1870). *Historia del Origen y Fundación de la Universidad de Granada*. Granada: Imprenta de D. Indalecio Ventura.
- Navascués Palacio, P. (1993). *Arquitectura española 1808-1914. Summa Artis. Historia General del Arte* (vol. XXXV). Madrid: Espasa Calpe.
- Patetta, L. (2008). *L'Architettura dell'ecllettismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*. Milán: Maggioni.
- Sambricio, C. (2016). Arquitectura, ciudad y territorio a finales de la Ilustración. *Cuadernos Dieciochistas* (17), 25-46.
- Torres Balbás, L. (1923). Granada: la ciudad que desaparece. *Arquitectura*, V, 157-181.
- Valladar, F. De P. (1912). La invasión francesa en Granada. *La Alhambra*, XV (348), 385-387.
- Vílchez Lara, M. C. (2017). El Colegio de San Pablo en Granada: de escuela jesuita a universidad (1556-1769). *Archivo Español de Arte*, 90 (360), 347-364.
- Viñes Millet, C. (1999). *Historia Urbana de Granada*. Granada: Centro de Estudios Municipales y de Cooperación Interprovincial.

La Manigua: los proyectos de reforma interior de principios del siglo XX

La Manigua: the urbanistic reform's projects in the XXth beginnins

JAVIER CONTRERAS GARCÍA

jcontreras@ugr.es

Universidad de Granada. Profesor Sustituto Interino del Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales

Recibido: 16 de diciembre de 2016 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 31 de julio de 2019

Resumen

Abordamos aquí los distintos proyectos de reforma interior de la ciudad basados en la higienización, saneamiento y reforma de esta céntrica barriada que se había deteriorado sobre manera. Estudiaremos los proyectos de 1922, 1929, 1938 y 1942, a la par que sacaremos a la luz bastante información de archivo que enriquecerá el conocimiento actual sobre la trasformación de este espacio.

Palabras clave: Urbanismo.

Identificadores: Casas, Ángel; Gallego y Burín, Antonio; Olmedo Collantes; Robles, Francisco.

Topónimos: Manigua; Granada.

Periodo: Siglo 19; Siglo 20.

Abstract

Our study will be focused on the historical research about the transformation suffered by the neighbourhood of Manigua in the city of Granada; its importance as the seat of the local power, and as a cultural, commercial, leisure center and other processes of their daily lives. After analyzing the situation of this neighbourhood at the beginning of the 20th century, as well as Angel Casas's reform proposal of 1929, we analyze Gallego Burin's projects in order to get a sense of how was the Manigua that he left us.

Keywords: Urbanism.

Identifiers: Casas, Ángel; Gallego y Burín, Antonio; Olmedo Collantes; Robles, Francisco.

Place Names: Manigua; Granada.

Period: 19th century, 20th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

CONTRERAS GARCÍA, J. (2019). La Manigua: los proyectos de reforma interior de principios del siglo XX. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 131-152.

Introducción

El barrio granadino de La Manigua fue durante los primeros años del franquismo objeto de reforma y transformación planificada buscándose el saneamiento y regulación del espacio. Teniendo en cuenta lo céntrico de su localización y la importancia de la zona, creemos interesante poner de relieve la evolución que ha sufrido su trazado a lo largo del siglo XX.

El hecho que pone en marcha el proceso de transformación de la Granada finisecular será el embovedado del río Darro.¹ Este se concretó en su fase principal entre los años 1854-84 (Gómez-Moreno, 1998: 184), siendo el artífice de este proceso el Capitán General de Granada, Conde de Montijo. El otro gran hito de la época será la apertura de la Gran Vía gracias al dinero aportado por la industria del azúcar y el tesón de su promotor, Juan López-Rubio (Martín Rodríguez, 2005: 7-22). Estas propuestas, serán el germen de una nueva Granada que se verá influenciada por los modelos parisinos “Haussmannianos” que triunfaban en toda Europa. (Barrios, 2002: 185-186), (Isac, 2006: 141-179). Suponen por tanto, el inicio de una transformación enfocada en la regularización y saneamiento del espacio más céntrico de la capital. (Anguita, 1996: 105-120).

Así, la Manigua, por ubicación y relevancia quedará “condenada” a la reforma, al ser un espacio lindante con el embovedado y en principio, parte principal en la propuesta de expandir la Gran Vía. La Manigua había quedado como un ente aislado dentro de la ciudad, que debía cambiar tanto urbanísticamente como en concepto, siendo unos años después ,imagen icónica de las reformas en Granada.

Evolución histórica

Urbanísticamente podemos rastrear su trazado hasta la *Plataforma de Granada* de Ambrosio de Vico y Francisco Heylan (1613). Sabemos por tanto que en aquella época destacaban elementos como la iglesia de San Matías, el Convento del Carmen, aún con su torre o el Convento de San Francisco. Rodeaba el espacio en su vertiente sur un lienzo de muralla que conectaba con el Castillo de Bibataubín. Si seguimos la línea de estudio de la cartografía histórica, podemos entender ciertos aspectos evolutivos. En el *Plano de Granada* de Francisco Dalmau de 1796 los lienzos de muralla ya han desaparecido y el Castillo ha sufrido algunas modificaciones. El urbanismo sigue siendo caótico, pero más regular que el observado en la Plataforma de Vico, aún así, siguen existiendo adarves. El *plano topográfico de Granada* de Palomino (1845) nos presenta una Manigua más parecida al modelo que sobrevivirá hasta los años treinta. Ya aparece el espacio destinado al Teatro Cervantes, al tiempo que el Castillo se reduce hasta su espacio actual. Las obras sobre el río ya dan forma a Puerta Real y el Convento del Carmen sigue conservando sus dos patios. El lugar va adquiriendo su característica forma de “A” creada por las calles

1 El proceso de embovedado del río Darro se inició en la época árabe, cuando se comenzaron a construir puentes sobre este río en Plaza Nueva y a ensanchar el propio espacio de la plaza.

San Matías, Reyes Católicos y Acera del Casino. En el *Plano de Contreras* de 1853, observamos una tendencia a la regularidad en calles y espacios, pero un mayor hacinamiento de las viviendas. En 1894 la Manigua será ese lugar intrincado e insalubre que se heredará a principios del siglo XX. Prueba de ello será el *Plano de Granada* de Ramón González Sevilla y Juan de Dios Bertuchi. Lugar destacado tendrá el *Plano de Granada* encargado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y realizado por el Instituto Geográfico y Estadístico, fechado en 1909 y que será la última aportación cartográfica antes del inicio de las obras en la Manigua. Observamos las vías de los tranvías y una cierta disposición de espacios, eso sí, estrechos y hacinados, con tendencia a la irregularidad (Contreras García, 2017: 137-141).

Por tanto, la Manigua tendría cierta herencia de carácter medieval, si no en sus construcciones, sí al menos en su trazado. Las calles eran estrechas, laberínticas, estaban mal pavimentadas y eran poco salubres. A todo ello cabe añadir que se había convertido en un importante foco de prostitución.

En cuanto a sus construcciones, contaba con alguna casa con cierto valor pintoresco y algún palacete de la pequeña burguesía. Quizá uno de los edificios más importantes fuese el Convento del Carmen, que se acabará convirtiendo en Casa Consistorial (Barrios, 1998: 183).

Tradicionalmente se ha atribuido la reforma de este espacio a Antonio Gallego Burín, (Juste, 1978) y (Juste, 1995) pero si bien es verdad que este fue el “ejecutor” de la reforma, la misma se venía planteando desde tiempo atrás. Ya entre los años 1906-1908 se ejecutan expedientes de expropiación y alineaciones por parte del arquitecto municipal Modesto Cendoya, con vistas a mejorar el deteriorado estado del barrio ². Será durante el mandato del alcalde Gil de Gibaja, cuando se agudicen estos derribos. Se creó una placeta en espacios antes construidos en la conexión de las calles Saravia, Cervantes y Cuadro de San Antonio, al tiempo que, será este alcalde, quien propicie e impulse nuevas reformas, incluyendo la expansión de la Gran Vía hasta el monumento a Colón. Obra esta que llegó a contar con el beneplácito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Domínguez, 1923).

En 1935, siendo alcalde de la ciudad Miguel Vega Rabanillo, se realizó un *Concurso para el Ensanche y Reforma Interior*, que venía a ser un intento de puesta en marcha de un plan de reforma que había quedado paralizado durante el Directorio Militar. (Isac, 2007: 109). Por la falta de medios, finalmente se realizó un concurso de anteproyectos, que contemplaba ideas como la conexión del centro urbano con las zonas de expansión. Se plantea el ensanche y la apertura de nuevas vías, así como la creación de nuevos edificios públicos: estaciones, teatros o mercados. Se presentaron a la concurrencia arquitectos como: E. Pecourt Betés, Alfonso Jimeno y José Paz Maroto, Matías y José Fernández Fígares, Francisco Robles Jiménez, Francisco Prieto-Moreno, Pedro Bigador y M.A. Setién, siendo declarado ganador Francisco Robles, al considerarse que su propuesta

2 Casas en la Manigua. Expedientes varios. Archivo histórico Municipal de Granada (AMGR, Granada), signatura C. 03308, 1908 a 1922, sin paginar.

era la más respetuosa con el trazado original de la ciudad (Isac, 1992). Cabe destacar que en las bases se encuentra todo un capítulo, el apartado 5º bis, que dice: *Estudio completo del barrio denominado la Manigua escala 1:300*. Donde queda clara la importancia que ya se le daba a la reforma de este espacio ³.

El proyecto de 1922, el germen de la transformación

El Ayuntamiento en pleno del día 23 de agosto de 1922 acuerda solicitar al Ministerio de la Gobernación la autorización necesaria para iniciar las reformas del barrio ⁴.

En palabras del alcalde:

En la parte más céntrica de nuestra ciudad, confinando con las principales calles de la misma, Reyes Católicos, Plaza del Carmen, Puerta Real, Carrera del Genil, etc, etc, una extensa barriada conocida con el nombre de “Manigua” por el laberinto que forman sus tortuosas y estrechas callejuelas (de uno o dos metros de anchura) por el desorden de sus lindes y rasantas, con pendientes de hasta el 8% salvadas con escalones y por la vejez de edificación, casas de uno o dos cuerpos de alzada en su casi totalidad en el último tercio de su vida y la mayor parte con expediente de demolición en trámite por su estado ruinoso, forman el corazón de nuestra antigua urbe ⁵.

Por la antigüedad del caserío, estaban fuera de toda ordenanza urbanística, y de cualquier norma de ornato público. Escasas en cuanto a drenaje, las que lo poseían estaba en muy mal estado, siendo insalubres las canalizaciones de agua potable. Se lamentan además de que la población casi se limite a prostitutas, según dice en un 90%, y a tabernas que emanan olores y suciedad, evitando el paso de viandantes ajenos a este tipo de vida. No sólo se tiene en cuenta el estado general y lo que supone para la ciudadanía que allí vive, sino que además se atiende a los problemas y mala imagen de la ciudad que esto provoca. Los turistas no pasan por ella y su estado, mencionado en algunas guías avergüenza a la ciudad (Izquierdo, 2007). Es por tanto entendible el deseo de la corporación de transformar este espacio, atendiendo a la ley de ornato del 18 de marzo de 1895, como medida reguladora ⁶.

En 1920 el Ayuntamiento se encarga de la demolición de las casas que amenazan ruina, además de realizar alguna que otra expropiación. Los dueños de viviendas que no se encargan de la demolición y desescombros de los solares son multados con hasta 30 pesetas, además de tener que hacerse cargo de los gastos ocasionados a la Comisión Municipal por el derribo de sus viviendas. En febrero de 1921 se encarga a los arquitectos Fernández Fígares, Prieto Moreno y Jiménez Lacal, que realicen planos y expedientes de las calles: Rector Morata, Cervantes y Saravia, que se encuentren en estado ruinoso ⁷.

3 *Proyecto de Reforma Interior y Ensanche de Granada*. AMGR, signatura, C.03364.2580. 1933.

4 *Memoria referente al saneamiento de la Manigua*. AMGR, signatura C. 03003.0015. 1922, sin paginar.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 *Casas en la Manigua. Expedientes varios*. AMGR, signatura C. 03308, 1908 a 1922, sin paginar.

La idea inicial para sanear el barrio consiste en la prolongación de la Gran Vía. Ésta, de 20 metros de anchura, se iniciaría en la actual *Plaza Isabel la Católica*, atravesaría el barrio hasta el *Monumento a Colón*, situado por aquel entonces en los inicios del Paseo del Salón, pasando muy cerca de la plaza de la Mariana. Al mismo tiempo se plantea una segunda vía, que deberá seguir la fachada del Cervantes y desembocar en Reyes Católicos a la altura de Mesones, lo que supone una de las primeras ideas de crear lo que será la futura Ángel Ganivet, teniendo esta además 15 metros de anchura ⁸. Aunque es cierto que sobre plano esta es la primera vez que vemos una calle principal en la Manigua que conectase la Plaza de la Mariana con Puerta Real, es cierto también que el 28 de enero de 1921, el Ayuntamiento trata entre otros temas la necesidad de higienizar el espacio, al tiempo que:

El señor Don José Gómez Jiménez, manifiesta que en efecto, la comisión de fomento del anterior Ayuntamiento, tuvo por norma la higienización del barrio llamado la Manigua y encontró dos soluciones: o la adquisición de solares y casas si había fondos para ello, o encargar a una empresa la apertura de una calle principal, y descartadas ambas por sus dificultades, no existe más que la de ir de modo indirecto al saneamiento de la zona, demoliendo las casas ruinosas y cerrando las que no estuviesen en condiciones de habitabilidad ⁹.

En cuanto a la viabilidad del proyecto, es el propio Ayuntamiento quien se propone como ejecutor de la obra evitando que empresas ajenas entrasen a concurso, algo que quedará prohibido en 1924 por los *Reglamentos para la ejecución del Estatuto Municipal* aprobados por el Directorio Militar. Estima además el aumento de la plusvalía del suelo como un medio para hacer rentable la intervención. Estimándose por último un plazo de 8 a 12 meses para la consecución de las obras ¹⁰.

Se plantea la creación de otra calle de igual anchura a la calle principal, que atravesaría la Manigua en perpendicular y que uniría la Acera del Casino con la hipotética ampliación de la Gran Vía (fig.1).

Además se puede observar la parcelación de casas y demás espacios que se verían afectados en alguna manera con la realización de las obras.

El 15 de diciembre de 1922 el Ayuntamiento es autorizado por el Ministerio a formar el proyecto de reforma, adjuntándose además las casas y números que han de ser expropiadas en cada calle, sumando un total de 61 viviendas.

El 21 de diciembre de 1922 el Ministerio resuelve a favor de la reforma propuesta expresándose de la siguiente manera:

Pocas veces habrá estado tan justificada como en el caso presente, una petición para mejora y saneamiento de población, que la destrucción de la barriada que se trata, se impone por cultura y por higiene, y que la obra que se proyecta es de indispensable e inmediata necesidad ¹¹.

8 *Memoria referente al saneamiento de la Manigua*. AMGR, signatura C. 03003.0015. 1922, sin paginar.

9 *Casas en la Manigua. Expedientes varios*. AMGR, signatura C. 03308, 1908 a 1922, sin paginar.

10 *Memoria referente al saneamiento de la Manigua*. AMGR, signatura C. 03003.0015. 1922, sin paginar.

11 *Ibid.*



1. Plano del Proyecto de Reforma de la Manigua de 1922. (AMGR) Donde podemos observar la prolongación de la Gran Vía por San Matías, la primera aparición de una gran calle que uniera la Plaza de Mariana Pineda con Puerta Real, así como la aparición de otra vía que uniría Acera del Casino con la ampliación de la Gran Vía, perpendicular que atravesaría todo el barrio. Archivo Histórico Municipal de Granada (AMGR)

Ya desde un principio empiezan a aparecer las primeras voces en contra del proyecto. El Sr. Montes se muestra contrario a la prolongación de la Gran Vía por el barrio, instando al Ayuntamiento a formular nuevo proyecto en cuanto a este tema se refiere. El Ayuntamiento por su parte responde que el anteproyecto enviado al Ministerio sólo supone un bosquejo de reforma de la Manigua, y que la idea de prolongar la Gran Vía es sólo una opción más dentro de todas las posibilidades existentes¹². Por su parte Leopoldo Torres-Balbás también se mostrará contrariado sobre esta propuesta en su obra: *Granada: la ciudad que desaparece*. (Torres Balbás, 1923), no será el único.

El 20 de junio de 1923, se conceden los primeros mandamientos judiciales destinados a los encargados de realizar las primeras revisiones de solares e inmuebles con destino a tasación. Para el 26 de julio ya se han realizado los primeros expedientes de expropiación, referenciándose propietarios y cuantías a pagar, así el 1 de agosto de 1923 el Ayuntamiento ordena al arquitecto municipal Matías Fernández-Fígares que realice el reconocimiento de fincas y planos de las calles: Méndez Núñez, Saravia, Cervantes, Campillo Alto, Rector Morata, Mañas, Plaza de San Andrés, Cuadro de San Antonio, Cuesta del Muerto, Placeta del Negro y Marqués de Portago¹³.

No obstante y en vistas a que esta transformación nunca se realizó, sabemos que a lo largo del año 1922 se realizaron multitud de tasaciones, derribos, expropiaciones forzosas, limpieza e higienización de solares y obras de demás índole, tanto en la propia Manigua, como en el Campillo y San Matías, con vistas a la alineación de las calles y la posterior reforma¹⁴. También podemos constatar que durante los años 1922 a 1924 se realiza la escritura bajo notario de la compraventa de un total de 9 propiedades a favor del Ayuntamiento. Estas son: la número 12 de la calle de las Moras, 21 de Cervantes, la 1 y 6 de Rector Morata, la número 10 y solar contiguo de la misma calle, la 9 de la Cuesta del Muerto, la número 3 de la misma calle, Cervantes 22 y Rector Morata 8¹⁵.

El proyecto de reforma de Ángel Casas de 1929

En el año 1929, el consistorio se plantea nuevamente la remodelación de la zona. Es en este proyecto donde aparece por primera vez la idea de ensanchar Puerta Real, creando en ella una rotonda de 50 metros de diámetro. Así se plantea la conexión de esta rotonda con la Plaza de Bailén (actual Mariana Pineda), encontrando aquí de nuevo la propuesta de la apertura de la futura calle de Ángel Ganivet.

La idea era la de ensanchar las calles de Méndez Núñez y San Matías hasta los 16 ó 18 metros en caso de ser posible ya que esta era la anchura de su embocadura hacia la plaza de la Mariana, regularizando y alineando al mismo tiempo el trazado de éstas. 10 o 12 metros, sería el ancho que debían tener las demás calles aledañas¹⁶. Era también

12 Ibid.

13 Ibid.

14 *Expedientes de adquisición de casas en la Manigua*. AMGR, signatura: C. 03308, 1922, expedientes varios, sin paginar.

15 *Casas en la Manigua*. AMGR, signatura C.03308, caja 3308, 1922-24, expedientes varios, sin paginar.

16 CASAS, Ángel. *Proyecto de reforma de La Manigua*. AMGR, signatura C. 03358. 1929, no paginado.

importante la ordenación de las rasantes, pues el desnivel era bastante pronunciado, como aún hoy podemos ver al comparar la planimetría entre, por ejemplo, la calle Navas y la de Ángel Ganivet.

En estas fechas se idea la conexión entre las plazas del Campillo y de Cánovas del Castillo (actual Plaza del Carmen) mediante el ensanche y modificación en su último tramo de la calle Escudo del Carmen. Las referidas como calles “F” e “I” en el proyecto serían vías de nueva traza entre Ayuntamiento y la Iglesia Imperial ¹⁷.



2. Plano propuesto por Don José Gómez Tortosa como alegación al Proyecto de Reforma de Ángel Casas de 1929, para evitar que las casas de su propiedad sean demolidas. En rojo la rectificación propuesta. Autoría desconocida. AMGR

La *calle de Lepanto*, marcada con la letra “E”, sería una nueva vía de 10 metros de anchura, que desembocaría directamente en la Iglesia de San Matías ¹⁸ (fig.2). Se plantea la creación de una nueva vía entre Santo Domingo y la Plaza de los Campos, pues San Matías era la única vía de acceso, claramente insuficiente, para dar acceso al Realejo.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

Todas estas transformaciones se adaptaban a la normativa vigente de obras, que databa del 18 de marzo de 1895¹⁹, así como al citado Reglamento para la Ejecución del Estatuto Municipal de 1924.

El plano queda expuesto durante un mes para ser objeto de alegaciones que cualquier vecino en particular pudiera tener²⁰, al tiempo, se delimita la zona de expropiación siendo esta la comprendida entre las calles: Piedra Santa, Plaza de Piedra Santa, Cuadro de San Antonio, Campillo Alto, Almona del Campillo, Placeta y calle de Cobas y calle Zaragoza²¹ (fig.2).

Alegaciones

Durante el periodo de alegaciones, son muchos los vecinos que interponen quejas al plan. La mayoría de ellos buscan un mayor beneficio económico en sus expropiaciones, si bien no todas son en este sentido. Así se desestiman las alegaciones 2, 3,4, 8,15 y 22, que eran las referentes a desacuerdos en cuanto a lo económico.

Se llegan a tomar en consideración algunas consideraciones como la de Don José Gómez Tortosa, el cual pide que se mantengan las casas de la calle Navas desde los números 3 al 19, basándose en la novedad de las viviendas, de nueva planta, cuyo costo de construcción ha sido mayor al de la tasación propuesta. Gómez aporta además un plano (de autoría desconocida) con la rectificación de la Calle Navas que él propone, suponiendo una ligerísima quiebra en las alineaciones propuestas en el plano original²² (fig.3). También se pronunciará José Méndez Rodríguez-Acosta, quien sugiere que se pidan ayudas y subvenciones al Estado, existentes para estos fines. Interesante es también la alegación de Emilio Escribano López, quien descontento con la tasación de sus inmuebles, también de nueva planta, siendo estos los números: 32 y 33 del Campillo Alto y 2 y 3 de Almona del Campillo, alega que:

Cuando el exponente solicitó del Ayuntamiento permiso para cometer aquellas obras, ya tenía vida el Proyecto de Reforma y Urbanización que habría de efectuar a las referidas casas, y no se hizo objeción ni se le puso limitación ni condición alguna, y ante el silencio en que se le dejó para que libremente obrase, lo que le hizo suponer que el mencionado Proyecto no tendría realización²³.

19 Ibid.

20 *Edicto de la Alcaldía Constitucional de Granada*. Boletín Oficial de la Provincia de Granada, Jueves 27 de Junio de 1929, nº 148.

21 Existen sendos planos, ambos conservados en el Archivo Histórico Municipal de Granada, que ilustran esta propuesta de Ángel Casas, pero ambos se encuentran en avanzado estado de deterioro, y su reproducción es imposible. Aportamos esta imagen, de autor desconocido, pero incluida en las alegaciones, que es una copia fidedigna de la propuesta de Casas.

22 CASAS, Ángel. *Proyecto de reforma de La Manigua*. AMGR, signatura C. 03358. 1929, no paginado. Alegación de Don José Gómez Tortosa.

23 Ibid, Alegación de Don Emilio Escribano López.

Es de entender por tanto que a pesar de la sucesión de los primeros proyectos de reforma y saneamiento, los propios granadinos no estaban muy convencidos de su ejecución.

Interesante es también la alegación de Don Carlos Morenilla Blanes, abogado, quien posee un negocio (Café Flor de Mayo) desde 1915 en el número 29 de la calle Escudo del Carmen, quien expondrá una airada crítica contra el Ayuntamiento. Su primera crítica viene dada por la no existencia en Granada de un Plan General de Alineaciones o de Reforma Interior, que según el artículo 22 del Reglamento de Obras, Servicios y Bienes Municipales, (en su alegación no aclara a cual de estas normas se refiere) sería una condición indispensable antes de realizar un proyecto de tal calibre. Su segunda crítica viene dada por la no revisión de los demás arquitectos y técnicos municipales del proyecto, cuestión indispensable según el artículo 25 del citado reglamento. Su tercera alegación es aún más interesante. Morenilla afirma que según el estudio del plano las manzanas señaladas con los números 3 y 5, serían las destinadas a la construcción de la nueva Casa de Correos. Las casas ya existentes en estos números, y siempre según su testimonio, responden a edificios de nueva planta construidos hacía poco tiempo. El Ayuntamiento había obligado en fechas recientes a los propietarios de estas fincas a rehacer los edificios y equiparlos con sistemas de alcantarillado, luz eléctrica, gas, línea telefónica y demás sistemas modernos, estando por tanto basados en las más escrupulosas normas de higiene pública. En esas fechas el Ayuntamiento estaba realizando una regularización del trazado de la Plaza de Cánovas del Castillo (Plaza del Carmen) y de la calle Navas, además de reponiendo y mejorando su pavimento, lo que supuso un acicate para obligar a estos propietarios a rehacer sus viviendas. Morenilla alega que si la reforma responde a la idea de higienizar el barrio, estas casas deberían estar exentas de demolición, pues ya son nuevas, modernas e higiénicas, al mismo tiempo que alega, que las casas de la barriada de San Matías, en mucho peor estado de conservación están exentas de ser demolidas en el plan de Ángel Casas, lo cual no deja de parecerle sospechoso. También propone que si la idea principal es la de dotar a la ciudad de una Casa de Correos digna, hágase este particular usándose los 3.000.000 de pesetas que debían usarse para las expropiaciones de las viviendas, precio que él también considera muy inferior al valor real de las fincas, y que se compre con la citada cantidad cualquier palacete digno que haya en la ciudad, suponiendo esto además un ahorro de dinero a las arcas públicas.

También alega que muchas de las calles como Escudo del Carmen o Navas están en perfecto estado, considerando que la ampliación de unas vías, y no de otras, no supone alivio al tráfico ni mejora alguna en este sentido. Una de sus críticas más airadas vendrá por el valor de las expropiaciones, pues queda claro que estas se han realizado de manera superficial y siempre a la baja, citando la ley del 18 de marzo de 1895, plantea que los edificios ha expropiar deben ser convenientemente estudiados y valorados, tanto en el inmueble como en el mobiliario que contiene. Finalmente solicita al Alcalde que

no se apruebe este proyecto ²⁴. Todas sus alegaciones, como las anteriores estudiadas serán desestimadas.

También se desestima la alegación de la Compañía Eléctrica, sita en la Manigua, y que se quejaba del costo de la maquinaria que debía ser retirada en caso de expropiación, al tiempo que recalca que esta empresa era la única de Granada en producir corriente continua y alterna, poniendo en relieve lo que supondría dejar de dar servicio en el caso de ser expropiados ²⁵.

Una de las alegaciones que se basa en el valor histórico-artístico del inmueble es la que hace Luis Seco de Lucena. Alega que su casa, ubicada en la manzana número 3, es decir donde será construida la Casa de Correos, es casa solariega de los Marqueses de Saravia, ejemplo de la arquitectura granadina de los siglos XVII y XVIII, que además resultó estimada en el concurso de la Casa Antigua Española, celebrado en Madrid en febrero de 1914. No sólo alude a su interés como propietario, sino que también cree que el valor artístico y pintoresco de la villa es beneficioso para la ciudad. En el caso de que su alegación fuese estimada, (que no lo será) propone una serie de mejoras como: distintas restauraciones, embelleciéndola con rejerías artísticas, reponiéndole el escudo señorial que le fue retirado, revistiendo interiormente sus paramentos y solerías con materiales nobles, así como adaptando la villa a las nuevas normas de higiene y sistemas modernos ²⁶.

El 31 de octubre de 1929, el proyecto quedará aprobado en sesión del pleno municipal y se enviará al Real Consejo de Sanidad en Madrid ²⁷.

En el plano se puede intuir el germen de toda la reforma posterior. Puerta Real y Acera del Casino adquieren su actual forma. La regularización y ensanche, así como el alineamiento de calles, supone un ejercicio de sanidad urbanística, no sólo con vistas a la mejora del tráfico rodado, sino también al paso de viandantes, a la mejora de comunicaciones y a la salubridad de espacios. Esta reforma también trae consigo, la mejora en la red de alcantarillado, agua potable, luz eléctrica y gas, sin olvidar lo que supone para las plusvalías en lo que al valor del suelo se refiere.

Es aquí donde nace la idea de crear una glorieta en Puerta Real, lo que obligaría a demoler una serie de edificios preexistentes en la esquina con Reyes Católicos hasta la placeta de Cobas. También podemos observar como se plantea la idea de una vía de carácter semicircular denominada "I" de 12 metros de anchura, que conectaría la Plaza del Campillo con la Plaza del Carmen, a la que se le adosaría un remate semicircular en la zona que actualmente supone su unión con la calle Navas, (marcada como 1^a). En la primera intersección se encontraría con la calle "G" de 10 metros de ancho, que supondría un acercamiento a la futura Ángel Ganivet. Al mismo tiempo la calle "H" partiría desde el Campillo alineada con la fachada posterior del Cervantes, y con 10 metros de

24 Ibid, Alegación de Don Carlos Morenilla Blanes.

25 Ibid, Alegación de la Compañía General de Electricidad.

26 Ibid, Alegación de Don Luis Seco de Lucena.

27 CASAS, Ángel. *Proyecto de reforma de La Manigua*. AMGR, signatura C. 03358. 1929, no paginado.

anchura atravesaría toda la Manigua hasta encontrarse con la calle “F”, vía de 12 metros de anchura que con su carácter semicircular conectaría la semi-rotonda de la Plaza del Carmen con la ampliación de San Matías, que siguiendo más o menos su trazado actual, sería alineada y ensanchada hasta los 18 metros. La calle “A” de 12 metros de anchura conectaría San Matías con la nueva ampliación de la Plaza del Carmen, al mismo tiempo que su paralela “E” conectaría la Iglesia con Reyes Católicos, pasando justo detrás del edificio del Ayuntamiento. En San Matías, justo a la altura de la Capitanía General se habría una nueva placeta (que actualmente existe), placeta que conectaba con dos nuevas calles, “M” y “K” siendo esta última una vía de 10 metros que conectaría con “R” la nueva calle que partiría desde el inicio de San Matías y atravesaría la Plaza de los Campos hasta alcanzar el Realejo. El resto de calles y alineaciones son vías secundarias de menor importancia ²⁸.

Desconocemos ciertamente los motivos de la no realización del plan, pero sabemos que en el año de 1931, el Ayuntamiento propone la expropiación de unos terrenos entre las calles de Cervantes y Rector Morata, que comprenderían los números 11 y 13 de la primera y 4 y 6 de la segunda, así como la número 28 del Campillo Alto para la edificación de una Casa de Socorro, en este citado emplazamiento que antes iba a ocupar la Casa de Correrros que finalmente se edificó en Puerta Real. Siendo este el proyecto que debía dar comienzo según dice a la reforma de la Manigua, apremiando además en el inicio de las obras ²⁹. Por tanto sabemos que para 1931 aun no se había iniciado la reforma.

La reforma de Gallego y Burín

Hay, pues que volver por el gran estilo de Granada, y hacer comprender a todos, que su interés y su valor residen en mantener, limpia y clara, bajo esta luz serena, su esplendida silueta de ciudad de turismo y de arte, que tiene como tal, un valor de universalidad no comparable a ningún otro. Silueta que se ha de mantener, sin fríos y muertos narcisismos arqueológicos, y mucho menos, sin estúpidos snobismos modernizadores, sino, pura y simplemente, sabiendo conservar normas y jugos tradicionales (Gallego, 1939: 95-96).

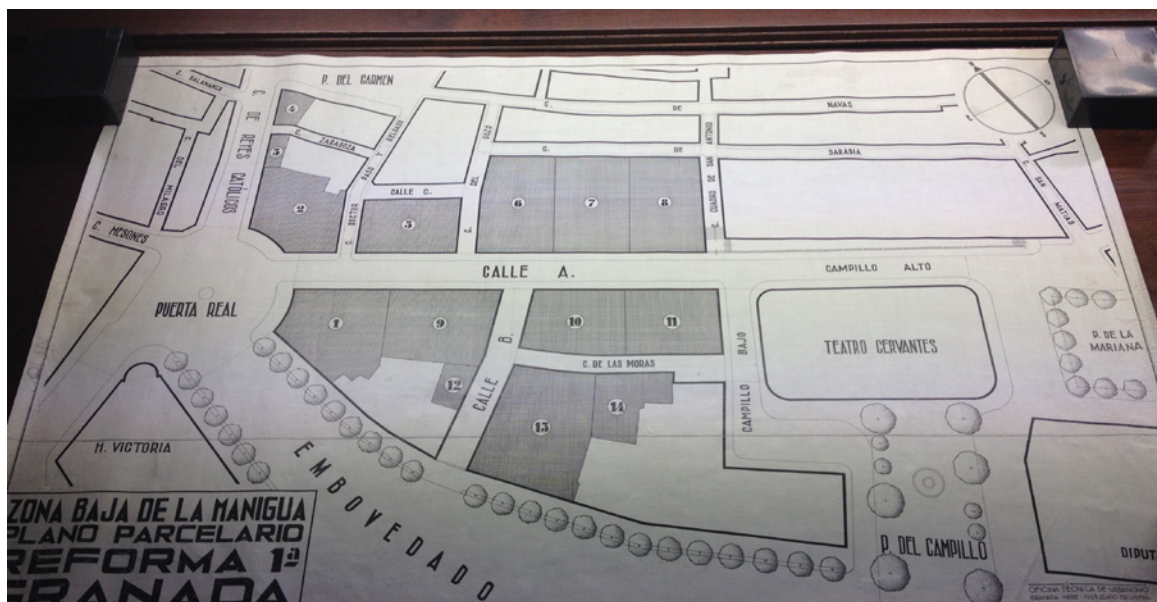
La figura de Antonio Gallego Burín, supondrá el empuje definitivo a la transformación del barrio. Con sus luces y sus sombras, la Manigua, tiene la firma de Antonio Gallego Burín (Viñes, 2003: 107-135).

Con vistas al “eterno granadino”, y al pasado imperial de la ciudad, los planteamientos de Gallego se acercan siempre al modelo de una Granada ideal. Así, modernidad e idealismo, se convierten en los patrones a seguir en las reformas de la posguerra granadina.

²⁸ CASAS, Ángel. *Proyecto de reforma de La Manigua*. AMGR, signatura C. 03358. 1929, información procedente del estudio del plano, no paginado.

²⁹ *Sobre una construcción de la Casa de Socorro en el barrio de la Manigua*. AMGR, signatura C. 03019.2015, caja 3019, pieza 2015. 1931, sin paginar.

Gallego ordena a su arquitecto municipal, Francisco Robles, que elabore un nuevo plan. Es en este momento cuando surge, al menos en idea, la Manigua tal y como la conocemos hoy (fig.3). Pero a pesar de que es Robles quien firma el proyecto, será Miguel Olmedo quien realizará la mayoría de las intervenciones. Esto se debe a que el día 1 de febrero de 1940 Francisco Robles es cesado en el Puesto de Arquitecto Municipal, asumiendo el cargo Miguel Olmedo, de manera provisional, por nombramiento de Antonio Gallego Burín ³⁰, siendo la plaza definitiva el 4 de abril del mismo año, al ganar el concurso restringido para caballeros mutilados de guerra para la provisión de una plaza de arquitecto municipal.



3. Plano del proyecto de Reforma Interior de Francisco Robles de 1938-39. Observamos la delimitación de calles y solares que casi se corresponde con la existente actualmente. Entre ellas destacamos Puerta Real, con su carácter de rotonda, y “A” como calle principal de la Manigua. AMGR

La idea principal que podemos obtener es la misma que se planteara en 1929, la creación de una calle (la futura Ángel Ganivet) que conecte Puerta Real con el Campillo Alto. En palabras de Francisco Robles:

Consiste este proyecto en la apertura de una calle que una Puerta Real con el Campillo Alto, siguiendo así la alineación del Teatro Cervantes, de otra transversal con salida a la Acera del Casino y a las nuevas alineaciones de la Puerta Real, calle de los Reyes Católicos en su primer

³⁰ Sobre nombramiento de Don Miguel Olmedo Collantes para el cargo de arquitecto para los planes de ensanche y reforma interior y cese de Don Francisco Robles Jiménez en el expresado cargo. AMGR, signatura C. 04664.0049, 1940, sin paginar.

tramo hasta la Plaza del Carmen y calles del Doctor Paso y Delgado, del Gozo, de las Moras, del Cuadro de San Antonio, de Sarabia y del Campillo Bajo ³¹.



4. Antonio Gallego Burín golpeado con un pico la Casa de Socorro situada en la Manigua, imagen icónica del inicio de la reforma interior. AMGR

La Manigua pasa de ser un lugar estrecho, laberíntico e intrincado, y un foco de prostitución ³², a ser una de las zonas más elitistas de la capital. La fórmula es sencilla, pagar las expropiaciones a bajos precios, y vender los solares a costes altamente prohibitivos, asegurándose así, que estos fuesen adquiridos por las clases altas de la sociedad. Finalmente, las normativas municipales sobre estética edilicia cerrarán el círculo de la reforma de la Manigua, dando así una nueva zona centro, de elevado valor del suelo.

A pesar de que cambia el proyecto, la idea seguirá siendo la misma. Francisco Martín de Rosales, secretario municipal escribirá:

El centro propiamente del tráfico es la Puerta Real [...] el proyecto tiene este objeto, descongestionar la afluencia en la circulación hacia Puerta Real y la formación de manzanas nuevas,

31 ROBLES, Francisco. *Proyecto de reforma interior de la Manigua*. AMGR, signatura. C. 03358. 1938-39, legajo 3358, no paginado.

32 Es curioso ver como se suele pasar de largo este barrio en las guías de la ciudad, incluso el propio Gallego a penas lo menciona en su *Guía de Granada* (Gallego, 1982).

para la construcción de edificios higiénicos con normas sanitarias ventajosas que sustituyan a las casas antihigiénicas existentes en la actualidad³³.

La decidida reforma de la Manigua queda ejemplificada en la famosa foto de Gallego golpeando con un pico la Casa de Socorro (fig.4), sería esta la primera obra a demoler en la reforma de Gallego, dando así comienzo las obras el 4 de junio de 1940³⁴ (fig.5). Lo que prima ahora es la idea de la Granada ideal, la “Granada que debiera ser” parafraseando a Ángel Ganivet, y como el propio Gallego dijo que haría. (Isac, 2007: 118).



5. Plano. Granada, su estado en 1940. Miguel Olmedo Collantes. 1940. AMGR. Este plano ilustra el estado de la Manigua en el año 1940. Podemos ver el trazado original del espacio, antes de acometer las transformaciones

Sin entrar en profundidad en la disputa que necesariamente se origina al contrastar la transformación burguesa sobre la ciudad histórica, el caso granadino queda ejemplificado en dos figuras tan insignes como Ángel Ganivet y Antonio Gallego (Isac, 1996: 217-227). Romántico el uno, reformista el otro, sus antagónicos postulados serán la controversia viva sobre dos formas de ver la ciudad. A pesar de que queda claro que fue Antonio Gallego quien salió ganando, podemos entender que, a pesar de la falta de oposición que encontró como presidente del gobierno municipal de un régimen totalitario,

33 Ibid.

34 Ideal, *Comienza la demolición de la Manigua*. 5 de junio de 1940.

al menos, sutilmente, sus propios funcionarios no veían tan clara su idea de la Granada idílica. Francisco Robles dice lo siguiente:

En lo relativo al ancho de las calles ha de procurarse fijarlo en cada caso con arreglo a su mayor o menor circulación, justificándose este criterio en contra del de darles anchura de 12 metros (según el artículo 23 del reglamento de obras y servicios municipales) en primer lugar, porque sería inadmisibile en una ciudad de antiguo trazado, carácter particular como Granada, que desgraciadamente en muchos casos parecidos, seguir convirtiéndola en un conjunto de calles perfectamente alineadas y de anchuras uniformes ³⁵.

Ángel Ganivet deja clara su postura en lo referente a las reformas urbanas que se estaban llevando a cabo en la Granada del XIX. Su vida no coincidiría temporalmente con la de Gallego, pero su pensamiento, radicalmente opuesto al de este último, supuso la ejemplificación de las controversias de la Granada reformista.

[...] Mis reformas estarán muy en armonía con el “estado de nuestra hacienda”. Nada de enarbolar instrumentos destructores para echar abajo lo que no sabemos cuándo ni cómo ha de ser reconstruido; ni tampoco proponer nuevas construcciones, sabiendo como sabemos todos que no hay dinero y lo que es peor, que no hay buen gusto. Quedémonos en la dulce interinidad en la que vivimos y aprovechemos este reposo para ver claro, para orientarnos, para tantear nuestras fuerzas, para disponernos a esta obra espiritual, regeneradora y precursora (Ganivet, 1981: 7).

Este tema se zanjará con la nominación al finalizar las obras como “Ángel Ganivet” a la calle principal de la Manigua ³⁶. Calle que será el eje principal (celebrada como la conexión de Granada con las grandes ciudades españolas)³⁷ pues como decíamos es imperiosa la necesidad de convertir Puerta Real en un eje zonal y conectar el Campillo Alto y la Plaza de Mariana Pineda con esta zona. A pesar de todo, la calle de Ángel Ganivet nunca será una vía de alta circulación, ni supondrá alivio alguno a la concentración de vehículos. Pero esta circunstancia no hace más que dejar claro que la intención del Gobierno Municipal siempre fue llevar a cabo la nunca realizada Gran Vía de San Matías, (Isac, 2007: 120), que a su vez debía conectar con la prolongación de la calle Alhamar ³⁸ tampoco realizada, y que formaría por tanto el circuito de reforma interior (fig.6).

35 ROBLES, Francisco. *Proyecto de reforma interior de la Manigua*. AMGR, signatura. C. 03358. 1938-39, legajo 3358, no paginado.

36 El 20 de mayo de 1943 la sesión del Ayuntamiento acuerda nombrar como “Ángel Ganivet” a la antigua calle “A” del proyecto, habiendo otra propuesta de nombre impulsada por los concejales Méndez y Martín Campos que no era otra que nominar a la citada calle como de “Antonio Gallego Burín” negándose el alcalde a tal hecho alegando que debía ser la historia quien juzgara si la intervención llevada a cabo en la Manigua era acertada o no, al tiempo que sostiene las razones por las cuales Ángel Ganivet es merecedor de tener una calle en el centro de la capital. En:

Acuerdo de la Comisión Municipal Permanente del 19 de mayo de 1943, sobre designación con el nombre de Ángel Ganivet a la nueva calle señalada con la letra “A” en el proyecto de reforma interior de la Manigua, y que vuelva a denominarse Cuesta de los Molinos, la que hoy lleva el nombre de Ángel Ganivet. AMGR, signatura C. 04658, caja 4658, 1943.

37 Ideal. *Granada incorporada con sus grandes obras al movimiento ascensional de las grandes ciudades*. 1 de octubre de 1948.

38 OLMEDO COLLANTES, Miguel: *Proyecto de ampliación de la calle Alhamar*. AMGR. Signatura, 09.003.00 número de registro 541, 1973.

El 11 de diciembre de 1942, se rehace el proyecto y se obliga a colocar soportales en la calle A siguiendo la idea de las plazas mayores castellanas, añadiéndose además una variación en la medida de las aceras que ahora serán de 1,50 metros de ancho ⁴¹. Es también este año cuando se empiezan a denominar las principales calles de la Manigua, será el 30 de septiembre cuando el Ayuntamiento decida nombrar como: Calle del Comandante Valdés a la antigua calle “B” ⁴².

Basándonos en el plano firmado por Miguel Olmedo Collantes en 1949 (fig.7), podemos ver la transformación de la Manigua que finalmente se produjo. básicamente es la misma idea del proyecto anterior, añadiéndosele las galerías porticadas y algunos tramos de escalera.



7. Plano de Clasificación de Vivienda. Miguel Olmedo Collantes. 1949. AMGR. En este plano podemos observar el estado de construcción de la Manigua en el año 1949, casi con el trazado actual del espacio. Además con la leyenda que acompaña se puede observar la clasificación de la vivienda, dejando claro que el espacio de la Manigua pasó de ser una zona degradada, a ser un espacio de vivienda de lujo en el centro de la capital

El 10 de mayo de 1943, el general Franco inaugura la calle paseando por ella (Juste, 1995: 70), (fig.8) aunque sabemos que por aquel entonces las obras aun estaban en curso, pues el 8 de febrero de 1944 el Ayuntamiento acuerda el pago a Don Enrique Domene Martínez de la cantidad de 19.460'68 pesetas por la pavimentación de la calle “A” hasta

41 OLMEDO COLLANTES, Miguel: *Sobre pavimentación de la calle “A” en la zona baja de la Manigua*. AMGR, signatura C. 02069, 0351, 1940, sin paginar.

42 *Acuerdo de la Comisión Municipal Permanente de 25 de septiembre de 1942 sobre designación de “Comandante José Valdés” a la calle “B” de la Manigua*. AMGR, signatura C. 04658, caja 4658. 1942, sin paginar.

el Campillo Alto, obra que se había contratado bajo concurso el 14 de mayo de 1943, resultando este como vencedor al quedar desierto ⁴³.



8. Fotografía del extenso catálogo que sobre la reforma existe en el Archivo Municipal de Granada. Creemos que es representativa de la reforma al conjugar elementos que desaparecieron o estaban próximos a desaparecer, como el Teatro Cervantes, y la Compañía de luz eléctrica, al tiempo que muestra la apertura de la futura Calle Ganivet, con el solar del edificio que ocupará el Palacio de Correos en primer plano, junto a la Rotonda de Puerta Real, y el inicio de las obras del Edificio Olmedo a la izquierda

Conclusiones

Queda patente que la vorágine constructiva que vivió la ciudad desde el siglo XIX, crean un impulso revitalizador de la vida urbana como la ciudad no había conocido en siglos. Estas experiencias constructivas nos dejan dos cuestiones ineludibles a la hora de afrontar la nueva Granada; por un lado la necesaria reforma interior y consecuentemente el empleo de las plusvalías del suelo como nuevo factor de impulso económico.

El cerramiento del Darro, aleja la vista de un no siempre saneado cauce del río, que además trae consigo una nueva calle la que, por ende, contribuye a adecentar el Zacatín. Este nuevo eje: Acera del Casino-Reyes Católicos-Gran Vía-Plaza Nueva, dará por

43 Pavimentación del Campillo Bajo desde "A" de la Manigua a la calzada de la Plaza del Campillo. AMGR, signatura C. 03078.0501, 1943, sin paginar.

tanto el definitorio impulso a la transformación del barrio que, como decíamos, alberga un buen número de sedes e instituciones públicas y privadas de diversa índole. Ayuntamiento, iglesia de San Matías, Teatro Cervantes, Plaza de la Mariana, Compañía de Luz Eléctrica y posteriormente Casa de Correos. Edificio este último de azarosa vida, pues pasó de pensarse en la esquina entre Reyes Católicos y calle Elvira, hasta pasar por sacarlo de la Manigua (proyecto de instalación de la Casa de Correos en el edificio que finalmente ocupó la Comisaría de Policía junto al Jardín Botánico) hasta su última ubicación en Puerta Real, no exenta de polémicas y tramites. (Contreras, 2017: 166-173). Tras la reforma, la zona, que se tornará en espacio elitista, no sólo servirá para acoger vivienda privada de clase alta, como denominará el Propio Olmedo a este espacio en su *Plano de Vivienda de 1949*, sino que además, gracias al tándem formado con Miguel Castillo Moreno, dotará al espacio de edificios como el Olmedo, el I.S.A el Pinord, el Hotel (futuro Meliá) o el ya tratado Palacio de Telecomunicaciones de Otamendi y Lozano Losilla.

Dadas las necesidades, la transformación de un barrio humilde en un zona elitista enmarcada en los más puros cánones estéticos del historicismo, nos encontraremos una nueva Manigua, que se aleja de su personalidad histórica en una decidida reforma que ejemplifica la imagen oficial de una nueva burguesía pujante, que se impone sobre la ciudad histórica.

Así como los más representativos edificios de Puerta Real: Edificio Olmedo o de la Caja General de Ahorros, se verán acompañados por el nuevo Teatro Isabel la Católica, heredero del anterior del mismo nombre, que ardió durante las revueltas acaecidas durante la II República (Gallego, 1937: 59), y que sustituirá al Cervantes como centro teatral y cultural.

No obstante, y aunque el proyecto de Ángel Casas de 1929 comprendía toda la Manigua (tanto la alta como la baja) los demás proyectos se olvidan de la parte del barrio que linda con la Gran Vía. Como vimos en el proyecto de 1922 ya surge la idea de expandir la Gran Vía por San Matías, así que ya en los años 50 se retomará esta idea. El 24 de junio de 1955, el Ayuntamiento aprobó el presupuesto para la labor previa de información y levantamiento de planos, que debían servir de base para la reforma de la parte alta de la Manigua y la ampliación de la Gran Vía por San Matías, labor que se cuantificó en 28.000 pesetas, y que según dice era demasiado ambiciosa, para ser realizada en el plazo de 60 días por el personal de la oficina técnica de arquitectura del Ayuntamiento, ya que además incluía las alineaciones de la calle Recogidas y de San Juan de los Reyes. Proyecto que no se llegó a realizar por la falta de capitales ⁴⁴.

44 *Labor previa de información y levantamiento de planos para proyecto de reforma interior de la zona alta de la Manigua -prolongación de Gran Vía- y alineaciones de las calles Recogidas y San Juan de los Reyes.* AMGR, signatura C. 03173. 0995, 1955, sin paginar.

Referencias Bibliográficas

- Alcalde, F. (2005). *Plazas y paseos de Granada*. Granada: Universidad.
- Anguita Cantero, R. «La concepción teórica de la idea de ciudad en la ilustración española: la policía urbana u los nuevos fundamentos de orden, comodidad y aspecto público». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 27 (1996), 105-120.
- Barrios Rozúa, J. M. (1998). *Reforma urbana y destrucción del patrimonio histórico en Granada: Ciudad y Desamortización*. Granada: Universidad.
- Barrios Rozúa, J. M. (2002). *Granada, historia urbana*. Granada: Comares.
- Barrios Rozúa, J. M. (2006). *Guía de la Granada desaparecida*. Granada: Comares.
- Contreras García, J. (2017) *(Granada-1936-1956) dos décadas de creatividad arquitectónica en el primer franquismo. Un estudio desde la perspectiva didáctica*. Granada: Universidad.
- Domínguez, R. (1923). «Saneamiento y reforma». Granada Gráfica.
- Gallego Burín, A. (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: Gobierno militar.
- Gallego Burín, A. (1939). “Discurso pronunciado ante el Exmo. Ayuntamiento al poseerarse de la alcaldía de Granada el 3 de junio de 1938”. En *Seis discursos y una conferencia*. Granada: Talleres Tipográficos A. Márquez.
- Gallego Burín, A. (1982). *Granada: Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Don Quijote.
- Ganivet, A. (1981). *Granada la bella*. Granada: Don Quijote. Edición facsímil del original publicado en Helsingfors, 1896.
- García Vázquez, C. (2016). *Teoría e historia de la ciudad contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gómez Moreno, M. (1998). *Guía de Granada*. Granada: Universidad. Edición facsímil del original de 1892.
- Isac, A. «La reforma urbana de Granada en el pensamiento de Antonio Gallego Burín. El informe de 1932». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 27 (1996), 217-227.
- Isac, A. «El primer planteamiento urbano de Granada. Los Anteproyectos del concurso de 1935 para el ensanche y la reforma interior». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. 23 (1992), p. 568.
- Isac, A. «La Gran Vía de Colón y las reformas urbanas en Europa y España en torno a 1900». En: *La Gran Vía de Granada*. Granada: Caja Rural de Ahorros, 2006, 141-179.
- Isac, A. (2007). *Historia urbana de Granada: Formación y desarrollo de la ciudad burguesa*. Granada: Diputación.

- Izquierdo, F. (2007) *Guía de las guías de Granada*. Granada: Centro de Estudios históricos de Granada y su reino.
- Juste, J. (1978). *La reforma de Granada de Gallego y Burín 1938-1951: principio y crisis de la metodología escenográfica*. Granada: Antonio Ubago Editor.
- Juste, J. (1995). *La Granada de Gallego y Burín, 1938-1951: reformas urbanas y arquitectura*. Granada: Diputación.
- Martín Rodríguez, M. (2005). *La Gran Vía de Granada*. Granada: Caja Rural.
- Reglamento para la Ejecución del Estatuto Municipal aprobados por los Reales Decretos de 2, 10 y 14 de julio y 22 y 23 de agosto de 1924*. Biblioteca Oficial Legislativa, Volumen LVII, Madrid: Imprenta Creus.
- Torres-Balbás, L. (1923). «Granada: la ciudad que desaparece». *Arquitectura*.
- Viñes Millet, C. (2003). *Antonio Gallego Burín*. Granada: Comares.

El mercado como monumento urbano. Obras en la comarca de la Ribera del Júcar (1925-1936)

The market as an urban monument. Buildings in the district of Ribera del Júcar (1925-1936)

ADRIÀ BESÓ ROS

adria.beso@uv.es

Universitat de València

Recibido: 8 de septiembre de 2017 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 31 de julio de 2019

Resumen

Se estudian los mercados construidos en la comarca de la Ribera del Júcar entre 1925-1936 desde el punto de vista urbanístico, arquitectónico y tipológico. En este periodo se consolidan una serie de cambios en el ámbito valenciano. Se abandonan los emplazamientos tradicionales en relación con las mayores dimensiones su arquitectura, que adopta un carácter monumental y representativo dentro de la escena urbana. Se observa una adopción del edificio cerrado por una caja de fábrica en contraposición a los pabellones abiertos de estructura metálica difundidos durante el último cuarto del siglo XIX y primeros años del siglo XX. Las fachadas exteriores reflejan la evolución experimentada en los lenguajes arquitectónicos del momento.

Palabras clave: mercado; arquitectura industrial; obra pública; historia del urbanismo

Identificadores: Mora Berenguer, Francisco; Artal Fos, Emilio; Carbonell Pañella, Carlos; Peset Aleixandre, Mariano; Burguera Dolz de Castellar, Alfredo

Topónimos: Valencia

Periodo: Siglo 20

Abstract

There are studied the markets constructed in the district of Ribera del Júcar between 1925-1936 from the urban, architectural and typology point of view. Some changes are consolidated in the Valencian area in this period. The traditional emplacements are given up in relation with the biggest dimensions his architecture, which adopts a monumental and representative character inside the urban scene. Is observed an adoption of the building closed by a box of brickwork in contraposition to the pavilions built with metallic opened structure during the last quarter of the 19th century and the first years of the 20th century. The exterior fronts reflect the evolution experienced on the architectural styles in these moment.

Keywords: Market; industrial architecture; public work; history of the urbanism

Identifiers: Mora Berenguer, Francisco; Artal Fos, Emilio; Carbonell Pañella, Carlos; Peset Aleixandre, Mariano; Burguera Dolz de Castellar, Alfredo

Place Names: Valencia

Period: 20th century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

BESÓ ROS, A. (2019). El mercado como monumento urbano. Obras en la comarca de la Ribera del Júcar (1925-1936). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 153-170.

Introducción

Durante el Antiguo Régimen la venta de productos alimenticios en pueblos y ciudades solía localizarse en medio de las plazas o en espacios porticados que se abrían bajo las casas que las circundaban. Desde principios del siglo XIX se manifiesta una preocupación por ordenar y regular este comercio, con lo que se plantea la construcción de espacios estables para la venta al por mayor y al detalle. De esta manera, en muchas capitales y poblaciones que gozaron de cierto dinamismo económico como consecuencia de su desarrollo industrial o agrícola, las corporaciones municipales plantearon la construcción de nuevos mercados con la finalidad de mejorar la higiene y el ornato público, de acuerdo con una nueva imagen urbana de progreso y modernidad.

Para dar respuesta a estas necesidades, a partir de la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla el mercado de hierro, un tipo sin precedentes en la historia de la arquitectura en relación un novedoso empleo de este material de construcción, que encuentra sus referentes en destacados conjuntos como las Halles Centrales de París, de Victor Baltard (1854-66). En este contexto se plantean las primeras propuestas de mercados en España, aunque los primeros edificios en hierro se construyeron a partir de 1868 (Hernando, 1989: 338), cuando se levantan en Madrid el de los Mostenses (1870-76) y el de la Cebada (1878); en Barcelona los del Borne (1875-76) y San Antonio (1882); el de Atarazanas en Málaga (1879) o el del 19 de Octubre en Oviedo (1882). Valencia es un caso excepcional, pues a pesar de ser una de las capitales de provincia más pobladas de España, no destacó por la temprana dotación de grandes complejos. Se construyeron mercados de barrio en forma de pequeños tinglados de hierro en Ruzafa y El Cabañal, o el mismo Mercado de las Flores, junto a la Lonja, cuya disposición modular favorecía la adaptación a las necesidades propias de la demanda de cada uno de los espacios urbanos¹. La construcción de estos edificios emblemáticos se retrasaría por diversas circunstancias hasta bien entrado el siglo XX, cuando se inauguran el de Colón (1916) y el Mercado Central (1924).

Algunas comarcas litorales valencianas alcanzaron un gran desarrollo económico gracias a la especialización en una agricultura comercial, lo que produjo un reparto de los beneficios generados por estos cultivos entre los grandes hacendados, medianos y pequeños propietarios. Esta distribución de la riqueza tuvo su reflejo en una mejora de la imagen urbana de algunas poblaciones de las comarcas de l'Horta, la Ribera del Júcar o la Safor, que se concretó en reformas urbanas, renovaciones del caserío y construc-

1 Inmaculada Aguilar (1990: 147-161) ofrece una relación de los primeros mercados levantados o proyectados en la ciudad de Valencia hasta la conclusión del Mercado Central. Hubo dos proyectos para construir un mercado de hierro en el solar del antiguo convento de San Cristóbal, junto a la calle del Mar en 1869 y en 1874, que nunca llegaron a ejecutarse. El precedente del actual Mercado Central fue un edificio construido en 1838, concebido como una estructura porticada en forma de U que rodeaba una plaza rectangular por tres de sus lados. El desaparecido mercado de Ruzafa fue proyectado en 1896 por el arquitecto José María Manuel Cortina Pérez (1868-1891-1950). Era un mercado abierto, cubierto con cerchas apoyadas sobre columnas de fundición (Girbés, 2017). Y por último, se refiere al mercado del barrio del Cabanyal, inaugurado en 1909, que todavía se conserva con alteraciones sustanciales.

ción de equipamientos públicos, entre los que se encuentran los primeros mercados de hierro en forma de pequeños tinglados para ordenar el comercio que hasta ese momento se desarrollaba en las plazas al aire libre.

La historiografía referente al país valenciano se ha concentrado en los dos mercados emblemáticos de la capital. Esta es una de las causas que explica que en las principales monografías y obras de síntesis que abordan desde una perspectiva estatal el tema de los mercados o la arquitectura del hierro, el ámbito valenciano quede reducido sólo a estos dos edificios, que han sido valorados justamente como la culminación de un proceso constructivo (Navascués, 2007: 252). Además, la mayor parte de los pocos estudios dedicados a otras localidades han centrado su atención en mercados de hierro construidos básicamente durante el último cuarto del siglo XIX². Por ello los edificios cerrados por estructuras de fábrica levantados ya en el siglo XX permanecen prácticamente inéditos³. A esta ausencia tal vez haya contribuido la desaparición o merma de los expedientes de construcción conservados en los archivos municipales, lo que dificulta, pero no impide el estudio y reconocimiento de su valor arquitectónico. En este sentido uno de los objetivos propuestos en este trabajo es poder conocer la evolución tipológica y la difusión del mercado en el ámbito valenciano.

La comarca de la Ribera del Júcar nos ofrece un interesante marco territorial de estudio, pues entre 1877 y 1936 las poblaciones con una economía más dinámica, unidas todas ellas por diferentes líneas de ferrocarril, se dotan de mercados municipales. El análisis de todo este conjunto de edificios nos aporta referencias sobre la implantación y evolución tipológica del mercado en la geografía valenciana, cuyos rasgos coinciden con otras regiones del ámbito mediterráneo que han sido objeto de estudios territoriales más amplios, como es el caso de Catalunya (Castañer, 2006: 91-97). Su construcción se concentra en dos períodos. En una primera etapa comprendida entre 1877 y 1905 se construyen Sueca, Alzira, Cullera, Sollana, Algemesí, Alberic y Alginet. Todos ellos tienen en común su estructura abierta en relación con la benignidad del clima mediterráneo⁴. A mediados de la década de los años veinte se abre una nueva etapa en la construcción de mercados. En 1925 el Ayuntamiento de Carlet encargó al arquitecto Mora Berenguer un proyecto para esta ciudad, cuya ejecución se demoraría durante bastantes años y se concluiría en 1936. En este lapso de tiempo se construyen Villanueva de Castellón⁵, Benifaió y Carcaixent. Todos ellos son el resultado de la superación de las limitaciones que con el paso del tiempo mostraron los mercados abiertos.

2 Ver los trabajos de Amparo Ferrer (1997; 2000 y 2002), Eduard Doménech (1988) y Gracia López (2009).

3 El mercado de Carlet ha sido estudiado por Francisco Jurado (1987) y Sergi Doménech (2015: 492-496). Además de los edificios de la comarca de la Ribera del Júcar que se abordan en este trabajo, algunas localidades de la Plana de Castellón como Almassora (1934), Borriana (1930) y Nules (1934) construyeron interesantes mercados, que hasta el momento no han sido objeto de estudio pormenorizado.

4 Los mercados construidos en esta primera etapa han sido estudiados en Besó (2017), que junto con el presente trabajo trata de explicar la evolución arquitectónica del tipo que se produce en el ámbito valenciano.

5 Con anterioridad, en 1921, el Ayuntamiento de Villanueva de Castellón encargó un proyecto para un mercado de hierro a la casa Langen y Cia. Se propone un edificio similar al Mercado de San Miguel de Madrid, levantado unos años antes por la misma firma, que no llegó a ejecutarse por su elevado coste económico (Doménech, 1988: 306-309).

En el primer punto planteamos una visión como hito urbano, pues estos mercados cerrados se construyen con una clara vocación monumental dentro de la escena urbana, que en la mayoría de localidades es incompatible con los antiguos emplazamientos, por lo que se busca ubicarlos en zonas no demasiado alejadas del centro y con una clara proyección. En el segundo apartado abordamos el mercado como elemento arquitectónico. Se conciben como edificios cerrados por una caja de fábrica, resultantes de un proceso evolutivo del mercado abierto original conformado como una simple nave cubierta con marquesinas laterales⁶.

La implantación en el tejido urbano

La sencillez de los primeros mercados de hierro abiertos que se construyeron en la comarca de La Ribera, cuyas estructuras modulares en forma de tinglado se adaptaban con facilidad a las diversas morfologías de planta, propició que de forma preferente se situaran en las plazas donde se venía realizando la venta ambulante al aire libre, con lo que se dio una continuidad en la misma. La ligereza de sus estructuras y la ausencia de cerramiento favorecieron una permeabilidad visual con el espacio público de la plaza. Estos emplazamientos no terminarían de abandonarse durante las primeras décadas del siglo xx, tal como señala Giralt (1937: 20), aunque con la adopción del tipo cerrado, que contempla edificios de nave única que alcanzan mayores volúmenes en planta y en altura respecto a los primeros mercados en hierro, se tiende a buscar ubicaciones no demasiado alejadas del centro. Sus grandes dimensiones desaconsejan su construcción en aquellas plazas que hasta el momento se dedicaban al comercio, cuya superficie tenían que compartir con otros usos cívicos. El carácter de monumento urbano que adopta el mercado determina la elección de espacios amplios para resaltar su imagen como hito arquitectónico.

La construcción de un nuevo mercado en Carlet planteó un debate sobre su emplazamiento en dos posibles ubicaciones: en el centro histórico, sobre el solar de la antigua Abadía, cuyas fachadas anterior y posterior recaen a la calle San Bernardo y al paseo del río respectivamente –donde se habían construido unos cobertizos que albergaban el mercado–, o en la zona del nuevo ensanche proyectado en 1884, situado junto a la estación, hacia donde se orientaba el crecimiento de la población. En este caso se podía contar con un solar de mayores dimensiones y plantear un edificio completamente exento (Doménech, 2015: 492-494; 2016: 434-436). La memoria del primer proyecto redactado por Francisco Mora Berenguer⁷ el 5 de agosto de 1925 expresa con toda claridad su ubicación en el antiguo mercado (Jurado, 1987: 29). Finalmente en 1927 se aprobó su

6 Según Castañer (2006: 39), entre la segunda mitad del siglo xix y la década de los años treinta del xx se produce la formación tipológica del mercado en España, donde se aprecia una evolución de unos edificios abiertos construidos en hierro hacia la consolidación de un tipo de mercado cerrado donde predominan las estructuras de fábrica.

7 Daniel Benito (1992), Amadeo Serra (1996) y Sergi Doménech (2015) realizan un detallado estudio de la arquitectura de Francisco Mora (1875-1898-1961). Ángel Urrutia (1997: 87-88) se centra de forma sintética en su estilo y obras más destacadas.

construcción en el ensanche, por lo que Mora presentó un segundo proyecto en 1928 con muy pocas variaciones respecto al primero⁸. En los años de la República, las obras se encontraban bastante avanzadas, aunque sin concluir. En 1934 el ayuntamiento decidió aprovechar la estructura metálica y construir un nuevo mercado proyectado por Mariano Peset Aleixandre⁹ sobre el antiguo solar de la Abadía, de superficie regular, pero entre medianeras, por lo que este es el único mercado no exento de los levantados en la comarca durante este periodo, circunstancia que le resta monumentalidad y protagonismo dentro de la escena urbana. Por ello su fachada principal se retranqueó unos metros sobre la alineación de las casas para otorgarle mayor visibilidad, tal como ya lo había previsto Mora en su primer proyecto, “porque siempre mejora el aspecto del edificio y el ornato de la urbe, sobre todo cuando las calles en donde se emplaza no son anchas y más bien pecan de angostas” (Jurado, 1987: 29). El edificio fue concluido en 1936. En este caso se primó el valor añadido que otorgaba este equipamiento al centro neurálgico de la población.

En Benifaió se celebraba el mercado en la plaza Mayor. El nuevo edificio proyectado por Emilio Artal Fos¹⁰ se ubicó cerca del centro, junto a la plaça de les Punxes, que se abre hacia la calle de Santa Bárbara, que es una de las principales arterias de la población. Para obtener el suelo necesario para su construcción se tuvieron que realizar algunas expropiaciones¹¹, que no se concluyeron hasta la segunda mitad del siglo XX, por lo que el edificio, inaugurado en diciembre de 1929, no pudo completar la verja de cerramiento ni las últimas casetas laterales recayentes a la calle Portelles hasta ese momento.

El núcleo de población de Villanueva de Castellón se había desarrollado tomando como eje la calle Mayor, por lo que su núcleo tenía una morfología longitudinal, que se fue corrigiendo desde los primeros proyectos de ensanche con la apertura de calles paralelas a la misma. De esta forma se explica que su mercado, a pesar de estar construido en una zona de reciente urbanización limítrofe en su parte posterior con las vías del tren, esté próximo al centro neurálgico de la población donde se sitúan la iglesia y la casa consistorial. El proyecto fue redactado por Carlos Carbonell Pañella¹² en 1926 y las obras concluyeron en noviembre de 1928.

8 Archivo Histórico Municipal de Carlet (AHMC). Proyecto de emplazamiento del mercado (1927). Sig. I-711-5; Proyecto del mercado (1928). Sig. 196-14.

9 Sobre el arquitecto Mariano Peset (1896-1925-1968) ver Serra (1996). El proyecto se conserva en AHMC. Memoria del Proyecto del mercado. Sig. I-188.

10 Sobre Emilio Artal (1895-1922-1960) ver Benito (1992), Serra (1996) y Baldellou y Capitel (1995: 162). El único documento que se conserva en el archivo municipal es un boceto firmado por Artal. Las obras se licitaron por un importe de 191.190,19 pta. (Gaceta de Madrid, nº 144, de 24/05/1927). Agradezco estas referencias a Francesc Beltrán López, cronista oficial de Benifaió.

11 Las primeras se iniciaron en 1926. Boletín Oficial de la Provincia de Valencia (BOPV), nº 135 (07/06/1926).

12 Para conocer con detalle la obra de Carlos Carbonell (1873-1897-1933) ver Benito (1992) y Serra (1996). Los principales aspectos de su arquitectura se recogen en Urrutia (1997: 88). El proyecto se conserva de forma parcial, sin la memoria, en el Archivo Municipal de Villanueva de Castellón. Expediente para la construcción de mercado. Sig. 1.510/1.

El caso de Carcaixent nos ofrece un claro ejemplo del papel que jugaron estos edificios como hitos capaces de acompañar y orientar el desarrollo urbanístico. El mercado diario se celebraba en la plaza del Marqués de la Calzada, en la parte trasera del templo parroquial, y el semanal de los martes en plaza Mayor y calles adyacentes. Una ciudad que había consolidado una moderna imagen urbana no contaba con un mercado público bien entrado el siglo xx, por lo que este se convirtió en una reivindicación popular. En abril de 1927 el Ayuntamiento confió el proyecto al arquitecto Antonio Gómez Davó (1890-1917-1971), que renunció al encargo. Finalmente fue redactado por Víctor Gosálvez Gómez (1888-1912-1965) y aprobado por el pleno en enero de 1929. El presupuesto de ejecución de la obra era de 120.808 pta. sin incluir el valor de las casas que tenían que expropiarse para agrandar la referida plaza del Marqués de la Calzada donde estaba prevista su ubicación (Fogués, 1929: 71-72)¹³. Con el cambio de régimen, la nueva corporación valoró el proyecto existente como una solución para el presente y no en vistas al futuro, además de excesivamente costosa al tener que expropiar diversas casas, por lo que decidió su construcción en una zona de ensanche comprendida entre la calle Maestro Giner y la Acequia Madre. Para ello, en enero de 1932 se encargó un proyecto de ensanche y a su vez el de la construcción del mercado al arquitecto municipal Alfredo Burguera Dolz de Castellar¹⁴. Para su ubicación se contó con la donación realizada por José Sanroque Durá de unos terrenos urbanizables en la zona, a cambio de no ser gravados con las contribuciones especiales derivadas por la construcción del mercado¹⁵. Además, el contar allí con este equipamiento garantizaba que el crecimiento de la población se decantaría hacia esta zona, como con el paso de los años se fue verificando. Las obras se inauguraron en noviembre de 1934.

Los primeros mercados cubiertos levantados en las comarcas valencianas simplemente se plantean como una respuesta racional para ordenar el comercio, con la intención de mejorar la imagen urbana y el ornato público. Se sitúan en el centro de una plaza y predomina su carácter horizontal en forma de pabellones cubiertos sin llegar a competir con la altura del caserío. Pero los levantados a partir de los años veinte manifiestan claramente unas pretensiones monumentales como edificios emblemáticos. En esta línea Giralt (1937: 30) afirmaba que estos “demuestran cómo las ideas sobre los mercados han sufrido una radical renovación y se ha considerado el mercado como un medio para embellecer la plaza pública”. Por su volumen destacan sobre el resto del caserío y se cierran con estructuras de fábrica que se decoran siguiendo los lenguajes arquitectónicos propios del momento, que se caracterizan por su sencillez, en sintonía con su carácter funcional. Por ello Castañer (2006: 57) afirma que “el mercado es alta-

13 Agradezco a Maricreu Trujillo Panadero, archivera municipal, el haberme facilitado esta publicación así como otras referencias y documentos sobre el mismo. En esta se reproduce el alzado del mercado proyectado por Gosálvez.

14 Alfredo Burguera se tituló en Barcelona en 1924. Fue arquitecto municipal en Carcaixent i Xàtiva. Su obra arquitectónica fue muy escasa, por lo que los breves datos que disponemos han sido facilitados por Alfredo Burguera López y otros familiares, a quienes mostramos nuestro agradecimiento.

15 Archivo Municipal de Carcaixent. Expediente de construcción del mercado (1932-1935). Sig. A-625/1. No conserva planos originales del proyecto.

mente representativo de su contexto histórico, no solamente a través de su dimensión arquitectónica y estilística, sino también, y quizá sobre todo, por su identidad, tanto material como simbólica, dentro de la topografía urbana”.

El mercado como realización arquitectónica

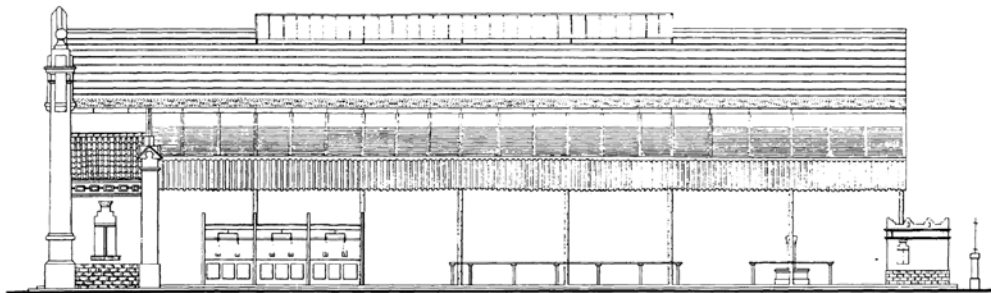
La solución que Carlos Carbonell adoptó en Alginet al anteponer fachadas de sillería sobre los testeros de la nave metálica (López Patiño, 2009) plantea un primer paso hacia el mercado cerrado por muros de fábrica, tipo que se materializó dos décadas más tarde en Villanueva de Castellón¹⁶. El funcionamiento de los edificios abiertos, a pesar de su excelente ventilación y de la compatibilidad con la benignidad del clima mediterráneo, había evidenciado una serie de inconvenientes que derivaron las preferencias hacia el mercado cerrado por cuestiones de higiene y comodidad. En la década de los años veinte podemos hallar en la Ribera una apuesta decidida por este tipo, que hicieron que se descartaran otras soluciones más tradicionales que no llegaron a materializarse, como el proyecto de Mora Berenguer para Carlet, basado en el mercado de Colón de Valencia, o el de Víctor Gosálvez para Carcaixent, planteado como un pabellón cubierto con estructura metálica al estilo de las primeras lonjas abiertas de finales del siglo XIX. De esta manera, “la concepción del mercado como edificio enteramente cerrado y cubierto suponía un proceso de síntesis entre los medios de construcción tradicionales y las técnicas constructivas de la arquitectura del hierro” (Castañer, 2006: 286-287). La caja de fábrica que los envuelve, y sobre todo los testeros, se aprovechan para desplegar repertorios ornamentales, más o menos contenidos, que le otorgan ese carácter monumental que asume el edificio en la escena urbana¹⁷.

Se observan ahora diferentes actitudes hacia las estructuras metálicas, que sólo se mantienen completamente vistas en las cubiertas. Los soportes se ocultan en el muro en Benifaió, o quedan vistos en toda su longitud en forma de perfil en Villanueva de Castellón, lo que demuestra una evolución de la arquitectura y de la obra de su autor en particular hacia la sinceridad del hierro propia de la arquitectura moderna. También se abandonan todas las referencias ornamentales a la columna clásica que había adoptado el soporte de fundición. La solución final de Carlet proyectada por Mora en 1928 como mercado exento envuelve la estructura metálica por obras de fábrica en tres de sus lados, siguiendo el modelo de las grandes estaciones de ferrocarril (Fig. 1). Por otro lado,

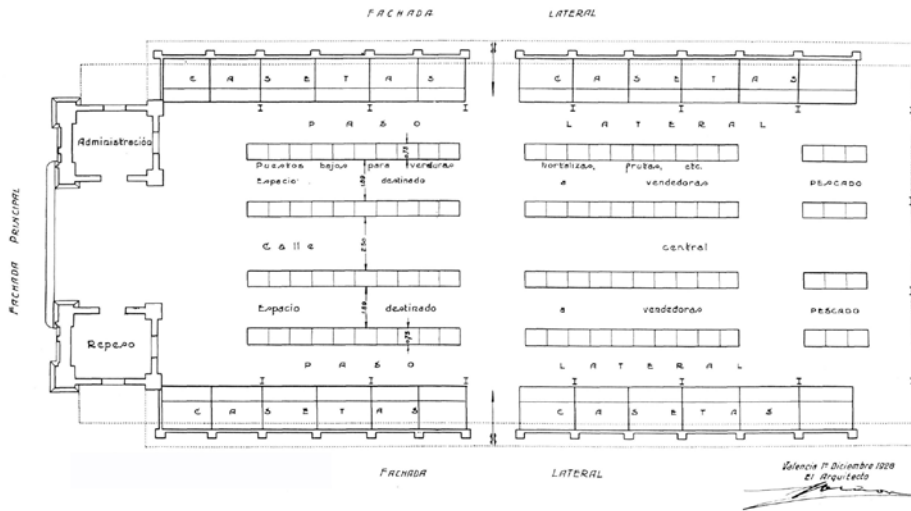
16 Francisco Mora, en un escrito sobre la influencia de los materiales en la estructura y estética de las construcciones, fechado en 1915, publicado por Daniel Benito (1992: 466-475), a partir del ejemplo del mercado de Colón de Valencia justificaba su valor como obra arquitectónica y no sólo de ingeniería por el uso de materiales metálicos, pues “un mercado ha de ser lonja higiénica, hermoseedada hasta donde sea posible con la economía, a fin de que no se reduzca a un simple tinglado de hierro que resguarde de las lluvias. Al fin es un edificio que como obra Arquitectónica, debe servir de ornato a la urbe y de recreo a cuantos han de permanecer en él. Por ello debe procurarse la forma estética”.

17 Se da un proceso similar al que se aprecia en las grandes cubiertas de las estaciones, que conforme adquieren mayores dimensiones son envueltas con grandes cuerpos de fábrica para conseguir ese carácter representativo como monumento arquitectónico y dejar en un segundo plano la estructura metálica como obra de ingeniería (Manterola, 2011: 428). Hernando (1989: 346) también constata esta tendencia.

en Carcaixent el uso del hierro queda reducido a los cuchillos que apean sobre pilares de ladrillo que articulan el cerramiento perimetral. En el revestimiento de las cubiertas la teja plana catalana o alicantina será el material que terminará por imponerse por sus buenas cualidades aislantes si se coloca sobre otra superficie. En Villanueva de Castellón y Benifaió se dispone sobre alfarjía de ladrillo, y en Carcaixent sobre entablado de madera. En el mercado de Carlet proyectado por Mora Berenguer, la teja plana de la nave central se colocaba sobre bovedillas de ladrillo y en las marquesinas se incorporaba la teja acanalada Uralita para aligerar las cargas.



FACHADA LATERAL



1. Francisco Mora Berenguer. Proyecto de mercado para Carlet, alzado lateral (1925) / Proyecto de mercado para Carlet, planta (1928). Jurado, 1987

De los tres tipos de planta más habituales que, según Giralt (1937: 24), se empleaban a principios del siglo XX para pequeños mercados (rectangular, en cruz y triangular), los edificios que estudiamos se basan en la primera. Están formados por una gran

nave a la que se adosan por los lados (Benifaió, Carlet), y también sobre los testeros (Carcaixent), cuerpos de menor altura donde se alojan los puestos de venta cerrados. Villanueva de Castellón adopta una estructura basilical con tres naves separadas por pilares metálicos, donde bajo las naves laterales se sitúan las casetas. Esta disposición condiciona que los vanos de ventilación se abran sobre el perímetro del cuerpo central, que sobresale en altura respecto a los laterales. Para evitar la entrada directa de los rayos del sol se protegen con persianas de láminas metálicas fijas dispuestas a 45° de inclinación o con vidrios de colores. De esta manera las corrientes de aire se generaban en la parte alta, sin causar las molestias que estas producían a compradores y vendedores en los primeros mercados abiertos (Giralt, 1937: 48). Además, la ventilación puede quedar reforzada con la presencia de sombreretes sobre la cumbrera de la cubierta, como vemos en Benifaió y Carlet. Todas estas aberturas favorecen también la buena iluminación del espacio interior. A pesar de esa vocación de monumento urbano con la que se proyectan, su estética se caracteriza por la sinceridad y por un predominio de los volúmenes y las formas sobre el ornamento, cuyas sencillas aportaciones se concentran fundamentalmente en las fachadas anterior y posterior.

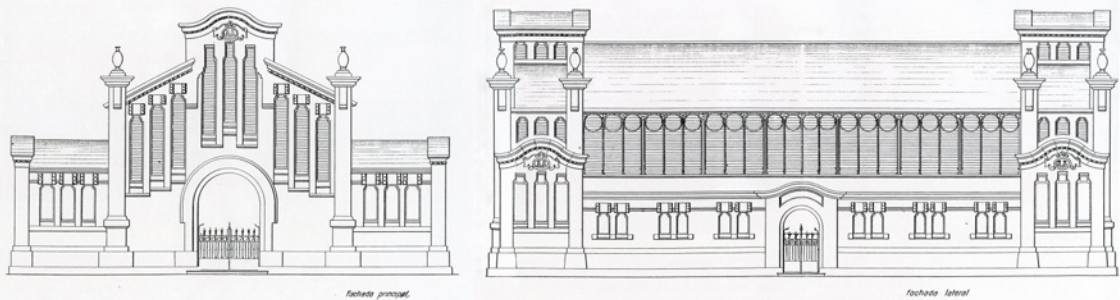


2. Carlos Carbonell Pañella. Mercado (1927-1928). Villanueva de Castellón, Valencia. (A. Besó, 2016)

Los años transcurridos desde el proyecto de Alginet (1903) explican que Carbonell plantee para Villanueva de Castellón un mercado cerrado. El edificio es de planta basilical con tres naves de 39 por 14,85 m de anchura en la central y 5,9 m en las laterales (Fig. 2). Se levanta con muros de ladrillo sobre un zócalo de sillería. La cubierta central se apoya sobre dos líneas de pilares en I formados por perfiles remachados de 10,9 m de altura, dispuestos a 4.1 m de separación, que sirven de soporte a las armaduras y a los dinteles que sustentan las cubiertas de las naves laterales situadas a 5,5 m del suelo, bajo las cuales se sitúan las casetas de venta adosadas al muro perimetral. En el espacio que separa ambas cubiertas se abren amplios ventanales con persianas de láminas

metálicas fijas que otorgan una buena iluminación a su interior. En la primera crujía de cada fachada las cerchas han sido sustituidas por un arco de medio punto de rosca de ladrillo visto, con lo que se ha querido crear un espacio de transición que alberga en los lados dependencias de servicio, y a su vez enfatizar desde el interior los dos accesos principales.

Todas las fachadas son simétricas y responden a un mismo diseño (Fig. 3). La anterior y posterior enmarcan el alzado de la nave central con dos pilastras. La cornisa del hastial se quiebra y se resalta en el centro sobre la puerta de acceso, que junto con la serie de ventanales dispuestos en sentido ascendente contribuyen a acentuar su verticalidad. Están flanqueadas por dos cuerpos perpendiculares, que a su vez enmarcan las fachadas laterales, en cuyo eje se dispone un vano de acceso que se remarca en altura con un resalte en la cornisa que remata todo el recorrido del muro. De esta manera se articula en su interior una circulación en forma de cruz. En la intersección de los dos ejes se dispone una fuente escultórica que da servicio al mercado. A pesar del paso de los años todavía conserva las mesas de venta, revestimientos cerámicos y el pavimento de losetas hidráulicas originales.



3. Carlos Carbonell Pañella. Proyecto de mercado para Villanueva de Castellón (1926). Archivo Municipal de Villanueva de Castellón, 1.510/1

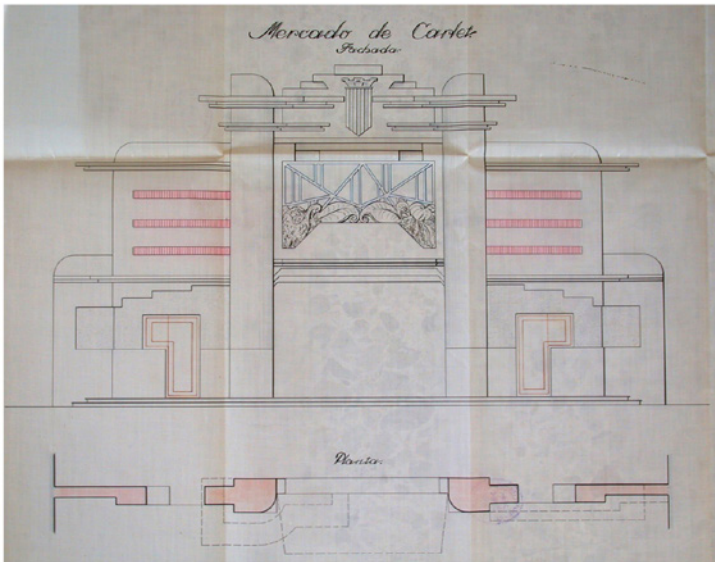
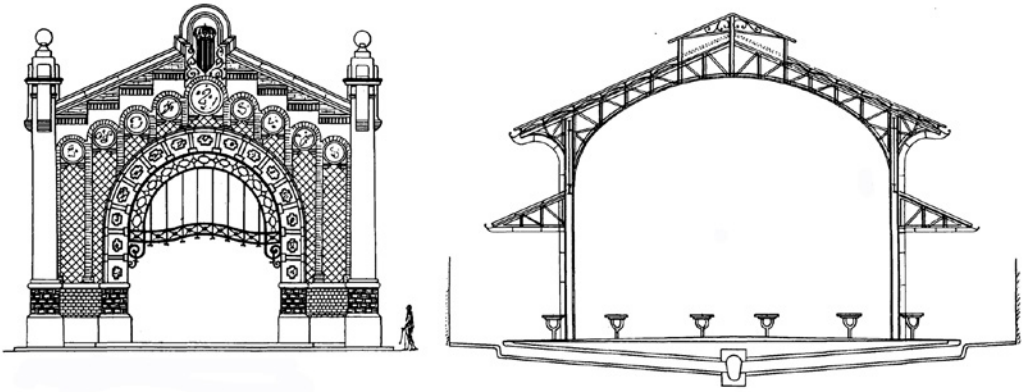
El volumen exterior destaca por la fábrica de ladrillo visto, con escasos elementos decorativos que conforman un lenguaje ecléctico. Se mezclan los arcos falsos por aproximación de hiladas de los ventanales aprendidos del *Noucentisme* catalán con elementos neobarrocos como los azulejos de punta de diamante, molduras de piedra artificial decoradas con ovas y cartelas que contienen los escudos de la población en el remate de los testeros y cuerpos laterales.

En Carlet, Francisco Mora plantea un mercado similar al de Colón de Valencia, formado por una gran nave de estructura metálica de 39 x 14,2 m, a la que se adosa una marquesina sobre los laterales y el testero posterior. En 1925 sólo proyecta una fachada de fábrica, ya que la que recae a la ronda del Malecón, orientada al NE, se cierra con un gran ventanal de vidrio con estructura metálica que proporciona luz abundante al

interior. La fachada construida en ladrillo sobre un zócalo de sillería era similar a la posterior de Colón, con un cuerpo que se adapta a las dimensiones de la nave flanqueado por dos pináculos, pero con un lenguaje más contenido que abandona las referencias al modernismo al recurrir al arco de medio punto y al remate con líneas rectas, que se resalta en el centro donde dispone el escudo de la ciudad. El lienzo mural se compartimenta con paneles rehundidos rematados por arcos de medio punto revestidos con azulejos con motivos florales que constituyen el principal elemento ornamental (Fig. 4). Una interesante novedad constructiva respecto a Colón como consecuencia del tiempo transcurrido entre ambos es la sustitución de las columnas de fundición por pilares de acero laminado de perfil en I de 8,20 m, dispuestas a 4,5 m de separación, que sirven de soporte a las cerchas en arco, en cuya cumbre se abre una claraboya longitudinal que facilita la ventilación, que en este caso “sirven como ejemplo de los logros técnicos del momento en una arquitectura, la del hierro, ampliamente experimentada durante el siglo pasado” (Sobrino, 1996: 243). En el proyecto de 1928, al plantear el mismo edificio completamente exento sobre un solar tres veces mayor que el anterior, envuelve las fachadas laterales con un muro perimetral articulado mediante pilastras, con lo que podemos hablar de un auténtico mercado cerrado, pero con una estructura metálica autoportante y totalmente independiente de las obras de fábrica, que se diferencia de los que se construyen en Benifaió, Carcaixent o Villanueva de Castellón, donde los cerramientos tienen una función portante. Por tanto en este segundo proyecto la idea de mercado de Mora converge hacia el tipo de edificio cerrado que se estaba construyendo de forma mayoritaria en ese momento.

Al proclamarse la II República las obras se hallaban paralizadas, con los elementos principales como la estructura metálica y la fachada concluidas. La nueva corporación acordó dismantelar la obra existente y construir un nuevo mercado aprovechando los materiales, por lo que en 1934 encargó un nuevo proyecto al entonces arquitecto municipal Mariano Peset. Este mantiene intacta la estructura metálica ya construida, que se desmontará pieza a pieza y se trasladará al nuevo emplazamiento. Los principales cambios radican en la fachada, que se sitúa a la vanguardia de la arquitectura del momento, donde combina elementos *Déco* y racionalistas¹⁸. Se estructura en dos cuerpos y tres calles, donde la central, que se corresponde con el volumen de la nave, sobresale respecto a los laterales (Fig. 4). Esta división se contrarresta por la presencia de líneas horizontales muy marcadas. Los únicos elementos decorativos se sitúan sobre el eje y están formados por un relieve con los productos que se vendían habitualmente en el mercado, la vidriera de despiece geométrico y el escudo de la población.

18 Como se explica al referirse a su estilo, “el punto de partida es la identificación con las formas y volúmenes y la concepción ornamental del *Déco* francés con el rechazo de las formas casticistas, neobarrocas y neorregionalistas. Su arquitectura evoluciona a lo largo de la década de los treinta, depurando un nuevo repertorio estilizado y elementarista del *Art Déco*; del que el mercado de Carlet es un claro exponente. Con esta actuación en Carlet, lugar de donde es arquitecto municipal, el autor contribuye a la implantación del lenguaje moderno en el ámbito rural valenciano en una fase aún temprana” (Uríos, 2002).



4. Francisco Mora Berenguer. Proyecto de mercado para Carlet, fachada y sección (1925). Jurado, 1987 / Mariano Peset Aleixandre. Proyecto de mercado para Carlet, fachada (1934). Archivo Histórico Municipal de Carlet

Emilio Artal proyecta en Benifaió un edificio formado por una gran nave de 33 x 14,5 m, cuya cubierta se asienta a 8,5 m de altura sobre soportes metálicos ocultos en el muro. A los lados se adosan sendos cuerpos longitudinales de menor altura con cubiertas inclinadas que alojan las casetas de 2,4 m de profundidad, lo que permite la sustitución del muro por grandes ventanales cerrados por persianas metálicas. Los testeros se cierran por sendos cuerpos de fábrica que conforman las fachadas anterior y posterior respectivamente.

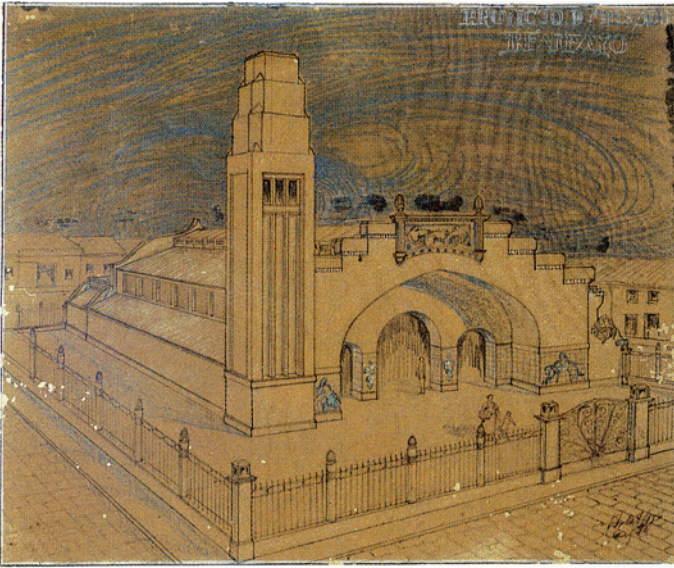


5. Emilio Artal Fos. Mercado (1927-1929). Benifaió, Valencia. (A. Besó, 2002)

La nave central se cubre con armaduras de celosía de tres tramos, afianzados con un complejo sistema de tirantes y riostras (Fig.5). Los laterales están cubiertos con una alfarjía de ladrillo sobre listeles de madera que soporta la cubierta de teja alicantina, mientras que el central conforma una claraboya cerrada con placas de vidrio que permite la entrada abundante de luz. Esta cubierta se plantea como un ejemplo de adaptación de soluciones adoptadas para las grandes vigas utilizadas en puentes y estaciones a las necesidades constructivas del mercado, que a diferencia de las anteriores son proyectadas por arquitectos.

Artal ha querido resaltar el carácter principal de la fachada recayente a la calle de Santa Bárbara con un gran arco ojival de gran profundidad apoyado sobre un zócalo de sillería y rematado con un hastial escalonado con cumbreras de piedra que culmina con un relieve con una alegoría de la abundancia (Fig. 6). Esta estructura se acompaña de una torre adosada en un lateral, rematada por volúmenes truncados característicos de la estética *Déco*. El arco ojival y la torre constituyen claras referencias a la arquitectura gótica religiosa de carácter monumental, pero reinterpretadas desde un nuevo lenguaje, con lo que el arquitecto ha querido otorgar a este edificio funcional de un carácter representativo propio de la arquitectura monumental en base a la combinación de formas y grandes volúmenes desornamentados. Este arcosolio aloja tres vanos de

acceso rematados con arcos de medio punto, donde destaca el central por sus mayores dimensiones. La fachada posterior muestra una gran sencillez compositiva. Se divide en cinco calles por pilastras lisas que enmarcan arcos ojivales. Los tres centrales conforman un pórtico que sirve de acceso, mientras que los dos laterales, que están cegados, se corresponden con las dependencias de administración y repeso. Sobre estos se abren cinco ventanales recayentes a la vivienda del conserje del mercado situada en planta alta. Esta fachada se remata con una cornisa moldurada.



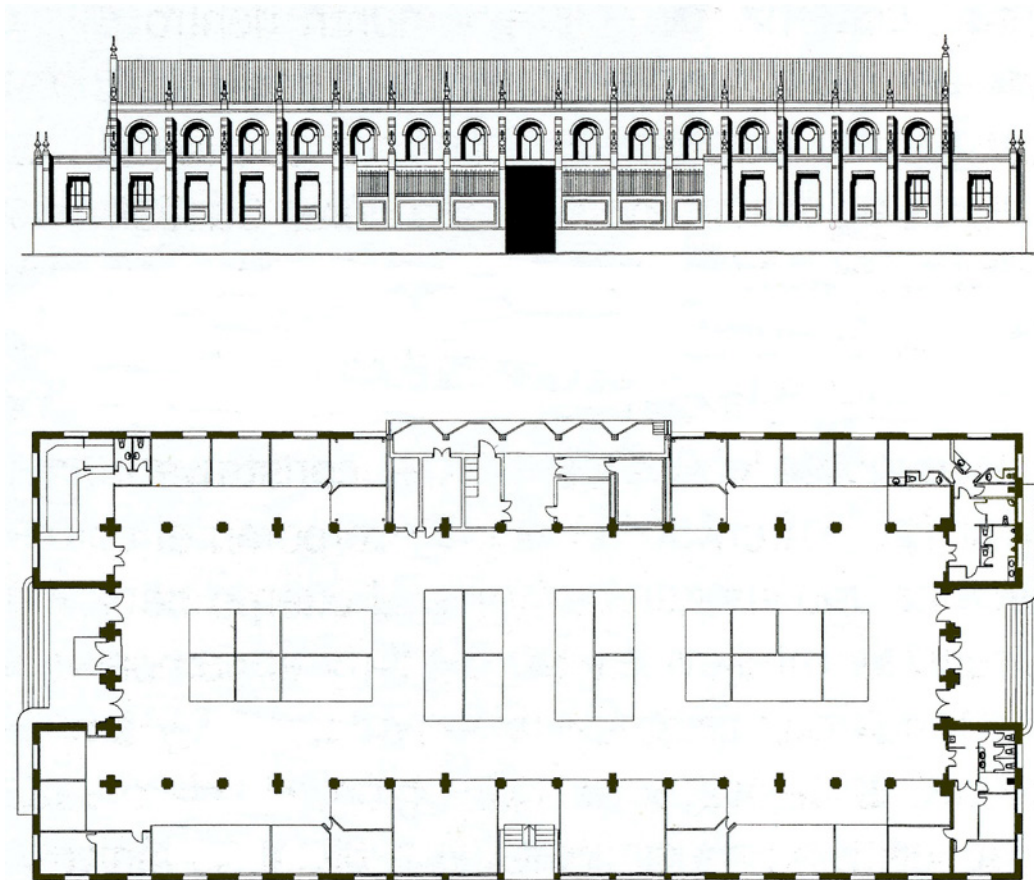
6. Emilio Artal Fos. Proyecto de mercado para Benifaió (1926?). Benifaió. Archivo Municipal de Benifaió

La decoración arquitectónica se concentra en una serie de paneles en relieve realizados por el escultor Vicente Beltrán Grimal (1896-1963)¹⁹. Además de la ya comentada alegoría de la abundancia, en el interior se disponen sobre cada una de las casetas plafones que, manteniendo su carácter figurativo, representan con formas estilizadas animales, peces y aves en referencia a los productos de venta habitual. Resultan también interesantes las cuatro grandes lámparas que iluminan interior, obra de Martínez y Orts (Soler y Alcalde, 2002: 162).

El mercado de Carcaixent está formado por una nave de 63 x 18,9 m con cubierta a dos vertientes de teja alicantina sustentada por armaduras que apean sobre pilares embebidos en el muro perimetral de ladrillo a una altura de 10,75 m (Fig. 7). En cada una de sus esquinas se adosan sendos cuerpos de menor altura de cubierta plana, que se interrumpen sobre el eje longitudinal para dejar paso a los tres huecos que sirven de acceso y se unen por un muro pantalla sobre su el transversal, donde se sitúa un espacio abierto que precede el mercado. Estos ámbitos cubiertos alojaban las cuatro secciones de venta de productos específicos, todos ellos en casetas a excepción de la pescadería,

¹⁹ Para una referencia más amplia sobre la obra de este escultor, ver la monografía de Carbonell (1998).

y las dependencias de servicio a ambos lados de la entrada recayente a la calle Ramón y Cajal. El volumen interior se caracteriza por una gran claridad compositiva, con dos niveles de huecos: los inferiores adintelados, que comunican con los accesos y con las cuatro secciones de productos, y los superiores rematados en arco de medio punto que proporcionan una excelente iluminación.



7. Alfredo Burguera Dolz de Castellar. Mercado (1932-1934). Carcaixent, Valencia (Planos de J. Simó Cantos)

En el exterior los lienzos murales de ladrillo visto se compartimentan en una serie de calles mediante sencillos contrafuertes, entre los que se alojan los dos niveles de vanos (Fig. 8). La escasa ornamentación queda reducida a los pináculos que culminan cada uno de los contrafuertes, a las dos hileras paralelas de azulejos que bordean el remate de los lienzos murales, que adoptan formas mixtilíneas sobre los testeros, presididos por un panel con el escudo de la localidad, y a los paneles rehundidos que preceden los ventanales que se abren en el nivel inferior. En línea con las vertientes arquitectónicas

vigentes en su momento, la contención en la decoración y la sinceridad constructiva al dejar el material visto resaltan la claridad en la modulación y en los volúmenes, con lo que se obtienen unos buenos resultados estéticos.



8. Alfredo Burguera Dolz de Castellar. Mercado (1932-1934). Carcaixent, Valencia (A. Besó, 2010)

Conclusiones

Desde principios del siglo XX se experimenta una evolución del mercado de hierro abierto hacia el mercado cerrado por una caja de fábrica, tipo que se consolida definitivamente en las poblaciones valencianas en el periodo estudiado, siguiendo una evolución paralela a la de otras regiones del mediterráneo español. Este cambio en su concepción propicia un abandono de las plazas donde se realizaba la venta para buscar emplazamientos no demasiado alejados que permitan resaltar este nuevo edificio, que surge con una clara vocación de monumento urbano. A esta contribuye su arquitectura. La relación de algunos arquitectos como Francisco Mora y Carlos Carbonell con mercados abiertos construidos con anterioridad demuestran esa evolución arquitectónica y tipológica. En ellos se planteaba una preocupación por el ornamento arquitectónico ante la desnudez de la estructura metálica, lo que les llevó a anteponer fachadas de fábrica en los testeros. Los mercados estudiados se rodean por sus cuatro lados de un cerramiento de fábrica que ocultan el protagonismo de la estructura metálica, que a su vez permite desplegar una decoración arquitectónica que busca la sencillez y la sinceridad, que con el tiempo llegará a confluir con la estética *Déco* y racionalista.

Referencias bibliográficas

- Aguilar Civera, I. (1990). *El orden industrial en la ciudad. Valencia en la segunda mitad del siglo XIX*. Valencia: Diputació de Valencia.
- Baldellou, M. A. y Capitel, A. (1995). *Arquitectura española del siglo XX*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Benito Goerlilch, D. (1992). *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Valencia: Ajuntament de València.
- Besó Ros, A. (2017). Abastecer la ciudad moderna. Mercados de hierro en la comarca de la Ribera del Júcar (1877-1904). *Artigrama*, 32, 335-366.
- Carbonell Tatay, A. (1998). *El escultor Vicente Beltrán*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Castañer Muñoz, E. (2006). *La arquitectura del hierro en España. Los mercados del siglo XIX*. Madrid: Real Academia de Ingeniería.
- Doménech Alcover, E. (1988). Arquitectura del hierro en la Ribera Alta: Los mercados de Alzira, Algemesí y Alberic. *Al-Gezira, Revista d'Estudis Històrics-Ribera Alta*, 4/5, 273-313.
- Doménech García, S. (2015). Obra pública y ordenación urbana en Carlet (1884-1936). En E. Alba Pagán (ed.) *Carlet. Historia, geografía y arte* (pp. 464-496). Valencia: Facultat de Geografia i Història.
- Doménech García, S. (2016). Francisco Mora Berenguer y la arquitectura valenciana de la década de 1920. *Artigrama*, 31, 421-443. Disponible en: <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/31/3varia/07.pdf> [Consultada el 20-07-2017]
- Ferrer Selma, A. (1997). Los mercados de Algemesí y Silla. *Torrens: Estudis i Investigacions de Torrent i Comarca*, 11, 141-190.
- Ferrer Selma, A. (2000). Els mercats de Burjassot, Montcada i Godella. *Actes del I congrés d'estudis de l'Horta Nord. Meliana, maig de 1997* (pp. 419-446) Valencia: Centre d'Estudis de l'Horta Nord.
- Ferrer Selma, A. (2002). Un mercado de hierro para Gandía. En J. L. Barona et al. (eds). *Medi ambient i salut en els municipis valencians. Una perspectiva històrica* (pp. 267-281). Sueca: Ajuntament de Sueca.
- Fogués Juan, F. (1929). *Beneficios que el nuevo régimen ha proporcionado a Carcagente en el último quinquenio. Memoria de la gestión del ayuntamiento de esta ciudad redactada por el archivero municipal de la misma*. Carcagente: Fabregas impresor.
- Girbés Pérez, J. (2017). Análisis y reconstrucción virtual. El mercado de Ruzafa del arquitecto José María Manuel Cortina Pérez, *EGA, Expresión gráfica arquitectónica*, 31, 184-193.

- Giralt Casadesús, R. (1937). *Mercados. Teoría y práctica de su construcción y funcionamiento*. Barcelona: Cuerpo de Arquitectos Municipales de España.
- Jurado Jiménez, F. (1987). Un proyecto inédito de Francisco de Mora Berenguer, en Valencia/España (1925-1928): Mercado para Carlet. *Informes de la construcción*, 39 (392), 27-35. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.3989/ic.1987.v39.i392.1613> [Consultada el 18-01-2017]
- López Patiño, G. (2009). Carlos Carbonell Pañella en Alginet (Valencia): mercado municipal y matadero. En S. Huerta et al. (eds.). *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Valencia, 21-24 de octubre de 2009* 2009 (pp. 777-788). Madrid: Instituto Juan de Herrera. Disponible en: http://www.sedhc.es/biblioteca/paper.php?id_p=382 [Consultada el 27-12-2016]
- Hernando, J. (1989). *Arquitectura en España 1770-1900*. Madrid: Cátedra.
- Manterola Armisén, J. (2011). La construcción y los materiales metálicos. En M. Silva Suárez (coord.). *Técnica e ingeniería en España: 6. El Ochocientos, de los lenguajes al patrimonio* (pp. 415-450). Zaragoza: Real Academia de Ingeniería, Institución «Fernando el Católico», Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Navascués Palacio, P. (2007). *Arquitectura e ingeniería del hierro en España (1814-1936)*. Madrid: El Viso.
- Serra Desfilis, A. (1996). *Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia (1926-1936)*. Valencia: Ajuntament de Valencia.
- Sobrino, J. (1996). *Arquitectura industrial en España: 1830-1990*. Madrid: Cátedra.
- Soler Cruz, P. y Alcalde Blanquer, C. (2002). *Guía de arquitectura de la Provincia de Valencia*. Valencia: Icaro, Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.
- Uríos Mondéjar, D. (2002). Mercado municipal de Carlet. En v. Colomer Sendra (coord.). *Registro de arquitectura del siglo XX. Comunidad Valenciana* [CD rom anexo]. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana.
- Urrutia Núñez, A., 1997. *Arquitectura española, siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Sorna, crítica y humor: el arte chileno visto desde la caricatura (1858-1910)

Sarcasm, criticism and humour: Chilean art seen from the caricature (1858-1910)

PATRICIA HERRERA STYLES | PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ

patricia.herrera@upla.cl | pzamoper@utalca.cl

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile | Universidad de Talca, Chile

Recibido: 19 de junio de 2018 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 18 de julio de 2019

Resumen

La caricatura, como expresión estética y cultural, se hace eco las más de las veces de la contingencia, ello desde una mirada satírica y humorística. En su contenido hay siempre una actitud crítica y una sintonía con respecto a hechos y personajes del mundo social y político. Este trabajo revisa la labor de algunos caricaturistas chilenos y algunos acontecimientos y figuras relacionados con las artes visuales, principalmente durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta los inicios del XX. Los artistas y eventos que se registran nos proveen de una interesante información referida a valoraciones, debates, liderazgos y conflictos, constituyéndose en una especie de correlato histórico sobre nuestros procesos estéticos relacionados, principalmente, con la pintura y la escultura.

Palabras clave: caricatura; pintura; escultura.

Identificadores: Smith, Antonio; Rojas, Luis Fernando; Bozo, Julio (Moustache).

Topónimos: Chile.

Periodo: Siglo 19; Siglo 20.

Abstract

The caricature, as an aesthetic and cultural expression, echoes most often of contingency, from a satirical and humorous view. In its content there is always a critical attitude and a tune with respect to facts and characters from the social and political world. This work reviews the work of some Chilean cartoonists and some events and figures related to the visual arts, mainly during the second half of the nineteenth century and until the beginning of the twentieth. The artists and events that are recorded provide us with interesting information regarding assessments, debates, leadership and conflicts, constituting a kind of historical correlate about our aesthetic processes related, mainly, to painting and sculpture.

Keywords: cartoon; painting; sculpture.

Identifiers: Smith, Antonio; Rojas, Luis Fernando; Bozo, Julio (Moustache).

Place Names: Chile.

Period: 19th Century; 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

HERRERA STYLES, P., Y ZAMORANO PÉREZ, P. E. (2019). Sorna, crítica y humor: el arte chileno visto desde la caricatura (1858-1910). *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 171-188.

Introducción¹

A mediados del siglo XIX, Chile vive una agitada época en donde tradición y modernidad se ven enfrentadas. Es un momento de configuración de lo nacional en el que la imagen visual, bajo su concepción moderna, adquiere connotaciones insospechadas al desarrollarse como un potente medio no solo de expresión sino también de crítica. El dibujo asume diferentes vertientes de uso, siendo una de ellas la caricatura, género que se instala con fuerza por primera vez en los medios de prensa chilenos, gracias a su carácter provocador, asociada generalmente a la sátira y el humor político.

Sin embargo, en esta época y hasta inicios del siglo XX, varios otros asuntos de la contingencia local fueron abordados además por estos ilustradores que comprendieron el poder comunicativo de sus creaciones.

Dentro de estos temas estuvo, por ejemplo, la realidad cultural y artística que se configuraba entonces, la que muchas veces fue vista con ironía y sarcasmo, al entender que formaba parte de un engranaje social más amplio y generalmente asociado al poder.

Cuando estuvo referida a las bellas artes, la caricatura se utilizó para crear imágenes relacionadas con tres temáticas principales: los artistas nacionales, sus obras, y algunos sucesos artísticos de importancia, todos asuntos que intentaban dar cuenta, desde una actitud festiva, de las vicisitudes que vivía un círculo muchas veces considerado serio y elitista. En definitiva, la mayoría de estos dibujos se enfocó en la representación humorística de los exponentes más destacados del medio, entre los que se encontraban los considerados “maestros” del arte nacional, así como los jóvenes valores que lograban reconocimiento tanto en Chile como en el extranjero. De esta forma, y tal vez sin quererlo, se contribuía desde la prensa a configurar una especie de galería de hombres ilustres del arte chileno, la que sumada a las representaciones más serias, en grabado, pintura y escultura -que producía la Academia-, permitía establecer un símil con el conjunto de retratos que se creaba para los líderes de la política, el derecho y las fuerzas armadas². En segundo lugar, las mordaces plumas de los caricaturistas se enfilaron hacia la representación burlesca de algunas de obras de arte, principalmente aquellas que desataban polémicas y que, en definitiva, daban cuenta de una realidad nacional que iba más allá de lo artístico. Finalmente, este tipo de ilustración se utilizó para ventilar y hacer llegar a la opinión pública el detalle de acontecimientos del mundo de las bellas artes que reflejaban sus conflictos y disputas internas, así como determinadas ilusiones europeizantes de la oligarquía.

1 El artículo forma parte del proyecto ““Construcción de archivo de Antonio Romera: revisión del canon historiográfico de la pintura chilena” (Fondecyt 1170874), 2017-2021.

2 Nos referimos en este sentido a los casos de los álbumes de personajes ilustres de Chile, que resaltan las figuras de héroes y hombres prominentes, tales como la *Galería Nacional o Colección de Biografía i Retratos de hombres célebres de Chile*, publicada en 1854 por Narciso Desmadryl o el *Álbum de la Gloria de Chile, Homenaje al Ejército i Armada* de Benjamín Vicuña Mackenna de 1884.

“Nuestros artistas” en caricatura

Como buen ejemplo de su género, la representación caricaturesca de los artistas chilenos consideró la deformación y exaltación hiperbólica de algunos de sus rasgos físicos sobresalientes, con el fin de expresar una opinión sobre su quehacer creativo, personalidad, trayectoria o relevancia social. Cabe hacer notar, hasta donde sabemos, que estas creaciones estuvieron dedicadas exclusivamente a miembros del sexo masculino, sin haber encontrado hasta ahora ilustraciones de mujeres artistas en el medio nacional en este período. Es probable que la rudeza de la ironía y el sarcasmo que implicaba este tipo de retratos se considerara entonces un arma propia de hombres y para hombres.



1. Antonio Smith. *Un artista comm il faut*. *El Correo literario*, N° 1. Santiago de Chile, 18 de julio de 1858. Colección Biblioteca Nacional de Chile

Sin lugar a dudas, uno de los primeros ejemplos lo proporciona el artista Antonio Smith (1832-1877), uno de los pioneros en Chile en desarrollar la ilustración burlesca de tinte político. Formado inicialmente en la Academia de Pintura de Santiago, utilizó la caricatura como un mecanismo de crítica al proceso de institucionalización y enseñanza artística que entonces estaba teniendo lugar, a los que consideraba deficientes. En 1858, realiza dos trabajos para el periódico *El Correo Literario* que resultan fundamentales. Por una parte, un retrato del entonces director de la Academia, el pintor italiano Alessandro Ciccarelli, de quien Smith era detractor, y por otra, una obra titulada *Un artista Comm il Faut* (Un artista como se necesita) (Fig.1), una representación de sí mismo como pintor e ilustrador, tal vez la primera auto-caricatura de la historia chilena³.

El que Smith haya realizado estas imágenes en una publicación como *El Correo Literario* no es casual, sino que por el contrario da cuenta del panorama intelectual, cultural y socio-político que entonces existía en el país.

El semanario creado por iniciativa particular del periodista y escritor José Antonio Torres en 1858, es considerado una de las primeras publicaciones nacionales que reconoce la caricatura como medio de expresión política. Para entonces, existe un agitado ambiente en el país, en el que se enfrenta el conservadurismo del presidente Manuel Montt frente a una oposición liberal conformada por jóvenes intelectuales que critican y exigen cambios al gobierno, en especial reformas constitucionales. La aristocracia tradicional chilena, auto asumida como defensora de los ideales de la ilustración francesa y una moralidad de inspiración victoriana, veía en el orden, la seriedad y la solemnidad, valores fundamentales para la construcción de la nación, situación donde el sentimentalismo, la sorna y la risa no tenían cabida, pues se relacionaban con la ruralidad y la barbarie. El mismo presidente Montt era reconocido como fiel representante de este grupo que cultivaba la gravedad como baluarte, siendo caracterizado como un hombre de seriedad extrema: “hay persona que cree que no se ha reído nunca”, así lo describía Domingo Faustino Sarmiento (Salinas et al, 2001: 21).

Los intelectuales liberales, entre los que se encontraban Torres, Smith y otros, por el contrario, si reconocían en el sarcasmo, la exageración expresiva y el humor, valores dignos de desarrollar en aras de una construcción nacional moderna. Prueba de ello es que en el número seis de su periódico, Torres publica un artículo en defensa de la caricatura, donde sostiene: “el objeto de la caricatura es corregir las costumbres i los defectos, es satirizar, poner en ridículo si se quiere, aquello que se manifiesta ridículo para procurar su corrección”, añadiendo: “toda persona a quien se la caricatura, si por un lado se la crítica, por otro se la favorece, porque ya este solo hecho da a entender, que ocupa cierto rango distinguido en la sociedad, que se encuentra en una posición espectable (sic), o que es una especialidad en su profesión, arte u oficio”. Finalmente,

3 La caricatura de Ciccarelli aparece en el mes de septiembre, en el número ocho de la publicación, mientras que *Un artista comm il faut* lo hace en el primer número, de julio del mismo año. Sobre la caricatura de Antonio Smith ver Quiroga y Villegas (2015).

Torres conminaba en su texto a aceptar, tal como se hacía en Europa, la caricatura, pues era necesario “que acabemos de una vez de civilizarnos”⁴.

Smith, artista rebelde, quien ejercía en el periódico el oficio de dibujante, al presentar la caricatura de Ciccarelli dentro de una galería de personajes más amplia, pertenecientes a otras esferas sociales, y acompañado de la leyenda: “Llegó a estas bellas regiones/Un pintor, que era un portento/Mostró placas, distinciones/Y medallas por cajones/Pero no mostró el talento”⁵, mostraba la compleja situación de disputas y diferencias que se vivía también en el campo del arte, y que según Smith, era necesario corregir.

La gestión de Ciccarelli como autoridad de una academia que recién comenzaba a funcionar -había sido inaugurada hacía apenas nueve años antes, en 1849-, era blanco de elogios y críticas, siendo Smith, en su rol de exalumno, uno de sus principales detractores. En este sentido, podríamos decir que la caricatura en cuestión simbolizaba un punto de quiebre entre dos posturas estéticas opuestas existentes en ese momento: por una parte, la visión más romántica y realista (en el sentido del movimiento pictórico francés de la época) de jóvenes como Smith, -para quienes la caricatura se reconocía como un medio de expresión artística válida-, frente a la estricta severidad del neoclasicismo de Ciccarelli, que no la reconocía.

En la imagen, el pintor italiano aparece de pie junto a un atril mirando hacia el espectador, junto a algunas herramientas de trabajo y un libro en el suelo con el título “Apocalipsis”.

Ya desde el primer número de la revista, tanto el joven pintor como sus colegas escritores demostraban la importancia que le asignarían a este género del dibujo en la publicación, al presentarse a sí mismos en formato de caricatura, pues reconocían el poder que mediante ella comenzaban a tener para expresar lo que muchas veces nadie más se atrevía a decir. De igual modo, con este gesto, reconocían la relevancia social que adquirirían al transformarse ellos mismos en personajes “caricaturados”, de acuerdo a lo que, como vimos, será declarado por Torres en el sexto número.

Smith se presenta entonces como un artista *comm il faut*, dentro de una galería de imágenes que muestra además a Torres y al poeta Guillermo Blest Gana. Mientras Torres es presentado escribiendo con una enorme pluma y bajo el título “lo que pesa una pluma”, Smith, premunido de un pincel y una estilográfica desproporcionados, se retrata a sí mismo nada menos que como “el artista que se necesita”, es decir, un elemento fundamental para un proyecto editorial que promete ser independiente y crítico, además de punzante y ameno.

Desde entonces, y hasta los primeros años del siglo XX, varias nuevas publicaciones en Chile seguirán los pasos de *El Correo Literario*, en cuanto a la representación mordaz del mundo del arte y especialmente de sus figuras más destacadas. Entre ellas encontramos *La Revista Cómica*, la *Revista Instantáneas*, y por último *Pluma y Lápiz*, las que rea-

4 Torres, J.A. La caricatura. *El Correo Literario*, N° 6, Santiago de Chile, 21 de agosto de 1858, p. 1.

5 *El Correo literario*, N° 8, Santiago de Chile, 4 de septiembre de 1858, p. 8.

lizarán un trabajo de divulgación de forma más o menos paralela, aunque cada una con un estilo particular.

Entre 1895 y 1905, aparece *La Revista Cómica*, publicación gestionada por el literato Ricardo Fernández Montalva, junto al eximio dibujante Luis Fernando Rojas (1857-1942) como director artístico, quien ya había desarrollado un fecundo trabajo en publicaciones anteriores, algunas de ellas de carácter bastante polémico⁶. Totalmente ilustrada por Rojas, en su portada la revista reconocía a historiadores, literatos, científicos y políticos destacados, y bajo el título “Nuestros artistas”, a algunos de los más reconocidos pintores, escultores y arquitectos chilenos. Entre ellos encontraremos, por ejemplo, a los escultores José Miguel Blanco (N° 18, diciembre de 1895), Nicanor Plaza (N°6, septiembre de 1895) y Virginio Arias (N° 16, noviembre del mismo año). Entre los pintores, a los consagrados Pedro Lira (N° 11, octubre de 1895), Alfredo Valenzuela Puelma (N°13, octubre de 1895), Cosme San Martín (N° 24, enero de 1896), así como al joven Juan E. Harris (N° 26, enero 1896), mientras que entre los arquitectos destacará Manuel Aldunate (N°17, noviembre de 1895). Incluso hasta el mismo Rojas se presenta a sí mismo al interior de la publicación en una divertida auto-caricatura. Las ilustraciones de portada, que exageraban en tamaño especialmente los rostros de los personajes, iban acompañadas por un verso humorístico que no siempre elogiaba al retratado, pero que en el caso de los artistas eran más bien de tipo favorable.

Dueño de un estilo particular, Rojas aplicaba en estas creaciones todo el conocimiento del dibujo aprendido en su paso por la academia, en el que era sobresaliente, a la vez que despreciaba las clásicas leyes de las proporciones. Dos buenos ejemplos de lo anterior son sus caricaturas de José Miguel Blanco, y Cosme San Martín (Fig. 2), a quienes Rojas, y la publicación en general, reconocían como meritorias figuras del arte nacional. En el caso de Blanco, el dibujo permite reconocerlo no solo como escultor, sino también como escritor y crítico, pues fue el fundador del primer periódico chileno dedicado a temas artísticos titulado *El Taller Ilustrado*. El semanario circuló entre 1885 y 1889, y en él Rojas también participó como ilustrador. Es por ello, que Rojas presenta a Blanco en la caricatura con un brazo apoyado en un trozo de mármol y con el otro cargando su semanario, acompañado de los siguientes versos: “El genio de la escultura/dióle al cincel, en su mano/el esplendor soberano/del arte que siempre dura”⁷.

6 Luis Fernando Rojas fue uno de los más prolíficos y sobresalientes dibujantes chilenos, desde 1875 hasta 1942. Sus trabajos de ilustración de retratos, escenas históricas y publicitarias aparecieron en gran parte de las revistas, diarios, álbumes, diccionarios y libros históricos de este período. Entre ellos se encuentran *El Correo de la Exposición*, *El Taller Ilustrado*, *La lira chilena*, *El Peneca*, *Sucesos y Zig-Zag*, entre otros. Especial atención merece el punzante trabajo de Rojas junto al periodista y escritor Juan Rafael Allende, con quien desarrolló subversivos proyectos editoriales que comentamos más adelante.

7 *La Revista Cómica*, N° 18, Santiago de Chile, diciembre de 1894.



2. Luis Fernando Rojas. Nuestros Artistas: Cosme San Martín. *La Revista Cómica*, N° 24, Santiago de Chile, enero de 1896. Colección Biblioteca Nacional de Chile

En el caso de San Martín, eximio dibujante y maestro de Rojas durante su paso por la Escuela Nocturna de Artesanos, lo muestra elegantemente vestido, al lado de su paleta y atril, acompañado del siguiente poema: “Con su pincel sabio y diestro/el arte en la noble historia,/ su nombre escribe el maestro/con caracteres de gloria”⁸.

Rebelde al igual que Smith, Rojas también fue un alumno que se marginó de la academia por desavenencias con sus autoridades, ya que no estaba de acuerdo con las formas de enseñanza (específicamente tuvo problemas con el entonces director Giovanni Mochi⁹), detentando además una posición muchas veces opuesta a la moralidad conservadora y a la oficialidad política. Todo ello lo expresaba por medio de sus dibujos y caricaturas.

En el caso de la representación de los artistas, -sus colegas-, era más bien benevolente, lo que no ocurría en relación a políticos y autoridades eclesiásticas, en quienes descargaba sus más cáusticas críticas. Tal como lo refleja el título de la publicación, para Fernández, Rojas y todo su equipo, lo cómico, lo carnavalesco y especialmente lo satírico (de hecho, el impreso se autodenominaba “periódico ilustrado, satírico-literario”), era fundamental a la hora de hablar de la vida política y social del país, ya que entendían la contingencia como una especie de comedia¹⁰.

De tendencia radical y luego simpatizante del Partido Demócrata¹¹, Rojas apoyó el gobierno de José Manuel Balmaceda en diversas publicaciones, sufriendo tras su caída, en 1891, los ataques del bando político contrario¹². Hacia 1894, época de crisis tras la Guerra Civil, y un año antes de comenzar a publicar *La Revista Cómica*, en el país recién se reactivaba la pugna entre periódicos contrarios, los que un poco tiempo atrás había cerrado la censura.

Otra publicación que resaltó las figuras del arte nacional en tono burlesco fue, desde 1901, la *Revista Instantáneas*, posteriormente llamada *Instantáneas de Luz y Sombra*, la que también reprodujo en sus portadas y bajo los títulos “Nuestros artistas”, y luego “Los 21”, caricaturas de los más connotados personajes del medio.

La publicación incorporaba el concepto de lo “festivo” en su línea editorial, por lo que fue bajo este perfil que se presentaron a pintores tales como Alfredo Valenzuela Puelma, Ernesto Molina, Juan Francisco González y al escultor Virginio Arias. Todos fueron retratados bajo el punzante pincel del pintor y escenógrafo español Santiago Pulgar (1859-1931), quien había llegado a Chile en 1891.

8 *La Revista Cómica*, N° 24, Santiago de Chile, enero de 1896.

9 Ver Ureta y Álvarez (2014: 40-41).

10 Ver la editorial del primer número de *La Revista Cómica*, del 4 de agosto de 1895. Resulta importante señalar además que la publicación incluía a un personaje siempre presente, un Pierrot, que según Ureta y Álvarez (2014: 98) actuaba como alter ego de Rojas, el que parecía reírse de las más diversas situaciones. En relación a lo carnavalesco ver artículo de Salinas (2004).

11 Fundado en 1887, el Partido Demócrata fue una agrupación política republicana y laica, que representó los intereses de los trabajadores chilenos. Creado por militantes del Partido Radical, propugnaba la emancipación política del pueblo. En la Guerra Civil de 1891 estuvo de parte del presidente José Manuel Balmaceda.

12 Según sostienen los autores Ureta y Álvarez, en 1891, Rojas ilustraba el periódico *El Recluta*, favorable al gobierno de Balmaceda, pero tras la caída de éste, el taller donde este medio se imprimía fue víctima de un incendio intencional. Ureta y Álvarez (2014: 66).

En un estilo propio, menos académico y más irreverente que el de Rojas, Pulgar retrataba a los artistas con cabezas enormes y cuerpos deformados, incorporando además en la escena algunas de sus obras y señas particulares. Virginio Arias (N°52, marzo de 1901), por ejemplo, el más galardonado de los escultores chilenos, aparece trabajando en su taller vestido con túnica romana, hojas de laurel en sus sienes, una inmensa medalla de la academia francesa en su pecho y acompañado de sus obras *El descendimiento* y el *Monumento al defensor de la patria* (o al roto chileno), del que ya hablaremos. Por su parte, Ernesto Molina (N°60, mayo 1901), pintor ampliamente conocido en la época por su tendencia orientalista, su afición a las colecciones y viajes a lugares “exóticos”, tales como el norte de África y Asia, pero también por su interés por la cultura mapuche, es presentado con una enorme paleta que chorrea pintura en una mano y un tiento en la otra, mientras fuma una especie de puro. Ataviado con vestimenta oriental, lleva turbante, babuchas en sus pies, un elegante anillo y espuelas. En la escena aparece además una vasija que lleva la palabra mapuche “machitún”.

En esta publicación, al igual que en *La Revista Cómica*, las divertidas imágenes iban acompañadas de un pequeño verso humorístico que daba cuenta de la actualidad del artista y que a la vez introducía un texto más serio que se encontraba al interior. Este último, ordenado en una serie de artículos titulados “Los 21. Estudios sobre artistas”, era escrito nada menos que por Augusto G. Thompson, quien más adelante se convertiría en el eximio escritor Augusto D’Halmar.

Pulgar, hoy bastante desconocido, se había transformado entonces, en un connotado personaje del ambiente artístico criollo, pues su casa funcionaba como centro de reunión de destacados pintores, escultores y críticos, entre los que estaban Valenzuela Puelma, González y el mismo Thompson (D’Halmar). En 1906, Pulgar regresa a España, debido a conflictos provocados por su caricatura, ya que a través de una de ellas habría cometido el error imperdonable de reírse del presidente de la república, Pedro Montt¹³.

Una última publicación que merece resaltarse fue el “semanario ilustrado de artes y letras” *Pluma y Lápiz*, en el que, desde 1900 hasta 1904, también se difundieron las figuras de artistas en tono de ironía. En este caso, las creaciones estaban a cargo de Marcello, seudónimo del dibujante griego J.D. Saridakis, uno de los varios ilustradores con que contaba el impreso, quien retrató en la portada a pintores y escultores. Entre ellos se encontraban Alberto Valenzuela Llanos (N°14, marzo 1901), Nicanor González Méndez (N°4, diciembre 1900), así como al escultor Simón González, entre otros, quienes resultaron retratados en un estilo diferente al de las publicaciones anteriores.

Además de la caricatura, la revista incluía en su interior una pequeña reseña sobre el artista de portada, firmada por Póstumo. En su cuarto número, por ejemplo, aparecido en diciembre de 1900, Saridakis resaltaba la figura de González Méndez, quien también

13 En efecto, Pulgar publica en 1906, en la revista *La Comedia Humana*, -otro semanario autodenominado “festivo” que circulaba en el país-, una incendiaria ilustración donde muestra a la esposa del presidente bailando con un político liberal, mientras él toca el piano. La imagen habría desatado la furia del mandatario, quien habría tomado medidas como requisar la edición, clausurar la revista y expulsar al caricaturista del país.

fue ilustrador, presentándolo con enormes bigotes, elegante sombrero de copa y corbata de moño, mientras Póstumo lo valoraba como un genio artístico maduro. Dirigida por el poeta y crítico Marcial Cabrera Guerra, e influida por el modernismo del poeta Rubén Darío, *Pluma y Lápiz* se desmarcaba en gran medida de la contingencia política, buscando la autonomía del campo artístico, tal como lo propugnaban las vanguardias de inicios de siglo.

Estatuas y monumentos para la risa

Otro tema artístico presente en los medios nacionales, pero menos recurrente que el anterior, fue la presentación de ciertas obras, generalmente esculturas monumentales, en formato caricaturesco. Las obras que se hacían merecedoras de esta “distinción”, eran casi siempre aquellas que eran objeto de algún debate público, por diversas razones, y que contaban con defensores y detractores que podían llegar incluso a pedir su remoción. El tema de la “estatua” en varias ocasiones fue objeto de sorna por parte de los caricaturistas, por representar los intereses de la aristocracia y su necesidad de auto-representación, asuntos que para los dibujantes y el medio en el que trabajaban, eran cuestionables. Problemáticas en permanente revisión referentes a la identidad nacional o la justicia social eran indirectamente abordadas por los dibujos.

Ejemplos tenemos varios. Unos de los primeros son probablemente los “proyectos de estatua”, aparecidos en el ya mencionado *El Correo Literario*, en 1858, solo unos meses antes del alzamiento de facciones liberales contra el gobierno conservador de Manuel Montt, y en abierta oposición a la candidatura presidencial de su ministro Antonio Varas, conocido como la Revolución de 1859. Uno de estos dibujos (publicado en el número 14, de octubre de ese año), acompañado con el rótulo “Varas” lleva por título *Proyecto de estatua presentado por los logreros* (Fig. 3). En él se ve como un ser con rostro humano, -el del denostado ministro, a quien se acusaba de ser autor de la represión del gobierno- y cuerpo animal con banda presidencial, se sitúa sobre un promontorio de calaveras¹⁴.

El otro, publicado en el siguiente número, titulado el *Proyecto de estatua para la inmortalización de tres ministros prominentes presentado por algunos ilustres i aprobado por los interesados* muestra, por su parte, el monumento de un prócer sin rostro. Aun cuando estos proyectos nunca existieron en realidad, dan cuenta del clima enrarecido que existía en el país en ese momento, el que finalmente conduciría a violentos sucesos. Asimismo, reflejan la postura liberal de los editores del periódico y finalmente, la importancia que el monumento y la caricatura tenían para la vida política¹⁵.

14 La ilustración se asemeja a otra, titulada *Monumento popular*, realizada treinta y nueve años después para el periódico *El General Pililo*, en el número 203, del 11 de noviembre de 1897, en la que aparece el presidente Montt junto al Ministro Varas sobre un pedestal también construido con cráneos humanos. La imagen revive después de tantos años las violentas medidas ejecutadas durante este mandato. Sobre esta última caricatura en específico ver Castillo (2005).

15 *El Correo Literario*, N°14, Santiago de Chile, 16 de octubre de 1858 y *El Correo Literario*, N°15, Santiago de Chile, 23 de octubre de 1858.



3. Anónimo. Proyecto de estatua presentado por los logreros. El Correo Literario, N°14. Santiago de Chile, 16 de octubre de 1858. Colección Biblioteca Nacional de Chile

Otros buenos ejemplos son los dibujos aparecidos en el contestatario “periódico de caricaturas” *El Padre Padilla*, en 1887 y 1888, tituladas *Arturo Prat ante su estatua* (N° 416) del 21 de mayo de 1887 (Fig. 4) y *El Monumento al roto piojento* (N° 606), del 11 de octubre de 1888, ambos relacionados con esculturas erigidas tras la Guerra del Pacífico.



4. Luis Fernando Rojas. *Arturo Prat ante su estatua*. *El Padre Padilla*, N° 416. Santiago de Chile, 21 de mayo de 1887. Colección Biblioteca Nacional de Chile

El primero hace alusión al *Monumento a los Héroeos de Iquique*, o *Monumento a la Marina* como se le conocía en la época, que se creó gracias al aporte de los ciudadanos y el gobierno, y que se instaló en la Plaza Sotomayor de Valparaíso en 1886. Tras previo concurso a nivel internacional, el escultor elegido para realizar la obra fue el francés Denys Puech, participando, además, de manera secundaria, el escultor chileno Virginio Arias. Su creación e instalación fue polémica pues el círculo artístico nacional criticó el hecho que se buscaran escultores extranjeros para hacer la obra.

La caricatura muestra a Prat y a otros uniformados presentes en el monumento, ya difuntos, observando sus estatuas desde el cielo, mientras aparecen como testigos dos personajes siempre presentes en el periódico, un obeso fraile -el Padre Padilla- y su moreno acompañante -el Negro-, quienes sonrían ante la escena¹⁶. La imagen va acom-

¹⁶ Según sostiene Salinas (2004: 230-231): “El Padre Padilla era un clérigo gordo, buenísimo para el diente y para todos los gustos del cuerpo”, mientras que el Negro, “asistente al parecer peruano del Padre Padilla, fue un personaje fes-

pañada además de un poema en el que el mismísimo Prat reclama por el olvido que la patria hace de sus hijos.

El segundo caso, *Monumento al roto piojento* es una caricatura probablemente de Luis Fernando Rojas, que acompaña a un texto del mismo nombre escrito por el editor del periódico, Juan Rafael Allende. Ambas creaciones, texto e imagen, daban cuenta de las ácidas críticas que el sector liberal popular, agrupado en el Partido Demócrata¹⁷, realizaba contra la oligarquía conservadora de la época.

Allende y Rojas, desde hacía algunos años conformaban una dupla editorial de temer, pues habían trabajado juntos en 1875 en *El Padre Cobos*, publicación en la que dejaban clara su postura anti oligárquica y anticlerical de manera bastante sarcástica e irreverente. Éstas y otras acciones habían llegado incluso a provocar la excomunión de Allende en 1886. Para este último, al igual que para Rojas, lo humorístico, lo irónico y lo carnavalesco-popular eran sus medios de expresión preferidos, a través de los cuales ejercían el rol de críticos ante lo que consideraban los abusos de la iglesia y la burguesía.

Como “periódico de caricaturas”, *El Padre Padilla* había sido fundado en 1884, y desde su inicio había sido considerado como “irreligioso e inmoral” por las principales autoridades eclesiásticas del país. La caricatura y el artículo en cuestión criticaban abiertamente la obra de Virginio Arias, el *Monumento al defensor de la patria*, más conocido como *Monumento al roto chileno*, que, a propósito de la Guerra del Pacífico, el artista había diseñado en París y había sido erigido en la Plaza Yungay de Santiago en 1888. En ella, el “roto chileno”, héroe anónimo del conflicto armado, aparece no de pie como en la obra original de Arias, sino arrodillado sobre una gruta dedicada a la virgen, ante las miradas de diversos personajes, entre ellos el Padre Padilla y el Negro, que ya mencionamos. Las palabras de Allende sobre la obra que consideraba “cursi”, reflejaban el álgido debate surgido tras la Guerra del Pacífico entre conservadores, liberales y radicales, en relación a la utilización que se había hecho del hombre de pueblo durante la guerra, así como su exaltación como héroe, hecho que, según sus detractores, la oligarquía y la Iglesia, hacían en beneficio de sus propios intereses¹⁸. El liberalismo popular vio de manera crítica la instalación de este monumento, llegando incluso a pedir su remoción, hecho que nunca se concretó, pues la obra se encuentra hasta hoy en la mencionada plaza.

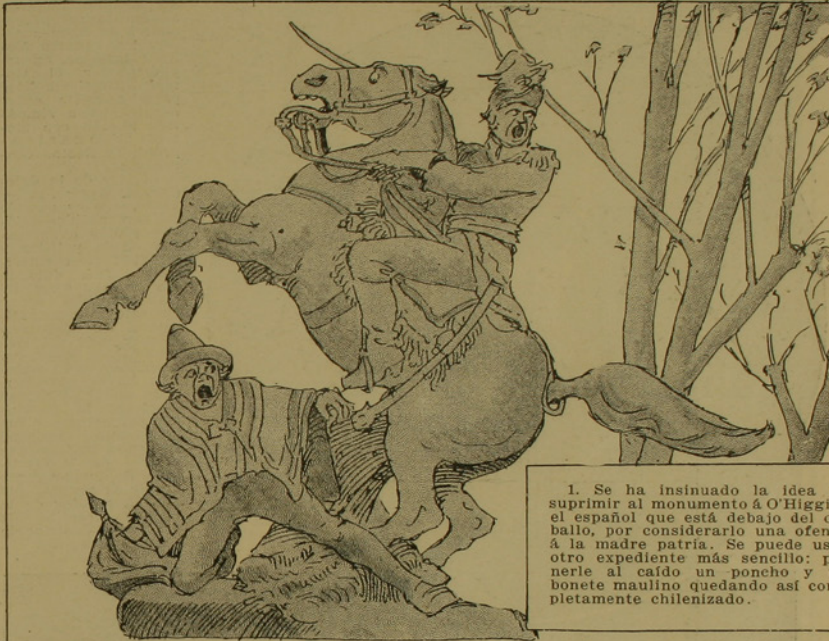
Por último, otro interesante ejemplo lo proporciona la caricatura *Monumentos ofensivos* (Fig. 5), realizada por el dibujante Moustache, seudónimo de Julio Bozo (1879-1942), para la *Revista Zig-Zag* del 25 de junio de 1910 (N° 279). A propósito del Centenario de la república, una serie de temas comienzan a salir al tapete público, muchos de los cuales son registrados por las plumas de los caricaturistas, en este caso, la relación que Chile mantiene entonces con España.

tivo y popular que se destacó también por su entrega a los placeres de la comida y del amor”.

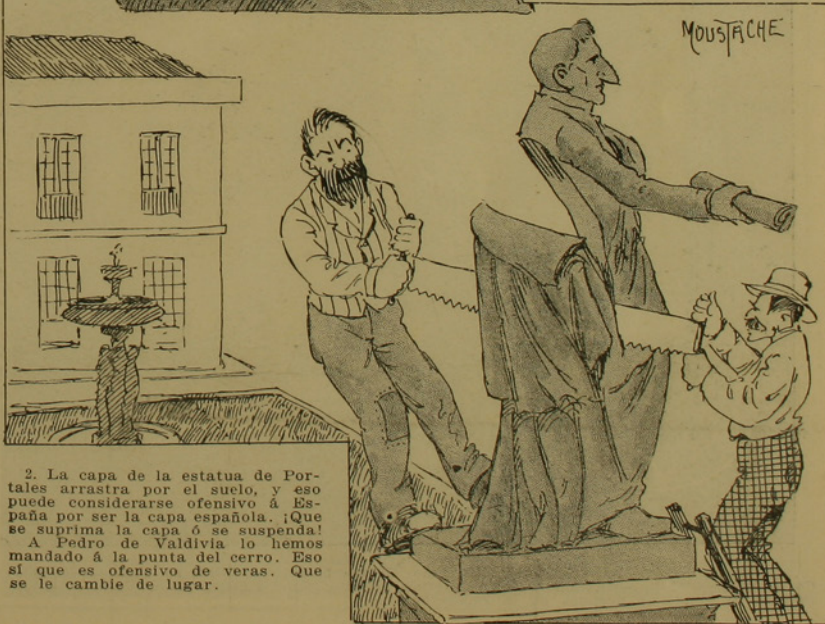
17 Fundado el año anterior, entre otros por el mismo Allende.

18 Sobre el artículo de Allende y el debate de esta obra en la época ver Cortés (2009).

MONUMENTOS OFENSIVOS



1. Se ha insinuado la idea de suprimir al monumento á O'Higgins el español que está debajo del caballo, por considerarlo una ofensa á la madre patria. Se puede usar otro expediente más sencillo: ponerle al caído un poncho y un bonete maulino quedando así completamente chileno.



2. La capa de la estatua de Portales arrastra por el suelo, y eso puede considerarse ofensivo á España por ser la capa española. ¡Que se suprima la capa ó se suspenda! A Pedro de Valdivia lo hemos mandado á la punta del cerro. Eso sí que es ofensivo de veras. Que se le cambie de lugar.

★

5. Moustache. *Monumentos ofensivos*. Revista Zig-Zag, N° 279. Santiago de Chile, 25 de junio de 1910. Colección Biblioteca Nacional de Chile

La ilustración en cuestión alude a dos monumentos, el primero dedicado a O'Higgins, e inaugurado en 1872 en Santiago, frente a La Moneda, y el segundo, dedicado al ministro Diego Portales, en la Plaza de la Constitución. Según la tradición popular, la primera obra, muestra bajo el caballo de O'Higgins a un derrotado español, por lo que Moustache propone irónicamente reemplazar al hispano por un huaso maulino para no herir las sensibilidades de la elite y la nación europea, mientras que, en el segundo, el dibujante propone cortar la capa española que viste el ministro chileno Portales, pues éste la arrastra por el suelo y eso podría ser considerado una ofensa por España. En el texto que acompaña la imagen se hace alusión, además, a la estatua de Pedro de Valdivia que fue "mandada a la punta del cerro" (Santa Lucía) hecho que también debería ser corregido para no herir la susceptibilidad hispana.

Hilarantes sucesos artísticos

Otra serie de caricaturas hizo referencia a hechos ocurridos dentro del propio mundo artístico, los que fueron motivo de escarnio o crítica, pues en algunos casos demostraban el acentuado carácter elitista que tiñó a las bellas artes, así como las pretensiones europeizantes de la oligarquía que no encajaban con la realidad nacional, o bien porque ventilaban conflictos que enfrentaban a grupos sociales diversos, en el ámbito de la academia o los concursos. Contamos con varios ejemplos.

Uno digno de mencionar, es la ilustración que lleva por título *En el Salón de bellas artes*, y que apareció en la ya mencionada *La Revista Cómica* en noviembre de 1895 (N° 17). En la obra, Luis Fernando Rojas muestra cuatro viñetas, en las que deja claro el carácter clasista que poseían estas exposiciones a fines del siglo XIX, al mofarse de la autocomplacencia de la elite, la censura y la crítica, con textos como: "Ese es mi retrato!", "No mires eso!" o "Aplauda ud. mis obras o lo aplasto!" que acompañan a las imágenes.

Otro ejemplo importante es el conjunto de caricaturas titulada *Museo de copias o La odio-sea de Alberto Mackenna. Monólogo de él mismo*, publicadas en la *Revista Pluma y Lápiz* (N° 43), el 18 de septiembre de 1901. Sin firma, y a lo largo de cuatro escenas, la composición se reía de un evento que causó revuelo en el mundo cultural santiaguino durante varios años, como fue la formación y difícil instalación de un museo de copias, con el que se intentaba emular a los que entonces existían en Europa. La iniciativa y gestión de este proyecto de reproducciones en yeso de obras clásicas, fue del acaudalado hombre público Alberto Mackenna Subercaseaux, quien planteó esta idea en 1899. En 1901 el gobierno lo comisiona para adquirir obras en Europa, las que llegan a Chile en el transcurso de ese año, pero que lamentablemente no cuentan con un lugar adecuado donde ser exhibidas, pues el país no posee la infraestructura necesaria para proyectos culturales de este tipo.

La caricatura se burla precisamente de ese hecho, de la postura de Mackenna y de la elite chilena en general, cuyas pretensiones europeizantes chocan con la precaria realidad del país. El museo logrará ser instalado recién en 1911, como parte del Palacio de

Bellas Artes que fue inaugurado en 1910, por lo que la “odio-sea” de Mackenna tardará nada menos que diez años en hacerse realidad, mientras sus dioses, que no encontraban lugar, permanecieron guardados en cajones en la Escuela de Bellas Artes (Cfr.: Zamorano y Herrera, 2016; Gallardo, 2015).

Otro ejemplo es la caricatura titulada *Palacio de Bellas Artes* (Fig. 6), realizada por el dibujante Moustache y publicada en la revista de variedades *Zig-Zag*, en marzo de 1909¹⁹. La imagen fue creada a propósito del certamen para seleccionar el altorrelieve que adornaría el frontón del nuevo Palacio de Bellas Artes, a inaugurarse el año siguiente en Santiago, evento cultural de gran revuelo en el país. En la jocosa imagen, Moustache, proponía “fuera de concurso” su propia creación para el imponente edificio, en el que en lugar de musas y alegorías se veía a los escultores peleándose entre ellos. Acentuaba la comicidad del dibujo, el hecho que a continuación de él, la revista presentaba un artículo serio titulado “Proyecto para el frontis del Palacio de Bellas Artes” en el que informaba sobre el concurso en cuestión y los verdaderos siete proyectos participantes, entre los que se encontraban los de los escultores Guillermo Córdova, Antonio Coll i Pi, Sagredo, Virginio Arias, Campos, Carlos Canut de Bon y Ars. En una difícil elección, en primera instancia el premio quedó indeciso entre Córdova y Coll i Pi, quienes a juicio de la comisión evaluadora debieron ampliar sus proyectos y terminarlos para poder dirimir. Finalmente, el ganador inesperado fue Guillermo Córdova, quien desde entonces comenzó una rápida ascensión profesional, dejando al consagrado Coll i Pi en segundo lugar. La escena de Moustache no estaba tan lejos de la realidad, pues como él mismo señalaba en el texto, la caricatura “representa de manera muy exacta el arte en Chile”.



6. Moustache. *Palacio de Bellas Artes*. Revista *Zig-Zag*, N° 214, Santiago de Chile, 27 de marzo de 1909. Colección Biblioteca Nacional de Chile

19 Palacio de Bellas Artes. Revista *Zig-Zag*, N° 214, Santiago de Chile, 27 de marzo de 1909, p. 214.

Moustache, originalmente abogado, fue uno de los dibujantes más influyentes de las primeras décadas del siglo XX. Colaborador en varias publicaciones como *Instantáneas*, *Corre Vuela* y *Zig Zag*, entre otras, desarrolló un estilo de caricatura en el que se reía de diversos temas de la realidad local, entre ellos el arte.

Conclusión

En un país donde la burguesía había instalado la mitología de la seriedad como signo constitutivo, lo cómico, lo burlesco, lo irónico y lo festivo-popular resultaron especialmente provocadores. De esta forma, la caricatura en Chile, entendida como una imagen moderna y civilizatoria para cierto grupo, adquirió un poder especialmente perturbador al cuestionar los ideales ilustrados de orden y moralidad de otro sector, nada menos que por medio de la risa. Las ilustraciones burlescas en torno al mundo del arte otorgaban un especial matiz en este sentido, pues de cierta manera, con el sarcasmo y la deformación expresiva ponían en entredicho un entramado simbólico en el cual el artista y la obra de arte, eran solo una parte.

Referencias bibliográficas

- Castillo, S. (2005). Bronce, imagen y palabra. En torno al monumento a Montt y Varas (Santiago de Chile c. 1897-1907), *Revista electrónica Du&P*, (6), 2-13. Disponible en: https://www.academia.edu/33785041/Bronce_imagen_y_palabra_En_torno_al_monumento_a_Montt_y_Varas_Santiago_de_Chile_c._1897-1907_2005_ (Consultada el 10-06-2019)
- Cortés, G. (2009). Monumento al roto...piojento: La construcción oligárquica de la identidad nacional en Chile, *Revista Arbor* (749), 1231-1241. Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/391> (Consultada el 10-06-2019)
- Gallardo, X. (2015). *Museo de copias El principio imitativo como proyecto modernizador, Chile, siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Quiroga, S., Villegas, L. (2015). *Antonio Smith ¿Historia del paisaje en Chile?*, Temuco: Universidad Católica de Temuco.
- Salinas, M., et al. (2001). *El que ríe último...Caricaturas y poesía en la prensa humorística chilena del siglo XIX*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Salinas, M. (2004). Juan Rafael Allende, El "Pequén" y los rasgos carnavalescos de la literatura popular chilena del siglo XIX, *Revista Historia* (37), 207-236. Disponible en: <http://revistahistoria.uc.cl/index.php/rhis/article/view/1233/1047> (Consultado el 10-06-2019)
- Ureta C., Álvarez Caselli, P. (2014). *Luis Fernando Rojas, Obra gráfica 1875-1942*, Santiago de Chile: Lom.

Zamorano, P., Herrera, P. (2016). *Museo Nacional de Bellas Artes: Historia de su patrimonio escultórico*. Santiago de Chile: Dibam.

Para una comprensión del despotismo y la política en arquitectura

For an understanding of despotism and politics in architecture

RAFAEL GARCÍA SÁNCHEZ

rafael.garcia@upct.es

Escuela Técnica Superior de Arquitectura e Ingeniería de la Edificación. Universidad Politécnica de Cartagena (Murcia).

Recibido: 14 de septiembre de 2018 · Revisado: 2 de septiembre de 2019 · Aceptado: 10 de septiembre de 2019

Resumen

En virtud de una razón universal y un espíritu nuevo, parte de la modernidad y del funcionalismo arquitectónico más radical se ausentaron de la proporcionalidad con el entorno, la historia y la naturaleza. Frente a esa postura, el empirismo realista y humanista ofreció orden, y medida con el lugar y la cultura, sin perder contacto con la racionalidad constructiva y los avances tecnológicos. En este texto se pretende alcanzar una comprensión teórica del sentido del despotismo y la commensurabilidad política en arquitectura a través de la *ville Savoye* y las *piscinas de Marés* de Siza.

Palabras clave: Modernidad; Tiranía; Despotismo; Proporción; Naturaleza; Arquitectura

Topónimos: Ville Savoye (Francia); Piscinas de Marés (Portugal).

Identificadores: Le Corbusier; Siza, Álvaro.

Periodo: Siglo 20.

Abstract

By virtue of a universal reason and a new spirit, part of modernity and the most radical architectural functionalism were absent of proportionality with the environment, the history and the nature. To deal with this attitude, realistic empiricism and humanist offered order and moderation with the place and culture, without losing contact with the constructive rationality and technological advances. This text intends to reach a theoretical understanding of the sense of despotism and the politic commensurability in architecture through the *ville Savoye* and the *Leça Swimming Pool* complex by Siza.

Keywords: Modernity; Tyranny; Despotism; Ratio; Nature; Architecture.

Identifiers: Le Corbusier; Siza, Álvaro.

Place Names: Ville Savoye (France); Leça Swimming Pool (Portugal).

Period: 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

GARCÍA SÁNCHEZ, R. (2019). Para una comprensión del despotismo y la política en arquitectura. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 189-199.

Introducción

La exigencia de proporcionalidad y medida ha sido un precepto para las artes visuales desde la Antigüedad clásica. Sin ella se desvanece la posibilidad de *eurythmia* y armonía. Policleto, Platón y Aristóteles, Vitruvio y Cicerón, san Agustín y Boecio, san Buenaventura y san Alberto Magno, Alberti y Palladio, entre otros, siglos después Le Corbusier y muchos modernos, defendieron la importancia de la razón de proporcionalidad entre las partes de una obra. Una composición sin proporción es imposible. Para la cultura griega esa prescripción era conocida como *kósmos*: “[...] el cual se refiere [...] a la “relación” entre las partes y el todo y designa el orden particular que existe entre ellos” (Grassi, 2015: 111).

En el periodo augusteo, Vitruvio fijó, de forma tratadística, la importancia de la proporción en arquitectura. Lo hizo con la noción de *symmetria* (Vitruvio, 1993:11) y que, aunque pueda sorprendernos, recorrerá gran parte del arco medieval, desde el siglo V al siglo XIII (De Bruyne, 2010: 68-75). Durante el Renacimiento, las ideas de *kósmos* y de proporción mantuvieron su vigor, desarrollándose en la noción de *ornatus*, prueba fehaciente de la influencia ciceroniana y que alumbraría la noción humanista de elegancia y connaturalidad (Santidrián, 2007: 199-201).

Esta exigencia de *kósmos*, *symmetria*, *ornatus* y elegancia ha recaído frecuentemente, excepción hecha del *decoro* vitruviano, en la interioridad de la obra de arquitectura, como si dicha exigencia fuese ajena al entorno cultural y natural. Al respecto es ilustrativo que cuando Le Corbusier habla de proporción como “la piedra de toque del arquitecto” (1998:178), no se refiera a la conmensuración de la obra de arquitectura con su entorno. Y no lo hace porque, para un moderno como él, la libertad creadora y la naturaleza eran tan irreconciliables como sujeto trascendental y mundo. En el mejor de los casos, la naturaleza fue considerada “[...] un contraste y un fondo que enfatiza los valores artificiales creados por el arquitecto” (Hitchcock y Johnson, 1984: 96).

No será hasta la segunda mitad del siglo XX cuando, en el marco del empirismo realista y humanista, comience a insistirse en la necesidad de un diálogo comprensivo entre arquitectura y mundo que ponga en valor la connaturalidad y proporción entre el hacer arquitectónico y su entorno cultural y natural. Ese diálogo adquiere la forma de una conversación que, para ser efectiva, precisa la existencia de una medida o cifra común. Dicha medida hará visible un modo de hacer arquitectura político-conmensurable frente a su opuesto, técnico-despótico. Las *piscinas de Marés* (1961) y la *Ville Savoye* (1929) son reveladoras al respecto de una y otra postura. La obra de Le Corbusier es ilustrativa de la inconmensurabilidad y la autonomía entendidas como ausencia o indiferencia a los condicionantes externos que hacen de la voluntad una ley absoluta (Ferrater Mora, 2005: 277). Por el contrario, en la obra de Álvaro Siza se visualiza muy plásticamente el significado de la composición política y al cabo, del hacer arquitectónico en conversación con el mundo.

Despotismo e inconmensurabilidad arquitectónica

Tres siglos antes de que Vitruvio fijara el concepto de *symmetria*, Platón hizo referencia expresa a la noción de proporcionalidad, o falta de ella, utilizando un término político, el despotismo, a saber: forma de gobierno caracterizada por la imposición de medidas, sin respeto ni acuerdo, ayuna de concordia y medida. En el *Banquete* (1988, 187b: 217,218), asoció la tiranía a la barbarie, a la falta de relación y a la dominación, la opuso a la armonía y a la razonable mezcla. En el *Filebo* vinculó la medida al placer, y la desmedida a lo violento (1992, 52c: 96), la precisión a las medidas y la confusión a lo desmedido. Las medidas tiránicas o despóticas, tanto da, no guardan relación con nada, nacen por la fuerza, dirá Aristóteles, impidiendo la distinción entre el *nomos* y la voluntad de los poderosos (2009, 1276 a: 120).

El despotismo métrico o barbarie compositiva será el punto de Arquímedes desde el que ya Vitruvio criticará la “licencia”¹ de sus colegas contemporáneos. Siglos después, autores como Filarete, Serlio, Alberti, Rafael, Scamozzi y Baldinucci en Italia; Wotton y Evelyn en Inglaterra; Montesquieu en Francia; Goethe y Joachim von Sandrart en Alemania; etc., criticarán la arquitectura gótica por considerarla caprichosa y arbitraria, bárbara y despótica. El gótico fue criticado por la falta o invisibilidad de proporcionalidad entre sus elementos: no es composición sino pura acumulación dirán los autores citados (Arnau, 1988:11-15), “aglomeración incoherente” (1998: 35), sentenciará Le Corbusier. La ausencia de medida común o, si se prefiere, la falta de *symmetria*, proporcionalidad y razón cierta, que diría Alberti, hizo incomprendible la arquitectura gótica, no en vano fue tenida como un *art got*². Inconmensurabilidad y despotismo, barbarie e irracionalidad son tan correlativas como, en sentido contrario, lo fueron *eurythmia* y *symmetria*.

La conmensurabilidad es apropiada para nuestro propósito si no se reduce a la mera relación entre las partes y a estas con el todo. También debiera hallarse entre arquitectura y mundo. No obstante, desde que la arquitectura, junto a las demás artes, se erigió en disciplina autorreferencial y ensimismada, el diálogo con el resto de realidades mundanas [naturales y culturales] se obturó por falta de medida común. Fue entonces cuando fue posible la posibilidad de caer en el despotismo: en la “im-posición” que impide la “com-posición”.

Inconmensurabilidad y modernidad artística

Hasta la aparición de los primeros museos, las obras de arte solo tenían sentido en el marco de sus envolventes arquitectónicos (Choza, 2015: 182-185). Pintura y escultura

- 1 Término atribuido a Serlio y que Ortiz recoge en el Prólogo a la traducción de *Los diez libros de arquitectura* (Vitruvio, 1993: XIII).
- 2 Esta crítica al gótico contrasta con las alabanzas que en *Apollo* realizara Salomon Reinach, y de las que participaron ideológicamente muchos arquitectos del estilo internacional: “[...] en 1904 podía concebirse la arquitectura moderna principalmente como una especie de renacimiento del Gótico”. (Hitchcock y Johnson, P. 1984: 96).

se plegaban, en hornacinas y retablos, a la composición arquitectónica. Las obras de teatro y musicales formaban parte de la vida civil, tal era la conmensurabilidad entre arte y vida. El arte podía gozarse sin distinciones entre alta y baja cultura. No obstante, la abstracción alcanzó al arte cuando la escultura se emancipó de su escenario arquitectónico, hecho inaugurado por Donatello, y la pintura de sus retablos, saltando a las paredes blancas y puras de los museos, emancipándose en el marco, que pensaría Ortega y Gasset (1996:113-115).

La abstracción es correlativa de una creación sin emplazamiento, poniendo de relieve la referencia del arte a sí mismo y a nada más que a sí mismo. Las obras de arte, aisladas y segregadas del contexto, empezaron a disfrutarse en los espacios neutros museísticos o en los espacios naturales homogéneos y constantes que cambian el blanco de las paredes por el verde de la naturaleza. Para nada es casualidad que Hitchcock y Johnson sentenciaran que: “Tampoco la escultura debería conjuntarse o mezclarse con la arquitectura. Debería mantener su propia personalidad, distinta de la de su entorno. [...] es especialmente importante que la escultura esté aislada” (1984: 92).

Este concepto de arte, como lo absoluto, “ensimismado” (de Ventós, 1997) e inconmensurable frente a lo mundano, forma parte del discurso de la Modernidad, alcanzando una de sus cimas en las primeras vanguardias y en la arquitectura moderna del siglo XX. Su operatividad evoca el concepto de despotismo, pues no compone con el mundo [ni con los retablos ni con las hornacinas ni con envolventes arquitectónicas ni con condicionante alguno], más bien se impone. Su dinamicidad es exclusivamente interna.

Inconmensurabilidad y modernidad arquitectónica

La arquitectura ensimismada y abstracta estaría emparentada con el despotismo político del yo y con la emancipación total sobre la que se funda la Modernidad: “La construcción [...] será tanto más arquitectónica cuanto más libertad haya tenido el arquitecto” (Hitchcock y Johnson, 1984: 97). Este deseo emancipatorio coincide con el final del proceso de disolución de los privilegios genealógicos que culmina con la caída del Antiguo Régimen, motivado por las revoluciones europeas del siglo XVIII. Al respecto, es revelador que Kaufmann (1982:93-95) estableciera un nexo de unión entre Ledoux y Le Corbusier por cuanto aquel era quien mejor representó la liberación del régimen feudal y absolutista del Barroco y de quien heredarán las vanguardias y Le Corbusier su lucha por la soberanía y por la renovación en las artes (Rubio, 2015: 7), huyendo del ahogo de las costumbres (Le Corbusier, 1998: 71) y del “respeto perezoso de las tradiciones” (Le Corbusier, 1998: 80).

El despotismo moderno consideró la naturaleza como materia estúpida y mera objetualidad sometida al dominio irrestricto de una libertad ilimitada. En esta actitud influyeron decisivamente las conquistas de la revolución industrial y los avances tecnológicos. La naturaleza dejó de ser una condición inexcusable a respetar. Recuérdese que, desde época arcaica y antigua, para augures, reyes y arquitectos, las condiciones

naturales de orientación solar, vientos, proximidad a los ríos y calidad del agua eran condiciones ineludibles en la fundación de ciudades y viviendas. Sin embargo, con el desarrollo tecnológico operado a partir del siglo XIX, el equilibrio entre naturaleza y arquitectura se desvaneció. La naturaleza ya no comparecía bajo la forma de condición inevitable, sino bajo la forma de recurso ilimitado, como observamos en el tránsito de las *Siedlungen Rommerstad* -adaptadas a las vistas, a la orientación y a la topografía del valle del Nidda- a la *Westhausen Goldsteinn*, seriada y repetitiva, emancipada de las condiciones naturales (Montaner, 2000: 64). El arquitecto podía construir con independencia de los atributos y solicitaciones del lugar. Así lo indicaba Le Corbusier cuando sentenciaba que el hombre

lucha contra la naturaleza para dominarla, para clasificar, para estar a gusto, en una palabra, para instalarse en un mundo humano que no sea el medio de la naturaleza antagonista, un mundo nuestro de orden geométrico [...] solo trabaja sobre geometría (1983: 20).

El concepto moderno de naturaleza, pura objetividad y homogeneidad a-histórica, fuente ilimitada de recursos, a menudo se volvió indiferente a las particularidades culturales y físicas. Sin la homogeneidad, se nos dice desde la técnica, no podían garantizarse el uniformismo, es decir los mismos efectos o movimientos ante idénticas causas o leyes.

El espacio de la Modernidad sin duda es abstracto, constante como el cartesiano e isomorfo como el newtoniano. Las diferencias y heterogeneidades de clase, las viejas tradiciones del Antiguo Régimen podían ser superadas revolucionaria y republicana-mente, que diría Kaufmann, si se admitía que ya no quedaban pre-supuestos culturales ni condiciones naturales: “[...] la arquitectura es una técnica más de la civilización industrial” (Hitchcock y Johnson, 1984: 51). La defensa de particularidades y diferencias sería inadecuada con la tendencia homogeneizante de la razón moderna. De ahí el esfuerzo hercúleo y épico por superar toda forma de legalidad dada, no incardinando el pensamiento ni la arquitectura a una cultura o una naturaleza física. Tal fue su inconmensurabilidad y etnocentrismo.

Naturaleza y cultura sucumbieron en gran medida a la neutralidad abstracta, condición *sine qua non* para erigir una arquitectura autónoma que obedecería al dictado de una libertad y una razón técnica soberana, pronto mecanizada y academizada.

Inconmensurabilidad: Ville Savoye y mundo natural

Si, comparamos la *Ville Savoye* (1929), patrimonio arquitectónico francés desde 1961, con las *piscinas de Marés* en Leça da Palmeira (1961), monumento nacional de Portugal desde 2011, se comprenderá la diferencia entre lo despótico y lo político. La primera responde a un modo de entender la arquitectura como obra de arte ensimismada, emancipada de condición natural e histórica, sin carácter: “(...) ya no representa nada del pasado, sino que es y solo puede representar su propia condición de modernidad”

(Montaner, 1997: 95). La segunda obedece a una arquitectura integrada en la naturaleza, manifestándose en continuidad de la misma, a veces como si fuese ella misma; tal sería su commensurabilidad política, inculturación o con-naturalidad. Más aún, se comprenderá la diferencia entre: 1. Entender las leyes de la naturaleza como una limitación extrínseca de los procesos que hay que superar y 2. Conversar con tales leyes, dejando acontecer según la propia legalidad interna. Ese conversar consiste en un hacer como si lo hiciese la propia naturaleza.

Con el advenimiento de la Modernidad desapareció el equilibrio entre la naturaleza y lo humano. En épocas pasadas, lo humano y lo natural estaban equilibrados, sincronizados el tiempo humano y el natural. La “arquitectura autónoma” representa el “des-acomodamiento” entre un tiempo y otro, también el primado del tiempo humano y artificial sobre el natural. La tecnificación industrial liberó de las condiciones naturales, de sus ritmos y secuencias. La Modernidad que no interpretó ni conversó con el tiempo natural, tampoco lo hizo con la materia: “[...] un árbol, una colina, son menos fuertes que la disposición geométrica de formas” (Le Corbusier, 1998: 154). Le Corbusier defendió que los tiempos de la masa y del peso habían concluido. Constató que la cantidad de materia precisa para construir en el pasado era inadmisibile en su época (1998: 200): la arquitectura debía aligerar peso. Ciertamente, esa propuesta no era ecológica sino económica. Con todo, la arquitectura que lideró -blanca, ligera, de acero, cristal y hormigón- permitía reducir el consumo de materia, haciendo desaparecer “el pesado aspecto de solidez estática” (Hitchcock y Johnson, 1984: 56). No obstante, el adelgazamiento de masa escondía una profunda indiferencia sobre lo telúrico y una absoluta confianza en la tecnificación industrial.



1. Partenón, Atenas (447-432 a.C.) (Foto: J. Fernando Terroso, 2016); Le Corbusier, Ville Savoye (1929) (Foto: M. Pura Moreno Moreno, 2018).

La des-sincronización temporal y la pérdida de masa están bien presentes en la *Ville Savoye*. Construida para ser contemplada como una obra de arte, “[...] nítidamente perfilada contra el fondo” (Giedion, 2009: 518). Flotante e ingrávida, aligerada, ajena al

terreno tenido como “fondo”, mantiene con él un leve contacto a través de sus delgados *pilotis*. Orientada a los cuatro vientos, no ofrece un alzado principal porque el espacio es isomorfo y homogéneo, no puede observarse “desde un único punto de vista” (Giedion, 2009: 518). Arquitectura blanca como los ángeles que descienden del cielo, diría Giedion, y como defenderá Frampton (1990: 52-73) a propósito de la noción de *témenos* y del *Partenón*. Situada en la cima, independiente de la orientación solar y eólica, inmaterial y acristalada. Traslúcida como los seres sin cuerpo -que son solo inteligencia objetiva y libertad creativa- como evidencia la autonomía de su planta y la independencia de distribución, estructura y cerramientos. La *Savoie* fue liberada de la naturaleza, también de la costumbre, la tradición cultural y constructiva.

Tímidos y perezosos son los que respetan las tradiciones, diría Le Corbusier. Volcada hacia dentro, ensimismada, absorta en la intimidad de su *promenade architecturale*, ascendente, revela su unilateralidad, indiferencia e inconmensurabilidad respecto del entorno físico. Solo hay orden y medida interior, verdad abstracta y pura que no quiere ser mundana sino olímpica como los templos griegos. Su elegancia carece de decoro y de costumbre. Su desmaterialización vertical genera, a decir de Giedion, la sensación de “estar caminado sobre nubes” (Giedion, 1928: 85) y no en vano, el alzado de la *Savoie* y el aeroplano F-140 de Goliath Farman se asemejan en su forma, quizá porque su función es la misma: perder peso, flotar, desprenderse de la carga de lo viejo que ahoga como hace la tradición. No es una arquitectura sin alma, que diría Ernst Bloch, más bien es una arquitectura sin peso, puro artefacto desprovisto de las trazas de lo material, sin deuda ni reconocimiento al mundo, al lugar o a la historia: inconmensurable. A mayor tecnificación del mundo, mayor superioridad de lo artificial sobre lo natural: “[...] la construcción es una técnica no un arte” (Hitchcock y Johnson, 1984: 49).



2. Le Corbusier, Ville Savoye (1929) (Foto: M. Pura Moreno Moreno, 2018)

Conmensurabilidad: Piscinas de Marés y mundo natural

La máquina no quiere ser naturaleza; quiere dominarla, someterla. Frente al racionalismo funcionalista de la *Ville Savoye*, las *piscinas de Marés* de Siza ofrecen un contrapunto arquitectónico bien revelador, alejándose de la seriación, del maquinismo y del funcionalismo uniformista. La arquitectura aquí no es mera técnica. Frente al mecanicismo del sujeto trascendental moderno, Siza se sitúa en la órbita de un realismo empírico o empirismo humanista. Heredero del funcionalismo organicista nórdico, no abandona las destrezas adquiridas sobre la materia ni los avances tecnológicos; los “conmensura” con el lugar, con la naturaleza y con la historia. Su proceder, construyendo con el rigor y la certeza de la tecnología contemporánea, usando un material, el hormigón, también contemporáneo, involucra y conversa con la naturaleza en el proyecto. Es una condición que no somete ni ignora ni subvierte. La geometría física de la naturaleza forma parte de las trazas del proyecto y por eso se dibujan y representan como si fuesen creación. La naturaleza no es un obstáculo, no es una condición ineludible como si la arquitectura fuese el correlato artístico de la autonomía burguesa de las condiciones del Antiguo Régimen. Aquí, más bien, naturaleza y artificio, condición y libertad se sincronizan políticamente. Tiempo y materia se componen alumbrando una obra (cifra común) donde subjetividad y objetividad se armonizan, haciendo indistinguibles una de otra. Esta proporcionalidad entre lo dado y lo hecho con lo dado genera un artefacto que quiere ser naturaleza y produce la satisfacción de la “conmensuración”. Ciertamente, no es la armonía que produce la composición geométrica y numérica según unas ideas innatas o unos cánones pre-dados, sino la elegancia (de *eligere*: elegir con acierto y finura), pensaría Castiglione, que se sigue de la proporcionalidad equilibrada entre el obrar artificial y sus condiciones naturales y culturales.



3. Álvaro Siza, Piscina de Marés (1961-1966) (Fotos: Alberto Burgos, 2016, y Ana Muñoz López, 2017)

Antes del obrar arquitectónico no había piscinas, solo había naturaleza, no obstante, el arquitecto ha hallado la medida común, cifra armónica, acuerdo y pacto entre la

naturaleza y la libertad. Siza, lejos de comportarse despótica e inconmensurablemente, imponiendo medidas geométricas y racionales, introduce lo que a la naturaleza le falta para transformarla en eso que ella misma por sí sola no puede conseguir, no en vano, se le ha introducido desde fuera un nuevo fin. Pero esa inédita finalidad no conlleva necesariamente una estricta imposición mecánica y despótica de la forma; más bien, la habilidad de Siza ha consistido en hacer una obra como si fuese naturaleza, arte que diría Kant. ¿No da la sensación, a diferencia de la *Savoye*, de haber estado siempre ahí?

Más aún, Siza hace presente una noción de mundo y de circunstancia muy alejada de los presupuestos de la Modernidad más mecánica y artificial. Aquí, como sucede con el “ser en el mundo” heideggeriano y con la “circunstancia” orteguiana, “mundo” y “circunstancia” no son un dónde ni un lugar ni un fondo donde acontece lo real. El mundo es parte misma y constitutiva del ser, como sucede con la circunstancia del yo de Ortega: si no se salvan, tampoco salvarán ni al yo ni al ser. Mundo y circunstancia no se añaden, sino que “com-ponen” el ser. A diferencia de la *Savoye* que no quiere ser de este mundo, y si lo fuese sería a su pesar, las piscinas de Siza solo pueden ser en el mundo.

Conclusión: respuestas o capacidades innatas

La arquitectura de la *Ville Savoye*, desconectada de la naturaleza, responde al deseo de encontrar un modo de obrar como el cartesiano, libre de presupuestos culturales. Este proceder es subsidiario de la cultura a la que pertenece. Tal es la paradoja: la arquitectura moderna, la fundada en el “yo soy” cartesiano aspirante a ser un “yo soy el que soy” es tan cultural y está tan incardinada a la cultura como las arquitecturas precedentes que critica. Su consideración mecánica de la naturaleza es estática y pasiva. Su racionalidad solo tiene en cuenta hechos (que habría que enlazar casualmente) y no el proceso mecánico del hacerse de los hechos que es más intuitivo, más poético y lírico que racional (Arregui, 1995:15-16). Más aún, el valor del gusto como certificación de la proporcionalidad entre razón y mundo queda obturado en el seno de ese mecanicismo, pues este solo formula leyes de los fenómenos naturales, pero no detecta la armonía ni la unidad profunda o razón de proporcionalidad entre ellos (Arregui, 1995: 11-12).

Una arquitectura internacional, universal, difícilmente podría ser expresión de contexto, cultura o historia particular: “La arquitectura no tiene nada que ver con los estilos” (1998: 15), anota Le Corbusier. La dimensión representativa de la arquitectura, otrora asociada a la noción de carácter vinculado a tradiciones y costumbres, ha quedado disuelta, pues su racionalidad funcional y universal solo puede representar su propia modernidad. Por eso, la arquitectura del movimiento moderno no es una revisión crítica respecto de su historia, sino una redefinición de su naturaleza, lo que refleja una inédita conversación (de dominio despótico) del ser humano con el mundo.

Los problemas y necesidades requieren, muchas veces, soluciones mecánicas, tal es la legalidad extrínseca que se le puede imponer a lo real. Sin embargo, como se advierte en la obra de Siza, racional no es propiamente la respuesta sino la capacidad de encon-

trarla adecuadamente en cada situación. Hay veces que los problemas y las necesidades no son mecánicos y una solución objetivista y funcional, innata, conduciría a una mecanización academicista, también en la arquitectura.

La obra de Siza sirve para explicar que la destreza y la creatividad no consisten en aplicar recetas ni en doblegarse a un dictado metodológico, violentando y deformando los problemas y las necesidades hasta que se adecuan a los preceptos previos. Frecuentemente las soluciones no están siquiera prefiguradas y hay que inventarlas. Pocas veces están garantizadas de antemano como si fuesen innatas al sujeto trascendental. A los problemas no mecánicos se les rodea con la intuición, la visión poética y la actitud política y no solo con la precisión soberana del racionalismo épico. Eso es una invención, una interpretación creativa de la realidad, un saber mirar alrededor, a la naturaleza y a la cultura, detectando esa cifra común entre necesidad y libertad que es fuente de conmensuración y al cabo, de decoro, armonía y elegancia. Solo así es posible el diálogo.

Como se ha dicho, una visión objetivante y uniformista, obturaría las posibilidades creativas de una “conmensurada” interpretación de lo real. En cambio, una visión de la naturaleza como lo que tiene en sí la posibilidad de lo mejor y más adecuado, es decir, una visión dinámica de lo dado, evitaría el desajuste y la des-sincronización, entre necesidad y libertad. La correcta interpretación con frecuencia es armónica, no está dada *a priori*, y a menudo recae del lado del gusto y del arte, y no de la mera razón.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2009). *Política*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arnau, J. (1988). *La teoría de la arquitectura en los tratados. Alberti*. Madrid: Tebar Flores.
- Arregui, J.V. (1995). La teleología de la belleza en Shaftesbury y Hutcheson. *Thémata, Revista de filosofía*, (13) 15-16.
- Choza, J. (2015). *Filosofía del arte y la comunicación. Teoría del interfaz*. Sevilla: Thémata.
- De Bruyne, Edgar. (2010). *La estética de la Edad Media*. Madrid: Machado Libros.
- Ferrater Mora, J. (2005). *Diccionario de Filosofía I, A-D*. Barcelona: RBA.
- Frampton, K. (1990). En busca del paisaje moderno. *Arquitectura COAM*, nº 285, 52-73.
- Giedion, S. (1928). *Baun in Frankreich. Eisen, Eisenbeton*. Leipzig/Berlín: Klinkhardt & Biermann.
- Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Ed. Reverté.
- Grassi, E. (2015). *Retórica como filosofía. La tradición humanista*. Madrid: Anthropos.
- Hitchcock, H.R. y Johnson, P. (1984). *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Alicante: C.O.A.A.T. de Alicante.

- Kaufmann, E. (1982). *De Ledoux a Le Corbusier. Origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: GG.
- Le Corbusier. (1983). *El espíritu nuevo en Arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: Comisión de cultura del C.O.A.A.T. de Murcia.
- Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.
- Montaner, J. M^a. (1997). *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Montaner, J. M^a. (2000). Naturaleza. En A.A.V.V. *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales* (pp. 59-64). Barcelona: UPC.
- Ortega y Gasset, J. (1996). *El espectador*. Madrid: Espasa Calpe.
- Platón. (1988). *Banquete*. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón. (1992). *Filebo*. Madrid: Editorial Gredos.
- Rubio, A. (2015). Le Corbusier y la autonomía de la arquitectura. En Actas del Congreso Internacional (Valencia 2015). *Le Corbusier, 50 years later*. pp. 1961-1977.
- Santidrián, P.R. (2007). *Humanismo y Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vitruvio, M. (1993). *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Editorial Alta Fulla.

La última lección de dos maestros. Alfonso Daniel Rodríguez Castelao y Eduardo Dieste

The last lesson of two masters.
Alfonso Daniel Rodríguez. Castelao and Eduardo Dieste

MARINA GARCÍA LÓPEZ

marina.garcia.lpz@gmail.com

Universidad de Santiago de Compostela. Departamento de Historia del Arte.

Recibido: 23 de marzo de 2018 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 7 de julio de 2019

Resumen

A principios de la década de los treinta, una serie de acontecimientos concernientes a los procesos culturales en el Río de la Plata, en concreto en Uruguay, favoreció una recepción particularmente sensible de los problemas político, sociales y económicos latentes en España que redundó en el estrechamiento de vínculos con grupos de intelectuales y artistas españoles que llegaron a ambos márgenes del Río de la Plata. En los inicios de esta década, se fue afirmando tanto en Argentina como en Uruguay, una corriente de arte figurativo desarrollada en forma correlativa al deterioro social, político y económico de ambas sociedades, consolidándose así en el ámbito cultural, una serie de agrupaciones de carácter ideológico que acunaron el arte de referentes vanguardistas gallegos. Estos focos de cultura gallega han logrado persistir hasta la actualidad rompiendo fronteras y fomentando la proximidad entre sociedades de ambos continentes. «*La última lección de dos maestros*» es un artículo que se centra en la amistad de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao y Eduardo Dieste, vínculo que muestra las aportación de este flujo de inmigración que marcó la actividad cultural entre Galicia y el territorio ríoplatense.

Palabras clave: exilio español; vanguardias históricas; literatura; política; educación.

Identificadores: Castelao, Alfonso R.; Dieste, Eduardo.

Topónimos: Galicia; Argentina; Uruguay.

Periodo: Siglo 20

Abstract

In the beginning of the 30s, a series of events concerning the cultural processes in “Río de la Plata”, in Uruguay in particular, favored a sensitive reception towards the ongoing Spanish political, social and economic issues which resulted on a strengthened relation between intellectual groups and spanish artists that arrived to both shores of the river. In Argentina and Uruguay, a figurative art stream developed in correlation to the social, political and economic deterioration in both societies gained importance, consolidating, in the cultural esphere, ideological associations that would “mothered” the art from avant garde galician artists. These focus of galician culture have managed to thrive till present day bringing frontiers closer and encouraging the proximity between societies from both continents. “*The last lesson of two masters*” is an article about the friendship between Alfonso Daniel Rodríguez Castelao and Eduardo Dieste. This relationship is an example of this immigration flow related to the cultural activity between Galicia and the “Rio de la Plata”.

Keywords: Identifiers: migration, literatura, politics, education. Place names: Galicia, Río de la Plata. Period: Artistic vanguard.

Keywords: spanish exile; historic avant-gardes; literature; politics; education.

Identifiers: Castelao, Alfonso R.; Dieste, Eduardo.

Place Names: Galicia; Argentina; Uruguay.

Period: 20th Century.

GARCÍA LÓPEZ, M. (2019). La última lección de dos maestros. Alfonso Daniel Rodríguez Castelao y Eduardo Dieste. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: -213.

La última lección de dos maestros. Alfonso Daniel Rodríguez Castelao y Eduardo Dieste

Castelao y Eduardo Dieste. Dos nombres que marcaron un tiempo. Dos nombres legendarios. Dos personalidades que confluyeron en la órbita de sus sueños, hermanadas por la idea, la sensibilidad, el compromiso y cuidado de preservar la identidad cultural de su pueblo. Dos hombres de origen gallego; uno nacido en Rianxo (España) y otro en Rocha (Uruguay) pero con ascendencia de la misma localidad coruñesa. Sus vidas, pautadas por múltiples viajes de ida y vuelta entre el Río de la Plata y Galicia se encontraron en la infancia y años más tarde en la época universitaria, cuando Castelao iniciaba sus estudios de Medicina en Santiago de Compostela y Dieste cursaba el Seminario Mayor de la misma ciudad. Cuando el pensador uruguayo abandonó el complejo monástico, al no poder homologar las asignaturas, tuvo que empezar de nuevo el bachillerato; posteriormente se inició en el preparatorio de Filosofía y Letras donde inevitablemente forjaron una fuerte amistad que sorprendió al medio cultural gallego de aquel entonces. Fueron infinidad de iniciativas las que emprendieron en conjunto, dictaron conferencias ilustradas generando debates y coloquios que trascendieron en la formación de revistas y periódicos¹, incursionaron en diversas experiencias que implicaron un ejercicio no sólo político sino también artístico con un fuerte impacto comunicativo en todos los sectores sociales. Hombres, niños, ancianos, emigrantes, campesinos, mujeres obreras², intelectuales burgueses, libertarios y esclavos de la pobreza, todos ellos se encontraban en ese espíritu cargado de sarcasmo con el que abordaban los debates, reflexionando sobre las problemáticas más hondas de la realidad gallega.

Las voces de estos dos personajes, requieren un encuadre histórico adecuado. La vibración de ambas, se emitía en frecuencias elevadas trazando una órbita propia en cuya tangente confluía el mismo propósito: dar a la identidad cultural de un pueblo un sentido social específico.

- 1 En 1910, Castelao y Dieste, junto con José Arcos Moldes y Ramón Rey Baltar, fundaron en Rianxo el semanario ilustrado *El Barbero Municipal* con el que arremetieron acertadamente contra los sólidos reductos del caciquismo gallego. (Beramendi y Villares, 1989: 163).
- 2 En la segunda mitad del siglo XIX, la tasa de actividad femenina en Galicia tanto en los municipios rurales como en los urbanos fue elevada allí donde se localizaban industrias. En el ámbito rural, el trabajo de las mujeres fuera del hogar se vio impulsado por varios factores como: la presencia de algunas industrias intensivas en mano de obra femenina como la textil linera, la tabacalera o la de procesado de pescado. (Muñoz Abeledo, Taboada Mella y Verdugo Matés, 2015: 47).

El 1911 fue un año decisivo para la amistad de Castelao y Dieste. El pensador gallego simpatizó con el movimiento «Acción Gallega» difundiendo tanto sus ilustraciones como sus escritos con el fin de despertar la actividad regeneradora del campesinado gallego. Es a partir de este momento cuando su pensamiento e ideología se definieron para desembocar explícitamente en el nacionalismo. Ese mismo año, huyendo del caciquismo gallego, Dieste regresó a Uruguay para cumplir en su tierra natal una trascendente labor política, literaria y educacional. Su amistad se mantuvo no solamente en el íntimo recuerdo de sus años como estudiantes en Compostela, sino en la mutua admiración del trabajo cotidiano como escritores y artistas. Fueron constantes los elogios de Dieste a la labor y personalidad de Castelao a través de la publicación montevidéana del grupo Teseo³.

Mucho tiempo hace que os tenía dedicadas unas líneas de agradecimiento y entusiasmo por la cariñosa memoria que de mí os ocurrió hacer con motivo de la consagración artística de mi mejor amigo, Castelao [...] El triunfo de Castelao hace muchísimo tiempo que lo tenía por seguro. Él lo sabe. Mutuamente nos hemos alentado siempre en las empresas artísticas, y a mí me cabe la honra de haber presentado sus primeras pinturas en Madrid [...] excuso decir cuánto fue mi júbilo al ver plenamente confirmadas mis presunciones, que digo, mi anticipada certidumbre de su gloria. [...] ¡Viva Galicia! ¡Hurra Castelao, inmenso Castelao! (Dieste, 1930: 67)

A su vez, Castelao infundió un generoso impulso entre los jóvenes Novos⁴ para difundir la obra literaria y el quehacer de su amigo uruguayo en el mundo editorial. Ilustró y colaboró con publicaciones ya conectadas a través del puente tendido entre Galicia y la inmensa comunidad emigrada.

Las historias de estos dos hombres -algunas cargadas de enfado, rabia, desgarró y tristeza; otras llenas de fuerza, ilusión y esperanza- permitieron entender esa necesidad de cambio que se compartía entre la cultura gallega y la rioplatense en el universo artístico.

Desde la distancia, nunca dejaron de profundizar en sus respectivos lenguajes intentando hacer de su actividad cultural, especialmente en el caso de Castelao, un profundo

3 «En Montevideo, a 14 de Julio de 1923, reunidos y unidos José Cúneo, Bernabé Michelena, Carmelo de Arzadum, Antonio Pena, Andrés Etchebarne Bidart, Humberto Causa, Carlos M. Princivalle, Alberto Zum Felde, Justino Zavala Muniz, Emilio Oribe, Enrique Dieste, Juan Parra del Riego, Enrique Casaravilla Lemos y Eduardo Dieste, resolvieron planear las bases de una agrupación que tuviese por objeto presentar en haz visible y ejemplar ante la conciencia pública, los valores y tendencias de Arte y Pensamiento, dentro de una absoluta libertad, pero que muestren estar regidos por principios y ostenten formas de un significado verdadera mente positivo.» (Acta fundamental Boletín Teseo. Agrupación de Artistas y Escritores Uruguayos, Teseo, Montevideo, 1923, 1 (1), 1-4).

4 Os Novos pretendían integrarse en el ambiente general de las vanguardias. Tenían una posición crítica y rebelde respecto a los anteriores: frente al sentimentalismo, sus componentes proclamaban el imperio de la razón frente a las definiciones, la dialéctica. Ponían así en cuestión el carácter esotérico y vago, de los fundamentos ideológicos en los que intentaban sustentar el galleguismo, los miembros del grupo Nós, Os Novos, defendían sus características nacionales en el contexto de la modernidad universal que el espíritu de las vanguardias abanderaba. (De Haro García, 2002).

gesto de resistencia frente a la oscuridad política, social y cultural que se vivía en su lugar de origen.

Galicia desempeñó un papel muy importante en la vida cultural rioplatense debido a la especial repercusión que el éxodo migratorio de la comunidad gallega tuvo en la década de los treinta en los márgenes de su Río. Como una hondonada donde las rocas y el agua forman mares, la colectividad gallega se hizo permeable tanto en la sociedad uruguaya como en la argentina, embalsando un patrimonio cultural común a ambos lados del Atlántico que se materializó en diversos formatos plásticos. En los momentos en los que comenzaba a alentarse ese sentimiento de identidad propia en la cultura y sociedad gallegas, en Uruguay, se ensalzaba ese sentimiento de rechazo ante el sistema imperialista que se manifestaba cada vez con más fuerza en casi todas las esferas de Latinoamérica. Las voces de la literatura y el arte, como las de Castelao y Dieste, comprendieron los problemas específicos de los artistas que empezaban a comprometerse desde otras perspectivas a las cuestiones más importantes de su tiempo.

* * * * *

Castelao con el lápiz y la pluma, con la palabra y la voz de sus personajes bañados en mares de acuarela y empastados en campos de óleo, con sus dibujos difundidos en la prensa anunció la aurora cultural de su pueblo. De su personalidad, sólo llegan halagos. Sencillez, honestidad, humor y compromiso, definen a quien fue el mejor caricaturista gallego de su tiempo. Su figura, se ha convertido en todo un símbolo en Galicia por brillar en todas sus facetas de la manera más humilde y comprometida.

Al contemplar *A derradeira leición do mestre*⁵, podemos mirar y encontrarnos en los ojos de los que se marcharon, en las lágrimas de sus padres. Podemos escuchar el silencio de un pueblo sometido y el grito de los desdichados, podemos sentir el lamento de los niños que en esta trágica escena, aparecen petrificados junto al cuerpo ya pálido y frío de quien fue su maestro. Esta obra pintada en Buenos Aires, es un legado de su exilio que comenzó en Nueva York, prosiguió en la Habana y finalmente recaló en el Río de la Plata. En todas estas rutas, como un caminante que arrastra kilómetros en el hueco de sus propias articulaciones, apoyándose en el agotamiento de lo que trae de lejos, Castelao definió su personalidad convirtiéndose en la figura culmen de la cultura y de la política gallega; dedicado al estudio de Galicia desde sus más amplios y variados aspectos, de lo histórico a lo social, de lo económico a lo político, siempre vinculó todo con lo artístico.

5 Óleo de dos metros de altura, basado en la estampa nº 6 del libro Galicia Mártir, publicado por Castelao en 1937.



1. A.R. Castelao, *A derradeira lección do mestre*, 1945, óleo sobre tela, 218 x 157 cm., Centro Gallego de Buenos Aires

Para él, el arte era un medio social a través del cual podía exponer sus ideas y sentimientos. Su dibujo, cargado de humor e ironía se conjugaba con la tristeza y melancolía del pueblo gallego, definiendo una caricatura sencilla, lograda con los mínimos recursos técnicos acompañados en la mayoría de los casos, por el ritmo de su discurso literario en gallego. Inspirado en la estampa japonesa y en el dibujo de la vanguardia alemana, Castelao veía en sus ilustraciones un arte moderno que partía de la pintura tradicional donde enmarcar personajes de gran capacidad expresiva.



2. A.R.Castelao,
*Aunque o meu home
vai fora*, 1925, tinta
sobre papel, 23.9 x
34.6 cm., Viñetas del
Galicia, Colección
Abanca

- Aunque o meu home vai fora non
terei voto, pero seguirei pagando todos os
trabucos.

Estas escenas representaban al estrato social más humilde y bajo, recreando diálogos en los que la duda y la lucha se posicionaban, se criticaban las clases sociales más altas. Castelao encarnaba gráficamente mediante el diálogo, reflexiones y cuestiones lanzadas al aire sin respuesta, generándonos como espectadores la necesidad de opinar e involucrarnos ante sus obras. En su arte, la posible amargura, quedaba siempre anegada en la infinita ternura que contienen todos sus dibujos, incluso cualquiera de sus trazos, hasta el más elemental.

Fenómenos como el de la emigración, el exilio, la represión o la censura, traslucen en las tipografías de sus obras que se fueron difundiendo a través de la prensa escrita⁶, contribuyendo en la configuración de una conciencia que tenía en cuenta los problemas reales de un país, donde se vivía un clima tenso, de enfrentamiento y abusos previo a la Guerra Civil Española⁷. Abanderado de todo galleguismo, se desenvolvió en una actividad constante durante su exilio, reorganizando y colaborando con las comunidades gallegas con la esperanza de que se concluyese el régimen franquista. (Fig.3)

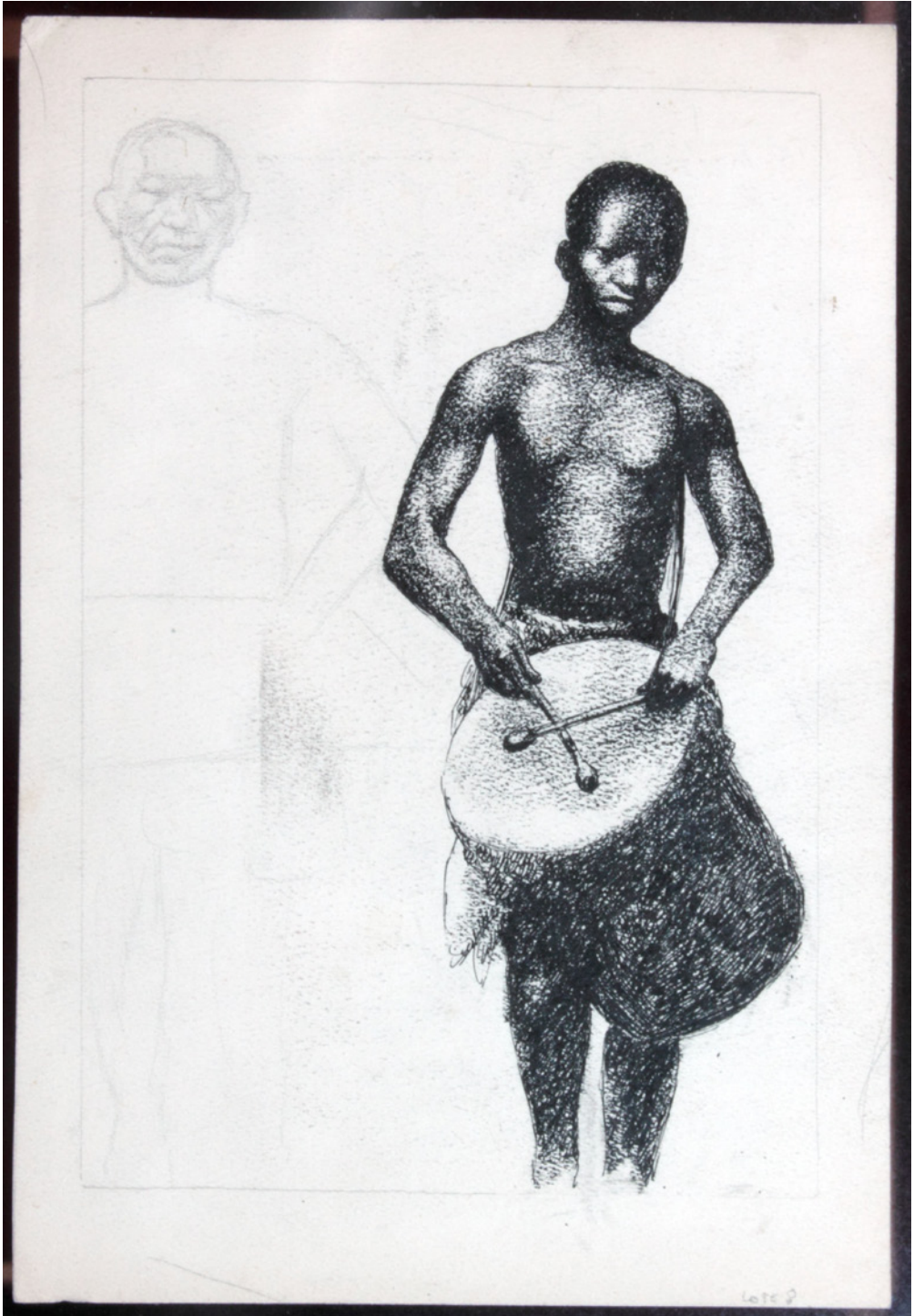
Desde el exilio, antes de asentarse definitivamente en el Río de la Plata, plasmó en «Debuxos de Negros» una serie de aguadas que muestran escenas de la cultura, música y danzas de raíz afrodescendiente, comprometiéndose también con quienes sufrían discriminación racial tanto en Nueva York como en el continente e islas americanas⁸.

El inicio de los años cuarenta fue trágico para Castelao. Casi ciego y sin poder apaciguar la «morriña» por el desamparo de la migración forzada, decidió exiliarse en el Río de la Plata. En este territorio definitivamente se sintió emigrante y pudo retomar algunos recuerdos de la infancia, en la distancia, sintió lo lejano y lo cercano. Fue el Río de la Plata, la parte más inmóvil de ese tiempo donde no hubo un lugar tan cierto, Galicia.

6 En el año 1930 la revista *Galicia*, la dirigía el poeta y periodista gallego Julio Sigiüenza que ya integrado en la intelectualidad uruguaya fomentó las relaciones con la cultura gallega. Ejemplo de ello fue como recogió numerosos textos del artista gallego bajo el titular *Habla Alfonso R. Castelao* donde con un enfoque periodístico, tomó fragmentos de varios escritos publicados en diversos medios donde planteaba preguntas y utilizaba los textos de Castelao como respuesta. Podríamos decir que era una especie de reportaje ficticio, que permitía difundir los ideales del pensador gallego sobre problemas artísticos, literarios y políticos. Se planteaban temáticas sobre el universalismo, la estética, la esperanza republicana, la cultura celta y las artes.

7 Durante los años de la guerra, Castelao se comprometió íntegramente con la defensa de la República. Fue el momento en el que su postura antifascista y su patriotismo se reflejaron con mayor ímpetu en sus tres álbumes de guerra: *Galicia Mártir*, *Atila en Galicia* y *Milicianos*.

8 Su lucha antirracista lo llevó a ser el presidente de honor de la Federación Mundial de Sociedades de Negros.



3. A.R. Castelao, *Negro tocando o tambor*, ca. 1938, tinta y lápiz sobre papel, 20 x 29 cm., Museo de Pontevedra

* * * * *

Desde el café Tupi Nambá, en la esquina de Juncal y Buenos Aires de la Ciudad Vieja montevideana, apoyado en uno de los mostradores altos del salón principal, Dieste daba nombre y título a su grupo de artistas y escritores uruguayos, «Teseo». Inspirado en la obra de Fidias, en el nombre Teseo armonizaba la belleza de la forma y la construcción rigurosa, la claridad y la gracia, lo ideal y lo humano.

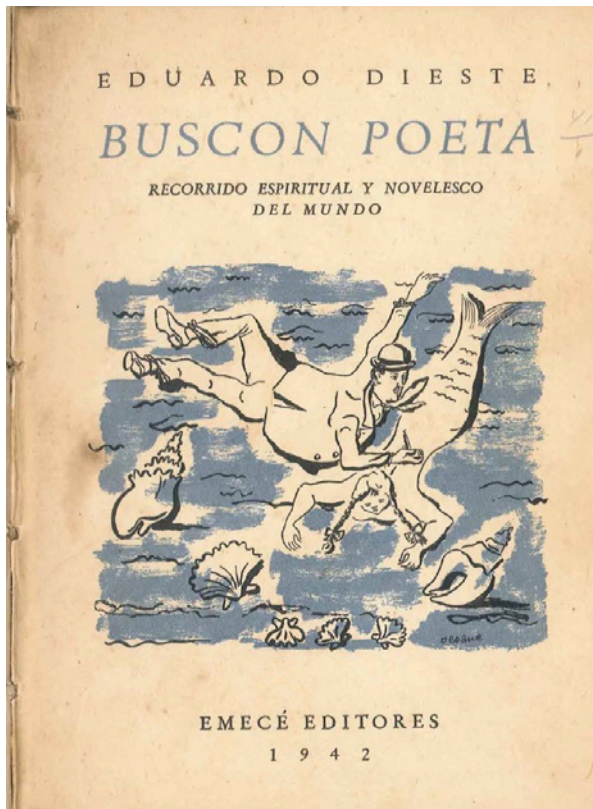


4. Recorte Boletín Teseo. Agrupación de Artistas y Escritores Uruguayos, Acta Fundamental, año 1, nº1, 25-VIII-1923. Biblioteca Nacional del Uruguay

El grupo Teseo simbolizaba esa Grecia antigua de carácter ya universal. Comandados por Dieste, fueron los primeros en intentar dar una forma institucional a un campo cultural que, a principio de los años veinte en Montevideo, se encontraba todavía disperso. Al organizarse de manera autónoma, es decir, con independencia de las políticas culturales del Estado, el *Boletín Teseo*, desde un principio, se valió de la colaboración de creadores, dibujantes y especialistas en artes gráficas que consolidaron esa comunidad de intelectuales mediante la imagen de ilustraciones propias, características e inconfundibles de la publicación.

Fiel a la amistad fraternal y a la complicidad intelectual que compartía con Castelao, destacó en todas sus iniciativas la labor del pensador gallego, pues la unión creada

desde «El Barbero Municipal»,⁹ sólo pudo fortalecerse en la distancia. Colaboraron y se apoyaron de por vida, desde el viejo y nuevo continente, desde el exilio y el hogar. Sin duda, Dieste fue uno de los nexos para la integración de Castela en el medio cultural rioplatense. Galicia, en cierto modo, estuvo siempre presente en la obra del pensador uruguayo abordando temáticas comunes, recreando ambientes y matices de estilos semejantes. Tras varios viajes entre las dos orillas del Atlántico y destinado a ejercer la política y la educación a través del arte en distintos lugares de Europa, al declararse la Guerra Civil Española, abandonó la Península Ibérica para siempre.



5. Luis Seoane, cubierta de *El buscón poeta* de Eduardo Dieste, Buenos Aires, Ediciones Emecé, 1942

El 14 de agosto de 1941 Dieste salía emocionado del teatro Mayo de Buenos Aires. No fue sólo la emoción de reencontrarse con su amigo, sino de sentir el palpitar del amor a destiempo narrado en «Os vellos no deben enamorarse»¹⁰ que se enlazaba con una rica

9 Periódico que dirigía José Arco Moldes y del que fueron redactores principales y colaboradores José Benito Rañó Alcalde y el poeta padronés Ramón Rey Baltar. (Dieste, 1987: 256).

10 La obra se estrenó el 14 de agosto de 1941 en Buenos Aires, aunque se editó póstumamente en Montevideo en 1953. La primera edición hecha en Galicia data de 1968 (Ed. Galaxia) y en 1970 se publica en la revista *Primer Acto* su traducción al castellano por el poeta gallego Manuel María.

tradición de aquella Galicia que había abandonado. Los personajes, sus trajes y caretas bailaban al compás de ritmos del folclore gallego, sus sombras se proyectaban a través de efectos innovadores de la luminotecnia que utilizaba Castelao arriesgándose para recrear escenas de humor negro. Las carcajadas del público rioplatense retumbaban en la platea de aquel teatro y la emoción de Dieste era incontenible. Esperando en la puerta de actores de la calle Rivadavia, Castelao, tranquilo, aguardaba los comentarios de su amigo.

En estos reencuentros, ambos, reflexionaban sobre los aspectos estéticos como síntomas de una realidad social, pues sus intereses pretendían identificar formas artísticas que pudiesen reproducirse en las nuevas formas políticas. Ellos eran los protagonistas. Como creadores les correspondía determinar el tipo de arte al que debían optar, si por uno comprometido socialmente que supiese renunciar a uno más individualista, casi autónomo, o viceversa.

Dieste encontraba cierto exotismo en Galicia. Trabajó distintas perspectivas y profundidades de su propia cultura que fue tanto gallega como rioplatense. Necesitaba sentir proximidad entre ambas y estaba convencido de que el horizonte común para lograrlo, era reforzar aquellos factores culturales que respondiesen a estéticas vinculadas con una identidad propia. (Fig. 6)



6. A.R. Castelao, *Portada de Os vellos non deben de namorarse (1ª versión)*, 1939, Dibujo a témpera sobre papel, 24.3 x 18 cm, Museo de Pontevedra

La realidad latinoamericana, periférica dentro de una cultura occidental, marcaba sus distancias en relación a la centralidad europea. De la misma manera, en la realidad gallega, periférica en relación al contexto español, las búsquedas de los artistas estaban marcadas por un discurso nacionalista, que reivindicaba la cultura popular gallega como núcleo de identidad y que encontraba su origen en el mundo céltico, medieval, atlántico, lejano de todo clasicismo mediterráneo propio de la Península Ibérica.

Como defensor de una cultura independiente del poder político, Dieste alentaba la necesidad de educar el gusto a través del contacto de artistas y público. Desde las tertulias del café Tupí Nambá, bajo su formación de acendrado europeísmo, proponía un arte que aunque consistiese en un trabajo individual, debía interpretar el espíritu popular para convertirlo en una idea gráfica, visual.

Para Dieste, el instrumento del arte servía para vibrar en los nuevos espacios de conciencia social de aquel entonces. El arte no era de una minoría, el arte debía ser del pueblo y para el pueblo. Su pueblo, tanto el gallego como el uruguayo, había aprendido una serie de conceptos contrarios a su propio gusto, y por eso, aquello que precisaba era cambiar a las gentes de «buen gusto», para que así, el pueblo pudiese variar su parecer, y el nuevo arte, que defendía desde el mismo café Tupí Nambá sobre los mostradores altos del salón principal, sería popular, sería el arte del mañana.

* * * * *

Ese sentimiento que los gallegos llamamos Morriña —dolor de ausencia— es en realidad un placer que buscamos lejos de la patria; un raro placer que nos devuelve al «misterio de la lejanía». Así las saudades del Alén se convierten en anhelos de regresar al hogar. Los gallegos ya no gustamos tener la luz de la esperanza delante de nosotros; queremos tenerla detrás, encima de la tierra en que nacimos. Así, cuando la muerte se aproxima, vamos a morir allá para convertirnos en tierra de nuestra tierra. Devolver el cuerpo a la tierra que nos lo dio es el ansia de todos los emigrados gallegos. Los poetas gallegos tomaron nuestra emigración como tema preferido de sus elucubraciones crepusculares... Los humoristas dicen que los gallegos esperaban la llegada del primer trasatlántico para seguir viaje... Los sabios aseguran que Galicia escapa de la bruma y se alarga como las plantas que buscan el sol... Los economistas pretenden que se suprima la necesidad de emigrar. Yo creo que la emigración gallega es un fenómeno digno de estudio porque con la disculpa de necesidades económicas, el gallego emigra para satisfacer necesidades espirituales. (Castelao, 1938).

Treinta y cuatro años más tarde del día de su fallecimiento, llegaba a España, desde Buenos Aires, el cuerpo embalsamado de Castelao. Junto al sepulcro de Rosalía de Castro, en el «Panteón de Galicia», los restos del pensador «rianxeiro» volvían a su tierra, dejando en los márgenes del Río de la Plata, un arca, intacta, donde cada nombre, cada fecha y cada dibujo eran piezas únicas de un inmenso tesoro. De valor incalculable, ese tesoro pertenecía a un pueblo que hizo de Uruguay y Argentina, su gran lugar. Cuando lo enterraron en el cementerio de la Chacarita en 1950, sólo sus amigos más cercanos

podieron acudir al multitudinario entierro. Dieste, estaba allí. Pudo asistir al atroz requiem que la «Dirección General de Prensa del Gobierno de España» le dedicaba, condenando su actividad artística y literaria. Sólo su faceta de caricaturista y humorista pudo ser elogiada. Así despidió Dieste al mejor de sus amigos.

Cuatro años más tarde, en Montevideo, la voz del pensador uruguayo se apagaba y con ella, los mundos que bullían en sus cuentos, en sus palabras sinceras, palabras claras en donde todos podíamos ser protagonistas de sus historias.

Castelao y Dieste. Dos nombres de maestros. Hermanados por la raíz, la tierra y el origen. Hermanados por la idea y la redención de su humilde gente. Dos maestros que pusieron su arte al servicio de una bella causa, la de expandir la cultura de sus pueblos.

Referencias bibliográficas

- Beramendi, J. G. y Villares, R. (1989). *Actas Congreso Castelao*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Castelao, A. R. (1938). *Los Gallegos en América*. Nueva York: La Voz.
- De Haro García, N. (2002). *Grabadores contra el Franquismo*. Madrid: Biblioteca Superior de Arte, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Dieste, E. (1930). *Teseo. Crítica Literaria*. Montevideo: Ed. Teseo.
- Dieste, E. (1987). *Memoria Rota. Exilio y Heterodoxias. Obra selecta. Cuentos, teatro y teoría estética*. Barcelona: Anthropos-Editorial del hombre.
- Muñoz Abeledo, L., Taboada Mella, S. y Verdugo Matés, R. (2015). *Condicionantes de la actividad femenina en la Galicia de mediados del s. XIX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Acoplando el disenso: la revista *assembling Ovum* 2ª época de Clemente Padín¹

Collecting the dissent: *Ovum* 2ª época, Clemente Padín's assembling magazine

RICCARDO BOGLIONE

riccaboglione@gmail.com

Investigador independiente. Sistema Nacional de Investigadores del Uruguay

Recibido: 17 de julio de 2018 · Revisado: 26 de junio de 2019 · Aceptado: 11 de julio de 2019

Resumen

En 1973, pocos meses después del golpe de Estado en Uruguay, Clemente Padín funda su tercera revista experimental, *Ovum* 2ª época. Se trata de una revista *assembling*, vale decir ensamblada con obras que le envían artistas de todo el mundo. Este trabajo analiza en qué contexto y con cuáles precedentes nace este periódico y estudia, a través de la reconstrucción de su génesis y de la lectura de algunas contribuciones, cómo el mismo ha presentado, en un clima fuertemente problemático marcado por la dictadura, los intereses padinianos: disenso político, revolución formal de lo artístico-literario y colaboración internacional.

Palabras clave: poesía visual; periódicos; assembling; dictadura.

Topónimos: Uruguay.

Identificadores: Padín, Clemente.

Periodo: Siglo 20.

Abstract

In 1973, just a few months after the military coup in Uruguay, Clemente Padín founded his third experimental magazine, *Ovum* 2ª época. It was an *assembling* magazine, that is to say a periodical assembled with works sent by artists from all over the world. This paper analyzes in what context and with which precedents this magazine was born. It also explores, through the reconstruction of its genesis and the reading of some of its contributions, how it presented, in a strongly problematic climate marked by the dictatorship, some of Padín's urgencies: political dissent, formal revolution of the artistic and literary production and international collaboration.

Keywords: visual poetry; periodical; assembling; dictatorship.

Place Names: Uruguay.

Identifiers: Padín, Clemente.

Period: 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

BOGLIONE, R. (2019). Acoplando el disenso: la revista *assembling Ovum* 2ª época de Clemente Padín. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 215-229.

1 Este trabajo se ha desarrollado a partir de un informe que redacté en 2011, cuando estuve a cargo de la coordinación del Archivo Padín, recién incorporado al Archivo General de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay, donde se custodia.

Acoplando el disenso: la revista *assembling Ovum* 2ª época de Clemente Padín

El periplo de las revistas que Clemente Padín funda y dirige entre 1965 y 1977 en Montevideo –*Los Huevos del Plata*, *Ovum10* y *Ovum 2ª época* (de ahora en adelante *HDP*, *O10* y *O2*, respectivamente)– es, entre muchas otras cosas, un sismógrafo preciso tanto de los convulsos procesos políticos en curso en el Río de la Plata y, en definitiva, en buena parte del continente latinoamericano de esta época, como de las modalidades ético-estéticas del arte no oficial para propagarse y propagar modelos alternativos de distribución de ideas y quehaceres artísticos considerados urgentes. Recorrer con detenimiento esta producción periódica, ya plenamente incorporada al discurso sobre la contracultura de los 60 y 70,¹ arroja luz sobre varios aspectos del momento, en especial la transformación de una producción meramente literaria a otra que suma diferentes medios expresivos (precipuamente el visual) hasta llegar a la acción (todavía simbólica, pero efectivamente ligada a la política) y el recorrido ejemplar de las propuestas padinianas en la consolidación de una red artística-comunicativa que trata de competir con la hegemónica. En este sentido, *O2*, la tercera revista “fabricada” por Padín antes de terminar encarcelado por el régimen militar –la menos estudiada hasta el momento y la que nos ocupa en este artículo–, además de ser una de las primerísimas revistas *assembling* del continente, se revela testimonio privilegiado de esos nudos histórico-conceptuales.

Conviene repasar a grandísimos rasgos, antes de ahondar en ella, el recorrido padiniano en el campo cultural uruguayo primero, internacional luego, para ubicar con claridad su aparición. *HDP*, que sale en diciembre de 1965 de las manos de Padín y otros jóvenes² había fundamentalmente surgido como producto de un pequeño grupo de estudiantes con ambiciones literarias que intentaba recortarse un espacio autónomo en el espeso y exclusivo ámbito cultural dominado por la Generación del 45: el título mostraba, gracias al tono entre cómico y agresivo, las intenciones sarcásticas y agonistas del grupo.³ La inquietud de los realizadores, con el pasar de los números, se fue intensificando a medida que el clima socio-político uruguayo empeoraba, y los vitriólicos editoriales, siempre anónimos (vale decir “colectivos”) o firmados con seudónimos, que al principio se dividían entre preocupaciones políticas y estéticas, se fueron enardeciendo en 1967, cuando llegó a la presidencia Jorge Pacheco Areco, decretando, un año después, la cesación de las garantías individuales a través de las Medidas Prontas de Seguridad. El cambio fue inevitable y recorrió dos caminos. Por un lado el llamado a la

1 Véase por ejemplo Allen, 2011: 283 y Sarmiento 2009: 436-447.

2 La revista nace bajo el impulso del poeta Jorge Medina Vidal, por mano de Padín, Juan José Linares, Héctor Paz y Julio Moses, frequentadores del bar El Timón de Montevideo, nombre que luego aparecerá como sigla de su editorial. Después de la primera entrega, Moses abandona el grupo, pero pronto se integrará a él la relevante figura de Horacio Buscaglia.

3 Como recuerda Padín, “el nombre que elegimos para la revista era [...] una reacción a la propia nomenclatura propuesta por la generación del 45 [...]” y la respuesta fue cambiar “el tono trascendente o serio que tenían sus publicaciones [...] por un nombre jocoso para nuestra revista”. (Davis y Nogueira, 2010: 194).

acción, sobre todo luego del asesinato de tres estudiantes por parte de la policía durante manifestaciones de 1968: “HDP cerró con una convocatoria a integrarse más plenamente a las luchas del momento”, casi “un llamado a las armas, sobre todo si se tiene en cuenta que coincidió con una etapa de crecimiento exponencial de los Tupamaros y otros grupos similares” (Markarian, 2012: 125).⁴ Por el otro, la independización de Padín con respecto a los otros integrantes de la revista, a raíz del interés creciente de éste por las experimentaciones verbovisuales y performativas que dejaban fría a la “mayoría de los que integraban el grupo editorial de HDP” (Davis y Nogueira, 2010: 195). En realidad, las inquietudes formales de la creación poética, que correspondían en gran medida a una expansión de los límites de las letras y a la reivindicación del rol activo del lector en la fruición de la obra, se habían empezado a filtrar en HDP a partir del número 11 de 1968, con la aparición de piezas teóricas y poemas de Edgardo Antonio Vigo e integrantes de su grupo Diagonal Cero de La Plata (Argentina) y se habían luego fortalecido, en el número 13 de 1969, con varias intervenciones que teorizaban sobre “espacialismo”, “poesía concreta” y otros “semiotismos” por mano de poetas franceses de la revista *Approches*.⁵ También es menester recordar que la construcción de una enorme red de intercambios entre artistas a nivel internacional, absolutamente medular tanto para *O10* como para *O2*, tuvo sus primeros ensayos, aunque sólo a nivel latinoamericano, en HDP.⁶

Retomando y rematando aquellos estímulos, entrado en 1970, Padín, ahora solo, empieza la publicación de *O10*.⁷ En ella puede dar rienda suelta a sus afanes experimentales, y volver sus páginas un punto de encuentro de todas las pulsiones hacia los “nuevos

- 4 A nivel político, Padín y Buscaglia “se integraron de modo estable a los ámbitos de expresión cultural promovidos por los comunistas, donde la apertura hacia intereses, estilos y conductas excéntricas era muy amplia por decisión política. Ambos llegaron a tener una participación importante en *El popular*, el diario oficial del PCU.” (Markarian, 2012: 126)
- 5 Vigo en el número 11, entre otras cosas, teoriza un tipo de publicaciones donde “el observador ya no se queda con la única posibilidad de mover las páginas o seguir un ritmo ya dado por la numeración de las mismas, sino que puede participar en un acto-creativo-condicionado (y decimos condicionado pues recibe los elementos con los cuales deberá jugar), al intercambiar, conjugar de distintas formas las hojas” (Vigo, 1968: s. p.). A la vez, la mitad del número 13 está dedicada al tema de las nuevas formas poéticas en el campo internacional, mezclando teorías y prácticas. Se va desde Julien Blaine que pregona por la agregación de signos “otros” a los alfabéticos comunes a Jean-François Bory que habla de una “grafía en movimiento que va a situarse del mismo lado que la realidad, en la medida en que la realidad es una grafía, que sólo una grafía podría traducir, hacer aparecer y continuar” (Bory, 1969: s. p.).
- 6 En el número 4 HDP publica poemas del “nadaísta” colombiano Gonzalo Arango; en el 7 el manifiesto del grupo de poetas y artistas brasileros Maldoror, encabezado por Claudio Jorge Willer, con la participación además de dos integrantes de los neovanguardistas venezolanos del “Techo de la Ballena”, Juan Calzadilla y Edmundo Aray. Más tarde se da el fructífero encuentro entre HDP y Elvio Gandolfo que en Rosario (Argentina) editaba, junto al padre, la revista *El lagrimal trifurca*, dos periódicos “que inclinaban por la difusión de materiales que no salían en ninguna otra parte y que en cierta manera eran marginales” (Gandolfo, 1987: s. e.). No sólo se publican poemas del argentino y de otros miembros de *El lagrimal trifurca* en el número 13 de HDP, sino que la revista rosarina dedica a la montevideana un dossier-antología de 17 páginas en su número 3/4 del octubre 1968/ marzo 1969.
- 7 En realidad, previa a la aparición de *O10*, sale un número especial llamado *Ponto/O10* (octubre de 1969), organizado con los brasileros Wladimir Dias Pino, Álvaro de Sá y Neide de Sá, teóricos del Poema/Proceso que venían publicando, desde diciembre de 1967 en Rio de Janeiro, una revista llamada *Ponto*, carpeta que recogía folletos, libritos, etc. de diferentes autores. Nótese que la cubierta, obra de Padín, se centra en la muerte del estudiante Liber Arce, baleado por la policía, reiterando “insistentemente la palabra Liberarse en tiras que se cruzan” (Nogueira, 2015: 273).

lenguajes” que se están desarrollando en el resto de América, en Europa y en Japón.⁸ En dar una estructura a la nueva revista piensan los editoriales –que abren los fascículos y en vez de confiar en agresivos y verbosíacos textos como en su precedente experiencia, se concretan en imágenes y suerte de eslóganes– y un largo texto teórico dividido en tres entregas, “La nueva poesía”. En él se articulan las posiciones padinianas más relevantes del periodo que se pueden resumir en la liberación del lenguaje de su uso expresivo para exaltar su condición de “materia visual-fónica” y el involucramiento del público en la significación de la obra (Boglione, 2016). A lo largo de 10 números *O10* va acumulando una cantidad impresionante de nombres de poetas y artistas, de las más radicales y diversas tendencias, sin abandonar nunca el costado político, cuestión urticante en un país que estaba al borde del golpe de Estado: los ataques, en forma de editoriales visuales o intervenciones poéticas, a los Estados Unidos y sus “agresiones” a Latinoamérica, son múltiples así como los “apoyos” a Cuba.

El anunciado fin de *O10*, planificado desde el título con la salida de la decima entrega (mayo de 1972), vaticina conclusiones dramáticas de esta etapa intensísima de la labor padiniana. Contiene un consuntivo de las actividades de *O10*, vale decir de Padín, desde sus comienzos y un pequeño catálogo de la Exposición Exhaustiva de la Nueva Poesía –350 artistas de 30 países expuestos en la Galería U de Enrique Gómez entre febrero y abril del mismo año–, con fotos y recortes de prensa que dan cuenta del acontecimiento. Cuando, un año después, todo el material de la exposición está pronto para ser enviado y exhibido en el Museo de Bellas Artes de Santiago, ocurren dos golpes de Estado, primero en Uruguay, el 27 de junio de 1973 y luego en Chile, el 11 de setiembre: el material queda “atrapado” en la embajada chilena de Montevideo, perdiéndose para siempre. Como explica Padín: “Yo estaba muy comprometido con la propia situación política del Uruguay y no me animé a buscar el material en la Embajada [...], temí que me detuvieran” (Davis y Nogueira, 2010: 203). No obstante, desde aquel evento trágico (la desaparición significó la pérdida casi integral de un archivo que el artista había acumulado a través de intercambios y en gran parte insustituible), el silencio editorial de Padín dura poco más de un año, hasta que encuentra la solución para sortear la censura dictatorial, cada vez más estricta, siguiendo con la producción y propagación de experimentaciones poéticas y disidencia política: el *sequel* de *O10*, una revista *assembling*. Se trata de *O2*, de que se tiran 500 copias, cuyo primer número ve la luz en octubre de 1973, a menos de cuatro meses de la instauración de la dictadura y de la cual saldrán

8 La actividad del artista uruguayo en este periodo no se limita a la revista. Organizará de hecho varias exposiciones y performances, que empiezan el 30 de setiembre de 1970 con “La poesía debe ser hecha por todos”, suerte de *happening* desarrollado en el marco de la Exposición de Ediciones de Vanguardia, publicaciones “amigas” de *O10*, en el Hall de la Universidad de la República, Montevideo.

7 números,⁹ terminando en enero de 1977, seis meses antes de la encarcelación de Padín.¹⁰

La definición de qué es una revista *assembling* parecería simple. Así es como lo explica Pernecky, uno de los estudiosos más destacados de las editoriales y redes artísticas paralelas y alternativas de los 60 a los 90, sobre todo en el contexto del arte correo: “una publicación de tiraje limitado, por la que el editor pide un cierto número de copias de textos y contribuciones a los autores y que luego reúne en una especie de periódico cuyo número de copias no puede exceder el número de copias enviadas” (2007: 11). Se trata entonces como subraya Pernecky de “antologías de trabajos originales, lo que no significa que su material de origen tenga la misma función de un original entendido como piezas únicas de arte entrada en el mercado” (ídem). Hay que agregar que, por lo menos a partir de la experiencia de las tempranas *Omnibus* del alemán Thomas Niggel y –fundamental para Padín, como veremos– *Assembling* de Richard Kostelanetz (que terminó bautizando una entera categoría de publicaciones) en muchos casos el “artista/editor” funcionaba como simple catalizador, ya que no había en principio una selección de los trabajos: todo lo que llegaba, por invitación y “boca a boca”, se admitía. Se trataba en definitiva de una forma perfecta tanto por la facilidad de ensamblaje y los bajos costos de producción como para lo que eran las preocupaciones de Padín en este momento: fortificar los vínculos con artistas extranjeros, experimentar con la palabra y desjerarquizar la línea “productor-consumidor”. Las *assembling*, cuyas apariciones fueron “provocadas por los problemas relacionados a realización y alcance de público, así como por el deseo de democratizar el hacer arte” (Saper, 1997: 1), utilizaban exclusivamente el correo tanto para su armado como para su repartición. Brindaban por ende una solución perfecta en un clima, como el latinoamericano, donde “las turbulencias políticas, la represión estatal y los regímenes militares y dictatoriales fueron contextos indisociables de las formas de producción y distribución artística del momento” (Freire y Longoni, 2009: 199). Sin embargo en los primeros años 70, especialmente convulsiónados, hay varias revistas activas en América Latina, pero los ejemplos de *assembling* no abundan y aparentemente sólo uno es anterior a *O2*.¹¹

9 Básicamente toda la bibliografía sobre la actividad de Padín, y él mismo, se refieren sólo a seis números de *O2* (y a la fecha de 1976 como cierre de la misma), con la excepción de Penezcky que no obstante erra la fecha de clausura poniendo 1974 (2007: 186). Esto se debe, probablemente, a la extrema rareza de ejemplares (El Archivo Padín por ejemplo, custodiado en el Archivo General de la Universidad, Uruguay, no posee una copia del último número) y al hecho de que la primera página del n. 6 advierte: “OVUM se editaba gracias a la colaboración de los artistas amigos que nos enviaban 500 copias de sus obras. Lamentablemente, debido a los aumentos en los costos del papel y del correo, nos es imposible continuar la edición de la revista. Más adelante, si nuestra situación lo permite, iniciaremos otra época. Por el momento solicitamos a nuestros amigos que continúen enviando sus obras para nuestras futuras exposiciones y ediciones”. Sin embargo he podido identificar una copia del séptimo número en la Fondazione Bonotto (Molvena, Vicenza), a la que agradezco por haberme proporcionado fotos del mismo.

10 En agosto de 1977 los militares encarcelan a Padín y Jorge Caraballo (saldrán más de tres años después). Es probable, según cuenta Padín, que haya acaecido por sus participaciones en protestas en contra del envío uruguayo –que en ese momento iba a representar un país bajo dictadura– a la X Bienal de Arte de París (Alzugarat, 2007: 129-130).

11 Del “sobre” *Virgula* editado en Rio de Janeiro en 1972 por Wladimir Dias Pino no se ha podido consultar un ejemplar siendo imposible determinar si está constituida por una colección de obras recibidas o reproducidas. En Recife, en 1973 sale también el número 0 de *Punho* de Paulo Brusky, a menudo citada en trabajos sobre *assemblings* pese a que

La aparente sencillez de la definición de *assembling* se debe a que hay varias publicaciones que siguen el principio de mera recopilación de obras recibidas –textuales, visuales o más habitualmente “mixtas”– luego de un llamado abierto y sin rechazar ninguna, pero en realidad en la escasa producción bibliográfica sobre el tema la tendencia es mezclar las que efectivamente recogen sólo “originales” enviados por artistas con otras heterogéneas (que incorporan piezas reproducidas por el artista/ editor, por ejemplo a través de mimeógrafos y fotocopiadoras, tanto propias como ajenas) o directamente impresas en su totalidad por el “compilador”.¹² *O2* entra en la tipología de las estrictamente ensambladas con “copias de autor” que van llegando al artista/ editor y sigue en eso dos ejemplos que la anteceden y que son cruciales en el desarrollo de ese tercer emprendimiento editorial del uruguayo. Por un lado está la italiana *Geiger* que Adriano Spatola empieza a “publicar” en 1967¹³ y, por el otro, la citada *Assembling* que Kostelanetz crea en Nueva York en 1970. Padín recuerda cómo “hacia 1974, recibí uno de los *Assemblings* de Richard Kostelanetz, lo que me dio la idea” (2018), pero hay que remarcar que anteriormente el artista ya tenía familiaridad con el formato: había participado en un fascículo de *Geiger*, el n. 4 (1970), con un “Homenaje a Julien Blaine” (volviendo a contribuir para el n. 6 de 1974, con la intervención “Completere”). El acercamiento a *Assembling* de Kostelanetz también fue mucho más temprano, porque en el n. 2 de 1971, ya aparece incluida una pieza del artista uruguayo. El primer contacto con el poeta italiano y con el estadounidense se había dado, de hecho, mientras Padín editaba *O10*, ya que obras de los dos aparecen en sus páginas.

Conviene detenernos ahora en el origen de la revista según las palabras de su autor/ editor:

Se me ocurrió sacar *O2* porque se venía la dictadura y necesitaba un órgano de difusión para no quedar aislado. Como no tenía dinero utilicé el formato “assembling” que ya conocía y funcionó: solicitaba el envío de 500 hojas impresas tamaño oficio. Una vez recibidos 10 o 12 envíos los armaba y les colocaba una tapa engrampada con algún motivo gráfico realizado a mano. A veces incluía alguna página de Jorge Caraballo o mía. Así salieron 6 números hasta 1976. La convocatoria la realicé a unos pocos amigos del exterior quienes se ocuparon de darle alcance universal a través de sus propias revistas. (Padín, 2011)

se trata de una revista “realizada, inicialmente, con un mimeógrafo a alcohol” (Mayer Fabres, 2015: 117). Hay que citar como experiencia temprana de *assembling* en el continente *Cisoria Arte*, editada por Dámaso Ogaz, ex integrante del “Techo de la Ballena” en Caracas, donde aparecen trabajos de Padín. Creada en 1975 es una publicación que “recuerda en muchos aspectos la revista *Ovum*, con la que comparte numerosos colaboradores, un formato idéntico, [...] pone en obra el mismo procedimiento de ensamblado, conserva el mismo aspecto artesanal y se atreve a denunciar la hegemonía estadounidense y el retroceso de la democracia en América Latina y en particular en Chile, a través de las colaboraciones de Ogaz” (Boivent, 2017: 50).

12 Perneckzi reconstruyendo la historia del género habla equitativamente de los diversos tipos, aunque en un glosario inicial haga justamente distinciones entre “assembling”, “semi-assembling” (que reproduce las intervenciones) y “partly-assembling” (mixta) (2007: 12).

13 Pese a no aparecer ni en Perkins 1997 ni en Saper 1997, es mencionada por Perneckzi, aunque la fecha 1968 y advierte que los primeros 4 números fueron impresos en *offset* (2007: 182). En realidad *Geiger* fue ensamblada desde el principio (sí es posible que en los primeros números algunas contribuciones hayan sido reproducidas por Spatola).

O2 se vuelve así, casi milagrosamente, una especie órgano de denuncia que no tiene prácticamente ecos en el país: responde pues a “la necesidad urgente de volver públicos las crueles violaciones de los derechos humanos que sufría nuestro pueblo”, pero sin circular realmente en Uruguay ya que “casi la totalidad de su tiraje (500 copias) se enviaba a otros países a causa del estricto control ejercido por las fuerzas armadas” (Padín, 1997: 29). El hecho de que se armara la revista con apenas una docena de obras refleja el apresuramiento de hacer circular el material.

La única hoja redactada por Padín, desde el primer número en español e inglés, explicaba la función de la revista, sus propósitos “formales”, sin naturalmente hacer referencia a cuestiones políticas (aunque es evidente el tono polémico del “bloqueo comunicacional”):

OVUM inicia una segunda época. Es obvia la necesidad de una revista que difunda los resultados de nuestras experiencias y que impida el bloqueo comunicacional. En OVUM tendrán cabida todas aquellas experiencias cualquiera sea el medio artístico empleado: poemas, pintura, música, teatro, audio-visuales, proposiciones, textos teóricos, etc., en todas sus corrientes y derivaciones que coincidan con los postulados intrínsecos de toda actividad artística de vanguardia. Esos postulados son los de toda obra o propuesta que en cualquier sentido modifique o trastorne las formas de expresión arcaicas y/o estereotipadas.

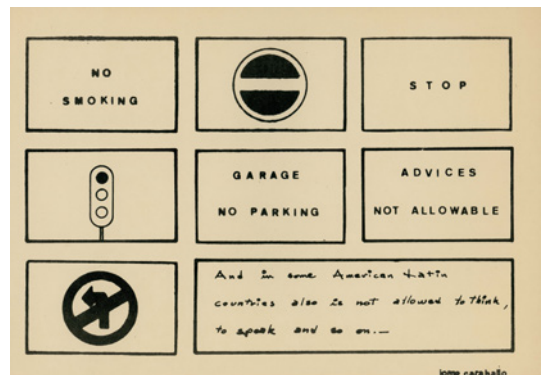
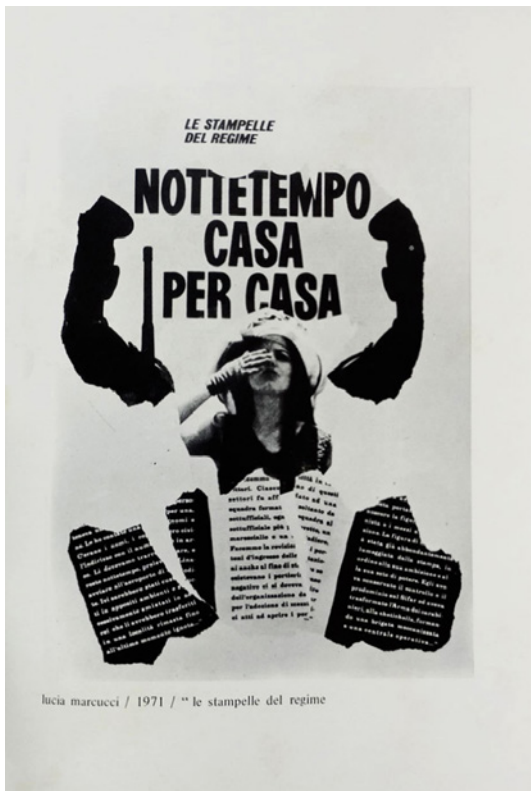
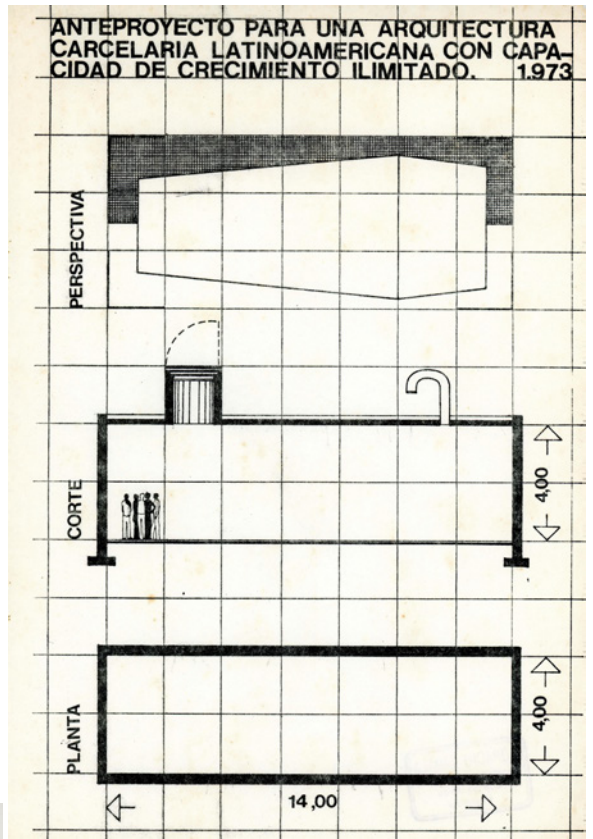
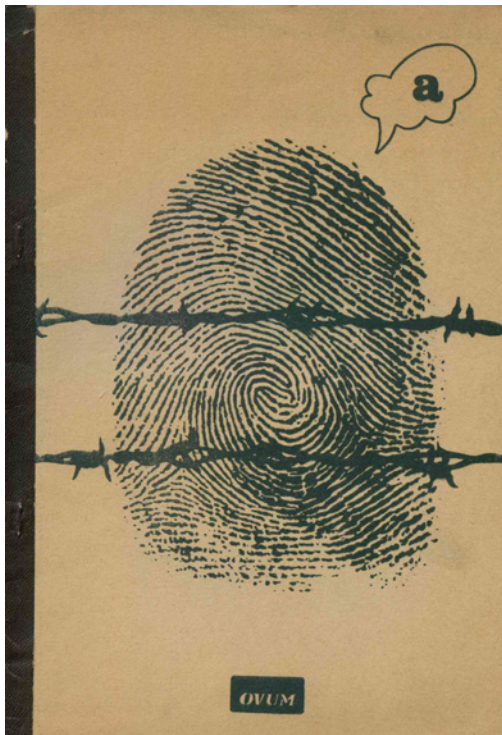
No obstante, a lo largo de sus siete números, la revista hablará en diferentes ocasiones, más o menos directamente, de la trágica condición dictatorial que vivían Uruguay y otros países sudamericanos. La carátula del primer número (fig. 1) no podría ser más elocuente: una gran huella dactilar (evidente referencia al estado de vigilancia) está cercada por alambre de púa mientras profiere, con un *balloon* de historieta, una enigmática “a” (cuyo significado se puede pues multiplicar: auxilio, alarma, arte, Arimathea, etc.).¹⁴ En su interior es sintomática la presencia de una obra del conceptualista, performer y artecorredista alemán Timm Ulrichs que utiliza la foto de un hámster en una jaula y, sobre todo, el “Anteproyecto para una arquitectura carcelaria latinoamericana con capacidad de crecimiento ilimitado” del argentino Horacio Zabala (fig. 2), mapa de una cárcel donde la “perspectiva” tiene forma de ataúd y pertenece a una serie, presentada en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de Buenos Aires el mismo año, centrada “en la representación del [...] dispositivo de encierro y en la referencia a su instrumentación racionalizada en el control y disciplinamiento de los cuerpos” que aludía “a las condiciones de represión y violencia de la realidad argentina y latinoamericana” (Davis 2013 :13-14). En la tercera entrega aparece un poema visual de la italiana Lucia Marucci, integrante del Gruppo 70 de Florencia, que reza “Las muletas del régimen... de noche en cada casa” (fig. 3) mientras el cuarto fascículo, cuya tapa sólo recita “Ovum is a jail”, incluye un trabajo de Jorge Caraballo (fig. 4) –a esta altura el único colaborador, y

14 Curiosamente en la página de introducción se lee “la obra de tapa es una versión sobre proyecto de José de Arimathea”: es probable que se trate de una referencia al personaje que en los evangelios se ocupa de la sepultura de Cristo. Hay otras versiones de este obra donde aparece un más explícito “ay” en lugar de “a”.

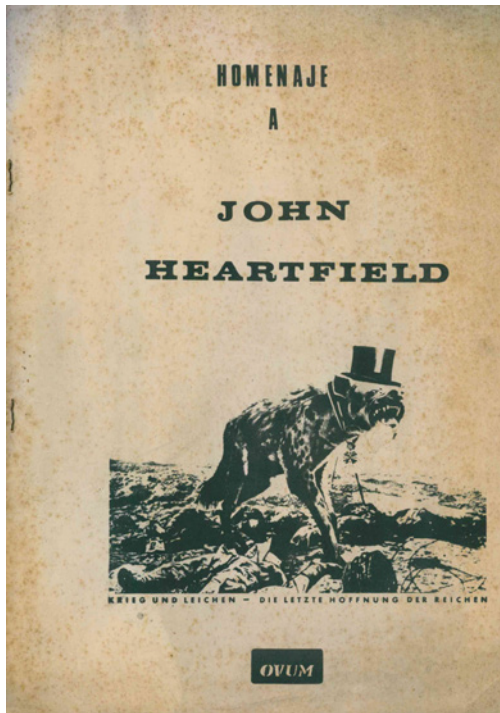
saltuario, de Padín– que, con su típico estilo escueto, reproduce una serie de señales de prohibición (“Stop”, “No smoking”, etc.) y añade uno manuscrito, en inglés, donde remarca que “en algunos países de América Latina no está permitido pensar, hablar, etc.” También el quinto número trasuda mensajes de oposición política: para empezar la cubierta es un homenaje a John Heartfield (fig. 5), el dadaísta alemán cuyo más significativo trabajo son sus numerosos fotomontajes de oposición al nazismo y sus cáusticas representaciones hitlerianas: Padín reproduce su célebre fotomanipulación “Guerra y cadáveres, la última esperanza de los ricos” (1932) donde una hiena, con galera burguesa y cruz de hierro al cuello se ríe en el medio de los muertos de un campo de batalla. En su interior uno de los envíos es la fúnebre representación de una hoja negra con una sola palabra, “Chile” y una fecha, 11 de setiembre de 1973: está firmada por el chileno Guillermo Deisler, otra de las figuras dominantes en ámbito verbovisual y artecorreista del momento. A la muerte de Allende y al golpe chileno, a través del nombre “Chile” en letras que se derrumban, alude también Dámaso Ogaz, así como lo había hecho, con el *détournement* de un aviso mortuario, el español Ricardo Cristóbal en el n.4. La sexta entrega, de abril de 1976, que anuncia ser la última, refleja el pesadísimo clima de opresión que se vive en Brasil y en el Cono Sur: la tapa es un grabado de la argentina Graciela Gutiérrez Marx, “El silencio es salud” (fig. 6), con el rostro de una mujer cuya boca es callada con una cruz de cinta adhesiva, materialmente superpuesta al papel. También los trabajos de Paulo Brusky (con una repetición agobiante de la palabra “censura”), del también brasileño Antônio Luiz M. Andrade (variaciones sobre las letras de “Voz”, y su negación, entre concretismo y poema/proceso) y del argentino Luis Iurkovich (un documento con un enorme sello que lo declara “suprimido”) son perfectamente leíbles como críticas a los oscuros tiempos corrientes. Finalmente, en el último número se puede señalar un comentario-collage del brasileño Aristides Klafke, con una bomba marcada “USA” que amenaza de caer en “América”.

Si las impostergables cuestiones políticas recorren sistemáticamente las páginas de O2, la revista padiniana sigue preocupándose, como su antecesora, de divulgar experimentaciones formales de aquella “novísima poesía” que trataba de superar los límites impuestos por la tradición literaria, utilizando estrategias visuales, massmediológica y conceptuales. Mucho más blandamente que en O10 –donde “el empleo de objetos concretos que integran obras ‘escritas’ o dibujadas [estalla] toda la tensión, profundamente ‘teorizada’ por Padín en aquel momento, entre significado y significante” (Boglione, 2016)– se encuentra un juego con elementos en principio ajenos a la confección de una revista: a la cinta antes mencionada de Gutiérrez Marx, vale la pena agregar el trabajo que el inglés Robin Crozier hace con dos *stickers*. La primera pegatina funciona como carátula del n. 3, y dice simplemente “Original” anunciando el tiraje (y denunciando así la imposibilidad de cualquier “originalidad”); la segunda literalmente sella el n. 6, obligando el lector a “violentarla” para poder acceder a su contenido.¹⁵

15 Aunque no aparezca físicamente un objeto, vale la pena mencionar la “Ferrograbura” de Paulo Brusky incluida en el n. 5: forma parte de una serie de obras en las que el brasileño calentaba el papel con una plancha dejando la que-



1. Cubierta de Ovum 2ª época n. 1 (1973) Colección privada
2. Horacio Zabala. "Anteproyecto para una arquitectura carcelaria" (1973)
3. Lucia Maruccci, "Le stampele del regime" (1974)
4. Jorge Caraballo, "No smoking" (1974)

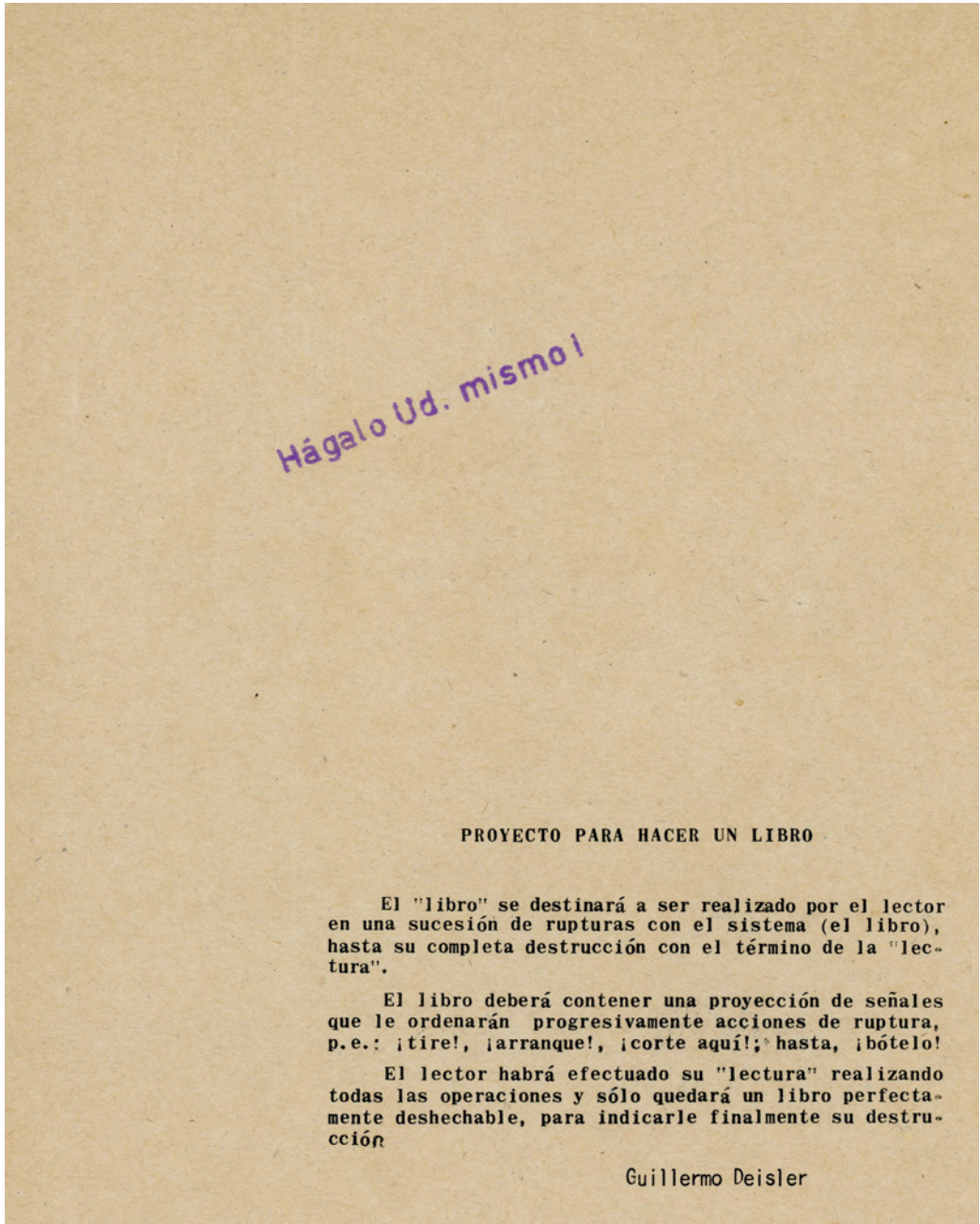


5. Cubierta de *Ovum* 2ª época n. 5 (1975). Colección privada



6. Cubierta de *Ovum* 2ª época n. 6 (1976). Colección privada

Entre las más llamativas obras que demandan una “lectura” activa, se destaca la intervención en el primer número de Deisler que forma parte de su serie de “proposiciones a realizar”, vale decir “textos que interpelaban al espectador o al lector a la realización de acciones por medio de una serie de instrucciones, emulando el tipo de acciones absurdas que en ese entonces la publicidad comenzaba a promover entre los sujetos o como ‘órdenes que sutilmente llegan a diario” (García, 2014: 88): en ella bajo el lema “¡Hágalo Usted mismo! Proyecto para hacer un libro” (fig. 7) incita a operaciones que en realidad conducen a la destrucción del mismo, en un intrincado enredo metaliterario, que sin embargo tiene como trasfondo, otra vez, aquella puesta entre paréntesis de lo simbólico en pos de lo real. Con similares carga de violencia y la misma táctica –una exhortación directa a que quien lee haga algo más que leer– el pintor uruguayo Haroldo González asocia, gracias a un paradójico pseudo-silogismo, el simple acto de doblar (o no doblar) el ángulo de la página que se está mirando, con la inevitabilidad de participar del juego del poder. También la séptima entrega (fig. 8) contiene una pieza “táctil” del argentino Luis Catriel que invita a hacer coincidir la mano del lector, apoyándola al papel, con la silueta dibujada de otra mano (posiblemente del autor), proponiendo, ya fuera de metáfora, la combinación de realidad y representación.



Hágalo Ud. mismo!

PROYECTO PARA HACER UN LIBRO

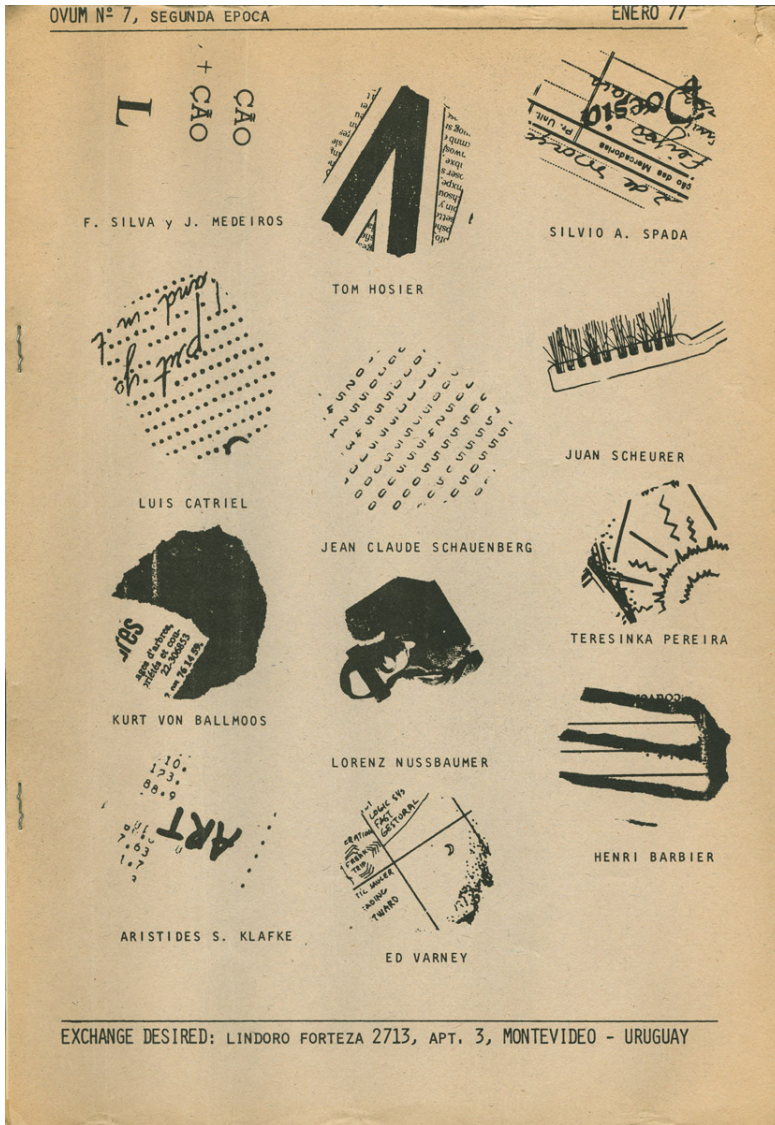
El "libro" se destinará a ser realizado por el lector en una sucesión de rupturas con el sistema (el libro), hasta su completa destrucción con el término de la "lectura".

El libro deberá contener una proyección de señales que le ordenarán progresivamente acciones de ruptura, p.e.: ¡tire!, ¡arranque!, ¡corte aquí!; hasta, ¡bóteló!

El lector habrá efectuado su "lectura" realizando todas las operaciones y sólo quedará un libro perfectamente deshechable, para indicarle finalmente su destrucción

Guillermo Deisler

7. Guillermo Deisler, ¡Hágalo Ud. mismo! (1973)



8. Cubierta de *Ovum* 2ª época n. 7 (1977). Fondazione Bonotto, Molvena, Italia

Finalmente, es menester repasar las contribuciones del mismo Padín en O2. Si, mirando retrospectivamente a la experiencia, el autor había subrayado en qué sentido la *assembling* era una manera de “no publicar nada mío (con la excepción de las carátulas)” (Padín 1997: 29) por miedo de eventuales represalias del régimen, hojeando los siete números se encuentran dos instancias de su participación “directa”, compresiblemente de las menos politicizadas: en el tercer número se inserta una pieza padiniana de 1971, *Gastou gastou*, otra invitación al lector para crear una obra “inobjetal” que se reduce a una acción sin dejar rastros escritos (en este caso anudar y desanudar una cuerda). En el segundo fascículo se halla una composición verbovisual de su serie concretista, “Poe-

sía visual VIII”, fechada 1968, serie que ya había circulado en *Ovum10* y como carpeta. Empero, la clave de la más contundente operación artística del uruguayo en *O2* se halla en la página de presentación del segundo número¹⁶:

Todos los ejemplares de un mismo número de una revista son iguales entre sí redundantes. Las posibilidades de variación son mínimas y en todos los casos son de índole formal: alterar el tamaño, la forma, el número de páginas, la textura del papel, los colores, la diagramación, etc.. Esas alteraciones siempre han sido posibles dentro de un determinado sistema (el tiraje) pero no dentro del sistema mismo (cada ejemplar). Una alteración radical sería realizar el tiraje de un mismo número en el cual cada ejemplar fuera distinto de los demás, lo que no sólo impediría la tendencia homogeneizante y entrópica de la edición sino que atentaría contra la norma de recepción uniforme de la información, un número detrás de otro, la seriación, el fascículo. Parafraseando a Emmett Williams podríamos decir que “el arte moderno es lo que hacen los artistas modernos”. Así una edición con obras de artistas modernos es representativa del arte moderno, aunque los autores no fueran los mismos. Hemos utilizado el material repetido que poseíamos en nuestro archivo para realizar este número asistemático (sólo 50 ejemplares todos distintos entre sí). Agradecemos a los involuntarios colaboradores y a los que no figuran como autores; la creación ha dejado de ser pasatiempo de individuos para volverse voluntad de toda una comunidad.

Es cierto que las *assembling* “invierten el modelo tradicional de publicación: las prerrogativas editoriales son abolidas, los colaboradores ahora son los editores y los ‘editores’ asumen el rol de coordinadores” (Perkins, 1997: 2), pero Padín con esta segunda entrega de su neonata revista experimenta un tentativo de salida también del esquema del *assembling* (aún reconociendo sus enormes ventajas). En otras palabras, *O2* n. 2 (fig. 9) se propone como fascículo “asistemático” dentro de lo “asistemático” que es la lógica *assembling* con respecto a lo editorial *mainstream*. El fascículo resulta, por ende, un experimento radical que pone en tensión conceptos de copia y original (todos son *O2* n.2, pero ninguno es como el otro), producción masiva y elitista (el tiraje se reduce de un 90%, siendo ya el tiraje inicial limitado), de autoría y autoridad (el artista/editor de alguna manera explota a los “involuntarios colaboradores” que sin embargo, voluntariamente, brindaron sus obras), para escaparse, una vez más, de todo tipo de “normalización”. Y llegando sin duda a uno de los puntos más altos de su producción.

16 Se agradece al Archivo General de la Universidad por haber proporcionado fotos del segundo número, extremadamente raro dado el tiraje muy bajo (50 copias) de la edición.

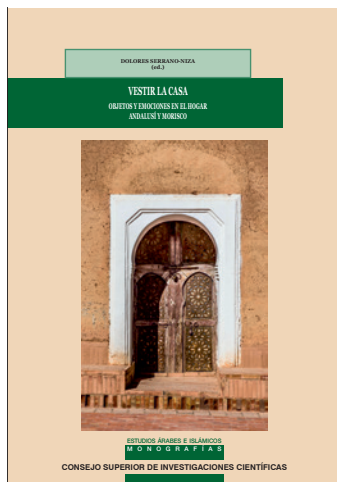


9. Cubiertas de *Ovum* 2ª época n. 2 (1973), diferentes ejemplares. Archivo General de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay y Fondazione Bonotto, Molvena, Italia.

Referencias bibliográficas

- Allen, Gwen. (2011). *Artist's Magazines. An Alternative Space for Art*. Cambridge, Mass.-Londres: MIT Press.
- Alzugarat, A. (2007). *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- Boglione, R. (2016). Versos sólidos: la política de los objetos en la revista *Ovum10* de Clemente Padín. En *Revista Laboratorio*, 14. Disponible en: <http://revistalaboratorio.udp.cl/versos-solidos-la-politica-de-los-objetos-en-la-revista-ovum-10-de-clemente-padin/> [Consultada en: 14-02-18]
- Boivant, M. (2017). Redes de revistas / Revistas de redes. Las revistas *assembling*, un medio contra la censura. En *Boletín de Arte*, 17, 43-53.
- Bory J.-F. (1969). Indefinición del espacialismo. *HDP*, 13, s. p.

- Davis, F. (2013). *Horacio Zabala, desde 1972*. Buenos Aires: Eduntref.
- Davis, F., y Nogueira, F. (2010). La nuevas poesías y las redes alternativas. Entrevista a Clemente Padín”, *Errata#*, 2, 194-209.
- Freire, C. y Longoni, A. (2009). *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur*. San Pablo: Annablume, USP-MAC, AECID.
- Gandolfo, E. (1987). Una revista necesaria. *La Hora*, 2 de agosto de 1987, s. p.
- García, F. Territorios continuos. (2014). En Deisler, M. et al. *Archivo Guillermo Deisler. Textos e imágenes en acción*. Santiago de Chile: Ocholibros, 85-133.
- Mayer Fabres, P. (2015) *Diálogos impressos. Periódicos de artistas no brasil, anos 1970, entre casos, agentes e cenários*. [tesis de maestría inédita]: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Nogueira, F. (2015) Solidaridad y transgresión en los años setenta y ochenta. Colectividad y acción estratégica en la red de arte correo por América Latina. En Bernal, M. C. (ed.). *Redes intelectuales. Arte y política en América Latina*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Padín, C. (1997). *Assembling Magazines: Ovum’s Saga*. En Perkins, S. *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*. Ciudad de Iowa: Plagiarist Press, 29-30.
- Padín, C. (30/04/2011). Correo electrónico al autor.
- Padín, C. (15/09/2019). Correo electrónico al autor.
- Perkins, S. (1997) *Assembling Magazines: International Networking Collaborations*. Ciudad de Iowa: Plagiarist Press.
- Perneczky, G. (2007). *Assembling Magazines 1969-2000*. Budapest: Arnyekötök Foundation.
- Saper, C. (1997). Networking Artists & Poets. En C. Saper (ed.). *Networking Artists & Poets: Assemblings from the Ruth & Marvin Sackner Archive of Concrete & Visual Poetry*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1-21.
- Sarmiento, José Antonio. (2009). *Escritura en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Vigo, E. A. (1968). Nueva vanguardia poética argentina. *HDP*, 11, s. p.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Serrano-Niza, Dolores (ed.). *Vestir la casa. Objetos y emociones en el hogar andalusí y morisco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, 247 págs. Ilustr. ISBN: 978-84-00-10482-5.

FRANCISCO J. MORENO DÍAZ DEL CAMPO

franciscoj.moreno@uclm.es

Universidad de Castilla-La Mancha

El estudio de la materialidad se ha consolidado como una de las más atractivas vías de aproximación a la realidad cotidiana de los grupos de población del pasado. Lejos de contentarse con enfoques unidireccionales, quienes analizan los objetos de la vida han abierto su radio de observación, lo que ha permitido que este nicho metodológico se haya convertido en una de las líneas prioritarias para aquellos que, desde lo “corriente”, aspiran a recuperar la voz de quienes estuvieron silenciados. Historia, economía, arqueología, arte, lingüística, antropología... han aunado esfuerzos y depurado métodos en ese empeño común y los resultados, antes aislados, cada vez son más relevantes. En ese contexto, el análisis de la cultura material de moros y moriscos constituye un campo especialmente abonado porque a lo dicho anteriormente añade la novedad de concentrarse en colectivos aparentemente marcados por la diferencia y el conflicto intercultural y en una etapa histórica (los siglos XIV al XVI) que no se ha caracterizado por captar de manera mayoritaria la atención de la historiografía.

El volumen que nos ocupa es uno de los primeros que, de manera global, se interroga acerca de dicha cuestión. Su origen se remonta al seminario de investigación avanzada que se celebró en la Universidad de La Laguna en 2016, parte, a su vez, de las actividades desarrolladas en el marco del proyecto de investigación *De puertas para adentro: vida y distribución de espacios en la arquitectura doméstica (siglos XV-XVI)*. *Vida y arquitectura*, coordinado por María Elena Díez Jorge. Los trabajos que conforman sus páginas, coordinados e introducidos por Dolores Serrano-Niza y revisitados por sus autoras a la luz de los debates surgidos en aquellos días, han dado como resultado una obra homogénea y que hace gala de esa tan necesaria diversidad de enfoques de la que hablábamos al principio. En ella se analizan legislaciones, vida cotidiana, hogar, cultura material, arquitectura y espacio doméstico, ajuares, dotes, herencias... en un marco en el que nada

sobra y en el que, si acaso, únicamente se echa en falta una mayor diversidad territorial a la hora de abordar el tema.

Con todo, el libro del que aquí se da cuenta supone una evidente muestra de lo que puede ofrecer el análisis de la materialidad musulmana/morisca y su encuadramiento en el contexto general hispano de la Baja Edad Media y primera Edad Moderna. La línea argumental que rige las siete aportaciones que nos ocupan es clara: la definición de la casa musulmana/morisca, la búsqueda del papel que desempeñaron los objetos del hogar en la conformación de las identidades de quienes poblaron esos espacios y el estudio de los modos de vivir y de sentir el día a día. Son cuestiones que permiten a las investigadoras que han prestado sus palabras a estas páginas conocer a fondo los procesos de adaptación a la nueva realidad social y familiar impuesta por la conversión forzosa que afectó a la población ibérica de origen musulmán desde los primeros años del Quinientos.

El libro consta de dos partes. En la primera se indaga en los interiores domésticos andalusíes y en su configuración arquitectónica. En su trabajo, María Arcas parte de la consideración del hogar como un espacio privado, en el que tiene primacía el papel ejercido por la mujer, en torno a quien “se articulaba en una red de vínculos legales y emocionales”, que terminaron por convertirla en “trama y urdimbre” del “tejido humano del hogar andalusí”. A partir de ahí, la autora analiza las disposiciones del derecho islámico que tocan a las relaciones que se desarrollaron en el propio espacio doméstico. Hablamos de vínculos positivos como el afecto, el amor e, incluso, el sexo; pero también de otros con una consideración negativa como el repudio/divorcio y la violencia. De entre esos nexos emocionales, que la autora reconoce que pueden ser complejos de aprehender en las fuentes, destaca el matrimonio porque, a partir del mismo –con él entra en juego la dote, tan importante para la conformación material del hogar.

María Jesús Viguera y Christine Mazzoli también advierten de la importancia de la mujer y constatan la obligación y relevancia legal que, para el esposo, revistió el hecho de darle un hogar acorde a sus necesidades y condición. En su contribución abordan el proceso de construcción de la casa que, a mediados del siglo XV, mandó levantar en Tremecén Abū l-Hasan, sultán del Magreb, para la que iba a ser su futura esposa, ‘Azzūna, hija del undécimo soberano hafsī de Túnez. Las autoras se sirven de los datos que proporciona el *Musnad* de Muhammad Ibn Marzūq, “biografía cortesana” del soberano en la que se proporcionan interesantes datos acerca de dicha construcción, cuya forma y pormenores pueden seguirse gracias a los dibujos que hizo el propio sultán y a la descripción que se hace de la participación de los artesanos que dieron forma a las estancias ideadas por el propio príncipe. A pesar de que no hay referencias al ajuar –las autoras reconocen que es un inconveniente importante–, no cabe duda de que las afirmaciones de Ibn Marzūq permiten inferir que el hogar de la princesa no fue excesivamente rico, pero sí lo suficientemente “voluminoso” como para constatar que el precepto legal-religioso de “proporcionar hogar” al que estaba obligado el marido, fue

superado por los deseos de agasajar a su esposa, momento en el que, de nuevo, el lector percibe la necesidad de abrir su radio de observación al campo de las emociones.

El primer bloque se cierra con el trabajo de Isabel Álvaro Zamora. Perfecta conocedora de las fuentes notariales, la autora selecciona tres inventarios *post-mortem* correspondientes a la ciudad de Zaragoza y fechados en la década de los treinta del siglo XVI. De ellos, dos corresponden a cristianos viejos y el tercero a un artesano morisco. La información que extrae de dichas escrituras, convenientemente completada con otros documentos notariales, le permite confirmar la posición social y económica de los otorgantes y adentrarse en sus hogares, que logra reconstruir con precisión gracias a un detallado estudio de las estancias, utensilios y mobiliario presente en cada una de ellas. Su investigación le deja concluir que las casas son “plasmación de la idea de vida de quienes las habitan”, axioma que sirve de colofón a su trabajo e introduce al lector en el siguiente bloque del libro, dedicado a los “enseres y ajuares”.

En esa segunda parte, Dolores Rodríguez dedica su texto al análisis de los objetos de las casas granadinas de finales del siglo XV. Para ello, estudia escrituras notariales de capitulación matrimonial y combina la información que proporcionan con testamentos, particiones y contratos de compra-venta. El capítulo permite constatar que, a pesar de las evidentes diferencias sociales, el recurso al notario para formalizar la dote fue una constante en los últimos años del emirato nazarí y que, en lo relativo a su contenido, el ajuar incluido en las capitulaciones matrimoniales es más escaso y aparece reflejado de manera menos detallada que en etapas posteriores.

Se trata de un trabajo complementario al que firma Dolores Serrano-Niza, quien también emplea documentación notarial editada, pero extiende su uso, cronológicamente hablando, hasta el final de la etapa morisca granadina, al tiempo que la somete a una relectura y la interroga a la luz de los estudios lingüísticos y de género. Su objetivo es “dibujar con palabras los objetos del ajuar que habitaron en las alcobas moriscas”, motivo por el que centra su atención en los textiles. En dicho empeño, disecciona las palabras, busca matices e indaga en procedencias y significados para llegar a definiciones precisas de cada uno de los objetos que se encuentra en los inventarios analizados. En última instancia, y gracias a ese concienzudo trabajo, logra conectar con ese mundo de las emociones que sobrevuela su argumentación al ligar los bienes analizados (y el nombre que se les dio) al proceso de pérdida de la identidad cultural islámica a que estaban abocadas sus propietarias en el momento en el que se centra el capítulo.

Se trata de las mismas emociones que presiden el trabajo de Aurora Molina, quien toma como base una cronología similar y analiza “cómo las emociones se vincularon y expresaron a través de lo material” en el hogar morisco. Su enfoque, poco transitado, se basa en el empleo de fuentes de diverso tipo, procedentes de los archivos de la Alhambra y de Simancas. Se trata de una aproximación microhistórica. A través de ella, la autora centra su atención en tres marcos bien diferenciados (el mundo de lo cotidiano, las huidas a allende y la guerra de las Alpujarras) y observa los estados emocionales de

sus protagonistas ante la pérdida, mantenimiento, posesión... de determinados bienes, generalmente ligados al hogar.

Cierra el libro un texto en el que María Elena Díez Jorge explora la casa, la distribución de espacios y la presencia de determinados objetos para adentrarse en el universo de las emociones; lo hace a través de una sugerente combinación de fuentes que engloba desde las representaciones pictóricas a los inventarios de moriscos conservados en el propio Archivo de la Alhambra pasando por tratados de época moderna y obras literarias. La autora atiende de manera preferente a la relación que los niños mantuvieron con el espacio doméstico y al lugar que ocuparon en la casa. Con todo, se trata de espacios no siempre aprehensibles, que, en ocasiones, deben ser “inferidos” por el investigador pues las fuentes no siempre son generosas en ese sentido. A pesar de ello, Díez Jorge se sirve de la documentación ya mencionada y traza un retrato bastante fiel de esos espacios y mobiliario que fueron propios de los menores. Su análisis no queda ahí. En su intento de indagar en las formas de comportamiento y actitudes de los poseedores de esos objetos –en sus emociones, en definitiva– analiza bienes y utensilios (ropa, juguetes, utensilios empleados en la alimentación...) y los encuadra en el día a día de quienes hicieron uso de ellos. En línea con lo observado en otros trabajos del libro también presta atención a los nombres y a la terminología, momento en el que constata las dificultades que existen a la hora de identificar objetos (tanto mencionados como no). Es algo que se hace especialmente visible en el estudio de aquellas piezas de pequeño tamaño, que bien pudieran relacionarse con el contexto doméstico infantil, aunque la autora reconoce que no siempre fueron “cosas de niños”.

En definitiva, se trata de un análisis que sobrepasa la consideración del objeto en sí mismo y que se acerca a las personas, meta que, en última instancia, debe presidir el estudio la realidad material de quienes nos precedieron y de la que se da cumplida cuenta tanto en el propio capítulo como en el conjunto del volumen que reseñamos. No en vano, puede decirse que constituye el broche final en el que confluyen todas las líneas de trabajo y aproximaciones previamente analizadas en un libro que, por su temática, propuestas metodológicas y ambición teórica debe colocarse en las vitrinas de quienes analizan el mundo material de moros y moriscos.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

González Sánchez, Carlos Alberto. *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*. Madrid: Cátedra, 2017, 362 pp. ISBN: 978-84-376-3703-7.

DAVID GARCÍA TRIGUEROS

david.garcia.trigueros@gmail.com

Doctorando en Historia y Artes. Universidad de Granada

Parafraseando a Ortega, el arte es fruto de sí mismo y de sus circunstancias. Si Warburg o Hauser introdujeron en la historiografía esa conciencia de indisolubilidad entre sociedad y expresión artística no fue como una mera variante en la interpretación de la fenomenología cultural; al contrario, se asentaban las bases de una metacognición de la cultura, basada en la conectividad de las mentalidades y las producciones intelectuales humanas. Una clave de bóveda, sin duda, para los humanistas que desde el arte, la literatura y otros testimonios de excepción acceden a la reconstrucción epistemológica de sociedades pretéritas.

Este nuevo trabajo del doctor González Sánchez, catedrático de la Universidad de Sevilla - *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma* - se postula, ciertamente, en torno a ese axioma. Una monografía en la que se dilucidan y desgranar aquellos elementos que configuraron la cultura visual española de la Edad Moderna, estrechamente ligada al contexto político y social de su tiempo pero, de forma singular e inalienable, al pensamiento religioso. Las consecuencias de la *Devotio moderna* y los postulados del Concilio de Trento, que vertebraron en esencia la estructura de este pensamiento, obtienen su ponderada exposición a lo largo de los siete capítulos de los que se compone la publicación.

Toda la construcción del relato académico parte del concepto de la espiritualidad, aportándonos a partir de las principales obras del siglo XVI y XVII y sus respectivos autores el contexto emocional y piadoso que rigió estos siglos, llamados a estimular el «arrepentimiento, la piedad y la obediencia». De esta manera, si la literatura espiritual, como singular motor de las devociones populares y el sentimiento religioso, sirvió para impulsar la formación cultural de las elites sociales, la tratadística en materia artística orientó a los autores sobre el modo de obrar de acuerdo con la doctrina. El Concilio

de Trento, del lado católico y también del protestante, sirvió precisamente para fijar aquellas cuestiones que en materia de moral o licitud con respecto al arte habían alumbrado estas dos religiones. La idoneidad del propio arte dentro del culto fue un postulado abordado, precisamente, dentro de las corrientes luteranas, orientando con ello un nuevo modelo de experiencia sensorial y estética de la práctica religiosa. Por el contrario, para la facción católica, la doctrina conciliar determinó un modo de entender y concebir el arte desde su génesis. Prueba de ello son los múltiples ejemplos de sínodos, concilios y publicaciones teóricas en este campo, tanto en España como en el resto de Europa (cf. 45-47) y que condicionaron, sin duda, el ejercicio de las artes.

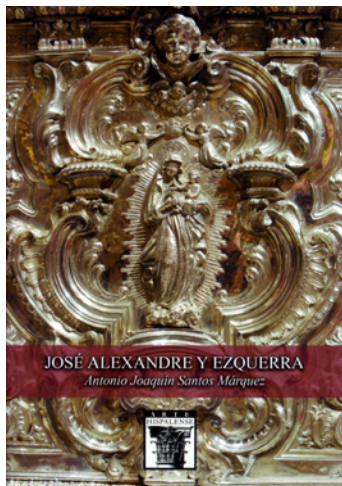
Estos esquemas ideológicos, son los que remarca también González Sánchez en el campo de la *Imago eloquens*: la capacidad representativa de las imágenes, que por medio del recurso de la plástica se apoya en todo un discurso y una construcción compleja. Literatura sacra – mística y oratoria – conformaron parte del *humus* de la producción artística, conformándose en un fenómeno de gran interés dentro de la plástica barroca: la écfrasis y la teatralidad. El papel que ejercieron en este sentido los ámbitos jesuíticos descuellan entre el resto del clero secular, lo mismo que el papel de iconos literarios de la Edad de Oro como san Juan de la Cruz o fray Luis de Granada, quienes por medio de sus obras y de la predicación de sus conciones ofrecieron al arte el relato sobre el que basar sus creaciones. Las visiones místicas de los santos, las exhortaciones pasionistas de los ignacianos o las constantes referencias a los Novísimos amén de la agónica decadencia del *theatrum mundi* fueron, por tanto, el sustento de todo un marco imaginario sobre el que erigir el arte. Prueba de ello, y como denota el autor, son Pacheco o Valdés Leal dentro del círculo hispalense; pero donde también cabría incluir a Antonio de Pereda o Gregorio Martínez, por citar tan sólo algunos de los autores que aparecen mencionados y cuyas imágenes ilustran las páginas de la monografía.

La glosa de estas estructuras del pensamiento, que concibieron al arte como un elemento puesto al servicio de la interpelación y la persuasión espirituales, ligadas estrechamente al concepto de la práctica pietista y la purificación del alma según las virtudes cristianas, es lo que alumbró el flamante naturalismo y el recogido sentimiento de la plástica barroca. Es decir, la expresión material de aquello que el espectador debía asumir como propio; al igual que, de la lectura simbólica de los espacios, se construía toda una arquitectura – eminentemente religiosa pero también civil – construida bajo una perspectiva sacralizante. Lo que, en definitiva, también mantuvo su expresión en lo más genuino de la psique humana, marcada por la interpretación sobrenatural de los acontecimientos y de la fenomenología telúrica.

La circunscripción que hace González en su obra muestra todas estas realidades dentro del contexto del mundo hispánico, tal y como enuncia el título del trabajo. No obstante, y más allá de los límites peninsulares y también las referencias que de todo ello se hace al ámbito novohispano y al resto de dominios de la Corona en Latinoamérica, también existe una interrelación de argumentos con los contextos centroeuropeos e italiano principalmente. Si bien es cierto que en estas particulares reseñas de los

«nuevos mundos de la imagen» existe una atención destacable al resto de ámbitos de influencia hispánica, como puede ser el arco oriental que, por conexión con Filipinas, también recibió parte de ese resuello cultural transmitido esencialmente por medio de las misiones.

Con esta apretada síntesis puede, a nuestro juicio, darse buena cuenta del contenido sobre el que versa la obra y los pilares maestros en los que se sustenta. Sin embargo, para el historiador, que pretende encontrar en el arte la respuesta a todo un contexto cultural, este trabajo publicado por Cátedra y bajo el elocuente título del *Espíritu de la imagen* puede proporcionar un succulento número de recursos. Las múltiples referencias que en él se incluyen, tanto a autores como publicaciones históricas, es lo permite ilustrar con testimonios directos ese fundamento ideológico que subyace en el arte del Barroco. Ofreciéndose, pues, como un instrumento de estudio pero también de consulta, con el que poder acudir, si se desea, a las fuentes mismas que constituyeron parte de una época.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Santos Márquez, Antonio Joaquín. *José Alexandre y Ezquerria y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018, col. Arte Hispalense, nº 115, 208 pp. ISBN: 978-84-7798-430-6.

JOSÉ RODA PEÑA
roda@us.es
Universidad de Sevilla

Monografía dedicada al orfebre zaragozano José Alexandre y Ezquerria (1722-1781), afincado en Sevilla desde finales de la década de 1740, donde se nos revela como una figura fundamental de la platería del período rococó en Andalucía Occidental. Platero de la dignidad arzobispal hispalense durante los pontificados de los cardenales Francisco de Solís y Folch de Cardona y Francisco Javier Delgado y Venegas, de su producción, extendida por toda la jurisdicción del antiguo reino de Sevilla, se han logrado documentar casi ciento cincuenta conjuntos y/o piezas individuales, de gran calidad de diseño y ejecución.

El zaragozano José Alexandre y Ezquerria (1722-1781) es el tercero de los maestros plateros que, junto a Juan de Arfe y Juan Laureano de Pina, ha merecido un estudio monográfico en la prestigiosa colección Arte Hispalense que viene editando la Diputación Provincial desde el año 1972. Su autor, Antonio Joaquín Santos Márquez, es uno de los máximos especialistas en este campo de la orfebrería con que cuenta la Universidad de Sevilla, donde ejerce sus labores docentes e investigadoras como profesor titular del departamento de Historia del Arte.

La elección de Alexandre entre la pléyade de plateros que trabajaron en la ciudad de la Giralda durante la segunda mitad del siglo XVIII no resulta baladí, por cuanto se trata de uno de los orfebres más representativos del período rococó, coincidente plenamente con los años de su actividad profesional, cuando la rocalla triunfa como principal motivo ornamental entre los objetos de plata labrada. Junto a Blas Amat y Juan Bautista Zuloaga, José Alexandre y Ezquerria cierra el triángulo de los maestros que protagonizaron la entrada de la *rocaille* en la platería sevillana, pero quizá sea Alexandre, por la creatividad de sus diseños y la calidad de ejecución de sus obras, quien se erige como el más sobresaliente de entre todos ellos.

El texto que nos ofrece el profesor Santos Márquez se caracteriza por una prosa cuidada, rica en adjetivaciones precisas y didácticas, que ayuda al lector a familiarizarse con la terminología específica de los estudios de platería. Ello se manifiesta desde la inicial introducción, donde se aborda la génesis y caracterización de la rocalla como elemento decorativo propio de la estética rococó, así como las diferentes vías de su difusión por tierras españolas, tratando de manera particular el caso de Sevilla, al esbozar las principales causas que propiciaron su rápida aclimatación, desde mediados de la centuria dieciochesca, en el ambiente artístico local.

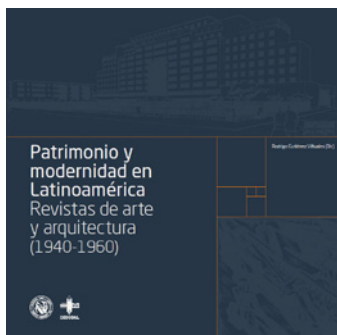
El descubrimiento del expediente matrimonial de José Alexandre y Ezquerria en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla y de un variado repertorio documental procedente de los fondos del gremio de plateros –depositado en el mencionado repositorio diocesano– y de la sección de protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Sevilla, ha permitido al autor trazar un ajustado perfil biográfico de este platero, bautizado en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza el 27 de noviembre de 1722. En la capital aragonesa aprendería el oficio de platero, y con unos 25 años, se trasladó a Sevilla, donde permanecería hasta su muerte en 1781, desarrollando una exitosa carrera desde su obrador de la calle de Tundidores, en la collación del Sagrario de la Catedral, donde se formarían como discípulos su sobrino Vicente Gargallo y Alexandre y algún que otro futuro orfebre de relevancia, como José Guzmán. Hombre de profundas convicciones religiosas, Alexandre fue cofrade de la Sacramental del Sagrario, de la de las Ánimas Benditas del Purgatorio de ese mismo templo parroquial y de la de Nuestra Señora del Pilar de la iglesia de San Pedro. Desde 1755 aparece comprometido, durante más de dos décadas, con las tareas de gestión y dirección del gremio de plateros sevillanos y de su cofradía de San Eloy, buena prueba del ascendiente y reconocimiento obtenidos entre sus compañeros de profesión. Ese mismo grado de confianza se extendió entre una amplia y selecta clientela, tanto eclesiástica como civil, que le confiaron multitud de encargos que le procuraron un holgado nivel de vida, como se comprueba por el inventario *post mortem* de sus bienes, dispuesto por su viuda Beatriz Rendón, con la que se había casado en 1754. El hecho de ocupar el cargo de maestro platero de la dignidad arzobispal hispalense durante el episcopado del cardenal Francisco Javier Delgado y Venegas (1776-1781), y posiblemente durante el de su antecesor el también purpurado Francisco de Solís y Folch de Cardona (1755-1776), contribuyó sin duda a cimentar dicho prestigio.

La producción documentada de su taller que ha llegado hasta nuestros días, debidamente marcada casi toda ella –por su punzón y mayoritariamente por el del contraste Nicolás de Cárdenas–, es abrumadora, y se extiende por todo el amplio territorio del antiguo reino de Sevilla, más algunos ejemplos que ahora se hallan en el Museo Cerralbo de Madrid, en una colección particular de Madrid, en la colección Hernández-Mora Zapata de Murcia, en la catedral de Tuy (Pontevedra), en la parroquia de Montánchez (Cáceres), en la parroquia de Berlanga (Badajoz), en el convento de Santa Clara de Zafra (Badajoz) y en la parroquia de San Mateo de Lucena (Córdoba), en un lapso cronológico

de treinta años que van entre 1751 y 1781, y alcanzando la cifra de 145 conjuntos y/o piezas individuales.

Antonio J. Santos estudia en una meditada aproximación académica la obra de José Alexandre y Ezquerria en su doble condición de platero de mazonería y platero de oro, en función de sus creaciones más significativas (la desaparecida custodia de asiento de la parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera, el frontal para la credencia de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla o la reforma del trono de octavas del mismo templo metropolitano) y de las diversas tipologías que emprende su extraordinario talento creativo, clasificadas en: ostensorios y otras piezas para la reserva eucarística (arcas del Monumento del Jueves Santo, portaviáticos, puertas de sagraio), cruces parroquiales, piezas para el servicio del altar y otras funciones litúrgicas (atriles, sacras, candelabros, palmatorias, lámparas votivas, cálices, copones, vinajeras, aguamaniles, acetres, conchas bautismales, incensarios, ciriales, pértigas y pectorales para el muñidor), aderezos para las imágenes marianas y los santos (ráfagas, coronas, diademas, medias lunas, puñales para dolorosas, peanas procesionales) y piezas civiles y de joyería (bacías, mazas y escudos capitulares, bandejas, tembladeras, cuberterías, escribanías, joyas femeninas y masculinas).

En definitiva, nos encontramos ante un trabajo de referencia que indudablemente redundará en un mejor y más profundo conocimiento de la platería sevillana del siglo XVIII, y que hace justicia con José Alexandre y Ezquerria, uno de los intérpretes más cualificados del nuevo signo formal de la rocalla en el occidente andaluz.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (dir.). *Patrimonio y modernidad en Latinoamérica. Revistas de arte y arquitectura (1940-1960)*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia-Instituto Caro y Cuervo-CEDODAL, 2017, 160 pp., ils. ISBN: 978-958-753-271-5.

MARTA MAQUEIRA

martaimac@gmail.com

Maestría en Arte y Patrimonio. Universidad de Montevideo (Uruguay)

El objetivo del libro que nos convoca es presentar una selección de investigaciones sobre revistas de arte y arquitectura de América Latina en los años 1940-1960.

Es una producción conjunta del Ministerio de Cultura de Colombia, el Instituto Caro y Cuervo y el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL, Buenos Aires), dirigida por Rodrigo Gutiérrez Viñuales, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Granada.

El contenido aparece estructurado en dos partes; se presentan por un lado, en primera instancia, seis revistas de arte, y por otro lado seis de arquitectura. Las investigaciones que aparecen en el libro responden a una metodología de análisis que las lleva a presentar una misma estructura, lo que facilita la lectura, así como la comprensión de línea que integra a los trabajos presentados. Cada revista constituye un capítulo y comienza con una presentación en hoja izquierda a color, de cuidado diseño, con líneas geométricas que dividen el plano superior, en donde se transcribe en el siguiente orden: país de publicación, nombre, y se referencia a quien corresponde la investigación y escritura del capítulo. Luego se presentan a manera de esquema los datos de: lugar de edición, inicio y final de edición, cantidad de números editados, formato y dimensiones, características del diseño e impresión y finalmente en donde se encuentra disponible para su consulta. Cada capítulo va acompañado de imágenes debidamente referenciadas, que reproducen tapas, contratapas, hojas de las revistas ya sea en blanco y negro o color tratando de reproducir fielmente los originales. Se incluye al final de cada capítulo referencias bibliográficas.

Las revistas presentadas son: *Revistas de Arte: Perceptismo: teórico y polémico* (Argentina) María Luisa Bellido Gant; *Revista de Arte* (Chile) José de Nordenflycht Concha; *Hojas de Cultura Popular Colombiana* (Colombia) Rodrigo Gutiérrez Viñuales; *Prisma* (Colombia)

Alberto Escovar Wilson-White; *Noticias de Arte* (Cuba) Luz Merino Acosta; *Removedor* (Uruguay) William Rey Ashfield. Revistas de Arquitectura: *Tecné* (Argentina) Patricia Méndez; *Brasil-Arquitectura Contemporánea* (Brasil) Ramón Gutiérrez; *Revista A* (Colombia) Luisa Durán Rocca; *Espacios* (México) Louise Noelle; *Arquitectura y lo demás* (México) Ana Esteban Maluenda; *Integral* (Venezuela) Juan José Pérez Rancel.

Todos los capítulos comienzan con el contexto en el cual surge y se desarrolla la revista en cuestión, haciendo un acercamiento del periodo histórico en el respectivo país y en qué manera se relaciona la publicación en ese contexto. A modo de ejemplo: *Revista de arte* (Chile) “expresión concreta de los nuevos estatutos de la Universidad de Chile que tenía por objetivo instalar programáticamente la política de Estado en beneficio de la enseñanza, producción y circulación de las artes”; *Hojas de Cultura Popular Colombiana*, publicada por el estado durante una serie de gobiernos conservadores y militares, actuando como “bálsamo de la cultura en medio de aguas revueltas”.

Por otro lado, en algunos casos hay un análisis de publicaciones anteriores que actúan como antecedente y se establecen los lazos con la misma. De la misma manera, encontramos un estado de situación del ambiente cultural e incluso la relación de los autores y colaboradores con el resto de las publicaciones anteriores o contemporáneas, así como su relación con el resto del mundo del arte. *Tecné* (Argentina), renovadora propuesta editorial con el objetivo de instalar las nuevas tendencias modernas en la arquitectura, surgiendo como ámbito de difusión de obras del grupo Austral (grupo de arquitectos para el progreso de la arquitectura); *Brasil-Arquitectura Contemporánea* (Brasil) vinculada a la inserción de las obras brasileñas en el panorama dominante de la arquitectura moderna. Asimismo, se explica la relación con corrientes de pensamiento, movimientos artísticos, plásticos o arquitectónicos del momento debido a que algunas de las revistas son el órgano de difusión de estos, *Perceptismo* (escuela neoplasticista) *Removedor* (vehículo editorial del Taller Torres García en Montevideo).

Luego se analizan la estructura, objetivos y equipo editorial de cada publicación, en donde se hace un pormenorizado relato de cuál es la estructura de la revista. Si es de carácter monográfico, ensayístico o si predominan las reseñas, los comentarios críticos u otros planteamientos. Se indaga en cuanto a la función que se plantean los responsables de la publicación, por ejemplo: “difusión de los planteamientos teóricos y las doctrinas filosóficas del perceptismo” (*Perceptismo*, Argentina); “voluntad de sostener una política de extensión universitaria” (*Revista de Arte*, Chile); “intención de mantener informado al público sobre la actualidad artística, y de propiciar a los creadores un medio para difundir y defender sus ideales” (*Noticias de Arte*, Cuba); “recobrar la vinculación con los creadores contemporáneos y confraternizar conocimientos de la arquitectura latinoamericana” (*Tecné*, Argentina); “mostrar el panorama de las áreas de conocimiento que trabajan con el espacio físico: la arquitectura y sus especializaciones, la ingeniería y el arte con el fin de mejorar el nivel cultural y profesional” (*Revista A*, Colombia). Se hace, en algún caso, un estudio capítulo a capítulo, de cuáles son las secciones en los diferentes ejemplares, qué lugar ocupan, quién firma los artículos. Por otro lado,

se indaga en las motivaciones, los objetivos de sus promotores, haciendo un *racconto* pormenorizado de quienes estuvieron a lo largo de la publicación en el equipo editorial.

Luego se describe la revista en cuanto a su diseño gráfico. Desde la cubierta y la contratapa hasta el diseño interior son objeto de análisis. Una detallada descripción de los tipos de letras, el diseño de títulos y subtítulos, la longitud de las notas y su relación con el espacio de cada página, la diagramación en columnas, la inclusión de imágenes. La cantidad de tintas empleadas, la calidad de las imágenes e ilustraciones y como son tratadas, si aparecen referenciadas o no. El tipo de encuadernación, la calidad del papel, el tamaño de la publicación. Se relaciona también con el desarrollo del diseño gráfico en el contexto del país. “La inclusión de la revista en el contexto de este libro, responde... a la excepcional calidad de las ilustraciones y al trabajo de diseño gráfico” (*Hojas de Cultura Popular Colombiana*).

Otro punto es el estudio de los autores y colaboradores principales en cada caso. Si bien se menciona a la mayoría de los colaboradores, se hace hincapié en los que tienen que ver con las disciplinas relacionadas al arte como versa el título del libro. Se realiza un informe casi biográfico en algún caso y es importante la manera que ubican a los autores principales en relación con las redes intelectuales en cada país, su relación con los centros de producción de conocimiento y su vinculación en el contexto de América Latina en primer caso y las referencias si las hubiere a autores de países extranjeros.

A continuación, se abordan los planteos teóricos de cada publicación. En algunos casos las revistas funcionan como órganos de difusión de algún movimiento (*Perceptismo*, Argentina; *Removedor*, Uruguay); otras, dan cuenta sobre el estado del debate artístico y cultural de la región y del periodo informando, orientando a los lectores (*Noticias de Arte*, Cuba). En general los lineamientos sobre los que dieron cuenta la mayoría de ellas van en torno a: arte contemporáneo, pasado colonial o hispanoamericano; nacionalismo americanista, indigenismo, hispanismo y cooperación bilateral; debate entre abstracción y figuración en la plástica; planteamientos del Movimiento Moderno en la arquitectura, y la vinculación e inserción de América Latina en el contexto mundial.

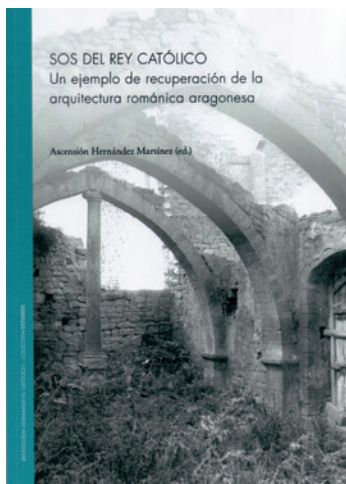
En cuanto al espacio que ocupa la crítica en las diferentes publicaciones, los comentarios en algunos casos hacen notar los juicios que se emiten hacia movimientos contrarios (en *Perceptismo* o en *Removedor*, por ejemplo). En el caso de la *Revista de Arte* (Chile), dado su carácter institucional, la misma constituye un espacio de legitimación del Estado y sus políticas sobre la enseñanza universitaria y políticas artísticas. A veces, la crítica no se limitó solo a lo artístico cultural, sino que se ocupó de la problemática social de los artistas, las galerías, el mercado, o la situación de centros docentes, tal como se advierte en el caso de *Noticias de Arte* (Cuba); en algunas revistas aparece el interés por las prácticas patrimoniales, lo cual se expresa en el análisis de obras, por caso en *Revista A* (Brasil).

El libro realiza un pormenorizado análisis de las obras reproducidas, ya sean ilustraciones o fotografías, en su mayoría de autores contemporáneos, destacando la cantidad

y alternancia de reproducciones de obras de arte nacionales o extranjeras, la manera en que son referenciadas, y su relación con los textos.

Para finalizar, a modo de conclusión, se hace un análisis concluyente y crítico de la revista en general, resaltando por ejemplo cuál ha sido la novedad, su originalidad, el aporte o la contribución de la revista en el campo artístico a nivel nacional.

El libro, pionero en el estudio de revistas de arte y arquitectura, constituye un valioso conjunto documental para quien quiera interiorizarse con el estudio de publicaciones relacionadas al ámbito artístico-cultural del periodo en América Latina. Si bien existe una renovada línea de estudio acerca de revistas, que se ha hecho desde cada país, la originalidad, en este caso, es la mirada en conjunto al continente. Por otro lado, es importante resaltar la contribución que hace a los estudios que se realicen a posteriori: la metodología de investigación utilizada, que sirve de guía para analizar revistas del periodo en otros países, o también si se quiere continuar en el tiempo con el estudio de otras publicaciones. La elección de las revistas denota un cuidadoso trabajo de análisis previo; tal vez falte un prólogo que presente la publicación, en donde se establezcan las razones de la selección del periodo, los países y las respectivas revistas. En síntesis, la obra es mucho más que una presentación de investigaciones y constituye un invaluable aporte al estudio de revistas culturales relacionadas específicamente al arte y la arquitectura latinoamericana del siglo XX.



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Hernández Martínez, Ascensión (ed.). *Sos del Rey Católico. Un ejemplo de recuperación de la arquitectura románica aragonesa*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, 2018, 117 págs. Ilustr. ISBN: 978-84-9911-493-4.

JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO

jalmansa@ujaen.es

Profesor Contratado Doctor. Dpto. Patrimonio Histórico, Universidad de Jaén

«Un poblado fortificado, con calles estrechas y tortuosas que crean bellísimos y característicos rincones». Así era descrita la localidad aragonesa de Sos del Rey Católico en la declaración de conjunto histórico-artístico publicada en el BOE de 6 de junio de 1968. Precisamente con motivo del 50º aniversario de dicha efeméride surge esta publicación, coordinada por la prof^a. Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza), en la que se lleva a cabo una investigación sobre la conservación del patrimonio histórico-artístico de esta villa y las restauraciones realizadas en ella, y en la que se incluyen además textos de los arquitectos Teodoro Ríos Balaguer y Francisco Pons-Sorolla, considerados como los principales artífices de la recuperación de Sos del Rey Católico.

Se trata de una monografía publicada por la Institución Fernando el Católico (IFC), organismo nacido en 1943 al amparo de la Diputación Provincial de Zaragoza y adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), el cual se centra especialmente en el estudio y en la promoción de la cultura y ciencia aragonesas.

El libro se estructura en tres partes, las cuales constituyen todo un homenaje a esta localidad aragonesa, plena de historia y patrimonio.

La primera parte, titulada “*Sos del Rey Católico, un revelador ejemplo de la restauración de la arquitectura románica aragonesa*”, está redactada por Ascensión Hernández Martínez, doctora en Historia del Arte y Profesora Titular de la Universidad de Zaragoza, especialista en la teoría e historia de la restauración monumental en España en el siglo XX (con atención preferente a las intervenciones realizadas en Aragón durante el Franquismo), la reutilización de espacios industriales para usos artísticos y culturales, así como en la teoría y crítica de la arquitectura actual.

En este bloque se analiza de forma pormenorizada el caso de Sos del Rey Católico, municipio de la comarca aragonesa de las Cinco Villas, que desde la década de los '40 fue objeto de estudio por parte de numerosos viajeros y especialistas del Románico. Por estos mismos años se inicia el proceso de recuperación de Sos -coincidiendo con el quinto centenario del nacimiento del rey Fernando el Católico-, gracias a una serie de intervenciones llevadas a cabo durante el régimen del general Franco, realizadas en consonancia con los valores espirituales y de exaltación patriótica del mismo. Estas actuaciones, impulsadas por la Sección de Ordenación de Ciudades Artísticas de la Dirección General de Arquitectura, se centrarían tanto en la recuperación de algunos de sus edificios más destacados (como serían la Iglesia parroquial de San Esteban, la Torre del Homenaje, el Palacio de los Sada, etc.) como en el propio conjunto monumental de Sos, eliminándose todos los elementos que desentonaran la imagen de una villa medieval en piedra y configurando una visión de carácter pintoresco y folklorista. Estas actuaciones se complementarían con la confección de itinerarios histórico-artísticos, lo cual tendría una gran repercusión mediática y supondrían convertir a Sos del Rey Católico en un importante referente turístico de Aragón, especialmente en una época en donde el Régimen Franquista buscaba promocionar la imagen de España fuera de nuestras fronteras.

La segunda parte del libro (*“El Palacio de los Sada en Sos del Rey Católico”*) recupera el discurso de ingreso en la Institución Fernando el Católico escrito en 1957 por Teodoro Ríos Balaguer (1887-1969), quien fuera arquitecto encargado de la conservación de los monumentos de la Segunda Zona (provincias de Álava, Burgos, Guipúzcoa, Huesca, Logroño, Navarra, Soria, Vizcaya y Zaragoza), y desde 1919 arquitecto provincial de Zaragoza, siendo igualmente responsable del mantenimiento, conservación y restauración de la Basílica del Pilar de Zaragoza.

Se trata de un texto en el que de forma concienzuda se pone en contexto la localidad de Sos con los principales personajes de la historia de la Corona de Aragón vinculados a ella, entre los que sobresale la figura del rey Fernando el Católico, hijo del rey Juan II y de Juana Enríquez, nacido en el Palacio de los Sada el 10 de marzo de 1452 (y del que la villa toma su nombre a modo de homenaje). Por sus propios valores históricos y artísticos de este palacio, Teodoro Ríos analiza detenidamente el edificio, declarado monumento nacional por R.O. de 15 de septiembre de 1924, incluyendo los informes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Historia. Así, el arquitecto realiza una descripción general del palacio, para continuar con el análisis de su estado de conservación y la descripción de las obras de restauración acometidas en él.

Finalmente la tercera parte del libro (*“Las obras de restauración en Sos del Rey Católico”*) rescata un texto del arquitecto Francisco Pons-Sorolla y Arnau (1917-2011), quien fuera durante décadas el principal responsable de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Vivienda, uno de los organismos estatales encargados de la restauración de numerosos monumentos histórico-artísticos y de las intervenciones de espacios ur-

banos. En este breve escrito, publicado en 1970 en la revista *Zaragoza*, se enumeran de forma general las principales intervenciones acometidas en la villa, ilustrándose con varias imágenes de algunos de los edificios más monumentales de ella.

En relación con esto último, sin duda alguna uno de los elementos que más enriquecen esta publicación son las imágenes que ilustran los textos, muchas de ellas procedentes de los fondos del Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares y del Archivo de la Institución Fernando el Católico, entre las que se incluyen unas fotografías inéditas de la capilla del palacio de los Sada antes de su restauración, y que dan muestra de la magnitud de las obras acometidas en Sos del Rey Católico a mediados del siglo XX.

En resumen, esta publicación supone un destacado homenaje con motivo del 50º aniversario de la declaración de la localidad de Sos del Rey Católico como conjunto histórico-artístico pero, además, es un referente para el conocimiento sobre los proyectos de restauración del patrimonio arquitectónico llevados a cabo en España bajo la Dictadura Franquista, coincidiendo con una tendencia historiográfica que se encuentra en auge (como así lo demuestran algunos de los proyectos de investigación y las publicaciones que han salido a la luz en estos últimos años).



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Almansa Moreno, José Manuel; Martín Robles, Juan Manuel (coord). *50 años de artes plásticas en Jaén. Creación, medios y espacios (1960-2010)*. Jaén: Instituto de Estudios Gienneses, 2016, 683 págs., ilustr. [incluye CD-Rom]. ISBN: 978-84-92876-59-4.

M^a JULIA PARRAS CAÑADA

mjpc0020@red.ujaen.es

Becaria del Departamento de Patrimonio Histórico, Universidad de Jaén

En el prólogo de la obra, redactado por Miguel Viribay Abad (pintor, crítico de arte, consejero del Instituto de Estudios Gienneses y académico de la Real Academia de Bellas Artes de Granada), se afirma que éste es «un estudio global, riguroso, contrastado, actualizado y accesible sobre las artes plásticas y los artistas gienneses contemporáneos».

En efecto, nos encontramos con una obra en donde se aglutina una gran cantidad de información existente sobre los y las artistas jiennenses de la segunda mitad del siglo XX e inicios del XXI, al tiempo que constituye un primer manual con el que acercarnos a varias generaciones de artistas plásticos, alejados de los centros de producción artística por antonomasia en nuestro país como serían Madrid y Barcelona. Este conjunto de personas dedicadas a la pintura, escultura, fotografía o diseño evidencian una realidad social, económica y artística local con tintes propios pero muy interesantes. En este sentido, Miguel Viribay afirma que el último medio siglo ha sido el más exitoso para las artes plásticas de la provincia de Jaén.

La publicación surge como parte de un proyecto de investigación promovido desde el Área de Historia del Arte de la Universidad de Jaén, en colaboración con Instituto de Estudios Gienneses, y cuyo fin era recoger todas las referencias existentes de los y las artistas oriundos o activos en la provincia de Jaén entre 1960 hasta el 2010. Este lapso temporal se enmarca entre la fecha de nacimiento de Rafael Zabaleta, considerado como uno de los principales artistas de vanguardia de la provincia, y la fecha en que se comenzó el proyecto de investigación.

El proyecto fue inicialmente coordinado por el profesor D. Juan Manuel Martín Robles, doctor en Historia del Arte y museólogo por la Universidad de Granada, miembro del grupo de investigación “*Arquitecto Vandelvira*”, del Centro Virgitano de Estudios Históricos y del Instituto de Estudios Almerienses, y cuya investigación se vincula al

arte contemporáneo andaluz. Tras abandonar la docencia en la Universidad de Jaén, la dirección de la investigación recayó en D. José Manuel Almansa Moreno, licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada y doctor por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, quien actualmente es Profesor Contratado Doctor (y acreditado como Profesor Titular por la ANECA) en el Departamento de Patrimonio Histórico de la Universidad de Jaén. Su actividad investigadora se ha centrado en el estudio de la pintura mural de la Edad Moderna entre Andalucía e Hispanoamérica, si bien en los últimos años ha orientado su labor hacia temas de arte contemporáneo y de restauración durante la época del Franquismo, especialmente en el ámbito jiennense.

Ambos profesores fueron los encargados de coordinar a un equipo de jóvenes historiadores e historiadoras del arte procedentes de la Universidad de Jaén (Laura Luque Rodrigo, Rafael Mantas Fernández, Beatriz Expósito Cordobés, Isabel Colomo Jiménez, Carolina Prieto Quirós, Francisco Miguel Rojas Serrano y Lourdes Cubero Mercado), dando como resultado un trabajo compuesto por cuatro volúmenes, con casi mil quinientas páginas. De este magno proyecto se ha publicado una versión reducida, acompañándose el libro con un CD-Rom en donde se encuentra el texto íntegro.

La obra se estructura en dos grandes bloques, dedicados a artistas y centros expositivos.

Bloque I. Artistas: aglutina cerca de un millar de artistas, de los cuales se incluyen datos biográficos, producción artística, referencias de la crítica, premios, becas, exposiciones (tanto individuales como colectivas) y fuentes para profundizar en su estudio.

Las referencias a los artistas se desarrollan mediante una relación alfabética, cuya biografía y obra artística ha sido recopilada mediante información dispersa en diversas fuentes bibliográficas y de hemeroteca (artículos y críticas en prensa, folletos, monografías, catálogos de exposición, etc.), y ampliada mediante consulta en webs personales, cuestionarios e incluso entrevistas personales.

En numerosas ocasiones también se incluyen imágenes de obras representativas de la trayectoria artística de los mismos, frecuentemente cedidas por los propios artistas para esta publicación.

Bloque II. Los espacios expositivos en Jaén: aquí se recopila la información sobre los centros expositivos de la provincia de Jaén, tanto los que se han dedicado de forma exclusiva a esta labor (salas de exposición municipales o galerías de arte) como otros lugares que la han desarrollado de forma complementaria a otras actividades culturales o incluso de forma anecdótica por no ser esa su función principal (como salones culturales, hoteles, pubs, etc.)

Como comentábamos, si bien existe una versión impresa en un solo volumen (de carácter más sintético), en el CD-Rom adjunto se incluye la totalidad del trabajo aglutinado en cuatro volúmenes: los tres primeros con la relación de artistas distribuidos en orden alfabético, y el cuarto centrado en los espacios expositivos. Para facilitar el acceso y mejor manejo de la obra, ésta dispone de un índice completo que en orden

alfabético recoge el nombre del artista o centro expositivo, con indicación del volumen y página en donde se localiza toda la información contenida sobre los mismos.

En conclusión, estamos hablando de un manual de obligada consulta para los investigadores del arte contemporáneo, por ser una exhaustiva recopilación de material sobre artistas jiennenses entre 1960 y 2010, incluyendo tanto a grandes artistas reconocidos en la provincia (como serían Francisco Cerezo, Nacho Criado, Marcelo Góngora, Domingo Molina, Dolores Montijano, Juan Moral, Inca Quesada, Fausto Olivares, Teresa Ortega, Carmelo Palomino Kayser, Miguel Viribay..., entre otros) como a otros menos conocidos, abriendo la puerta a futuras investigaciones sobre los mismos. Del mismo modo pone de manifiesto la gran cantidad de artistas plásticos activos en la provincia de Jaén durante este período histórico, a pesar de ser un núcleo alejado de los centros importantes del arte en nuestro país, rompiendo el tabú de la inexistencia de arte de vanguardia en un ámbito provincial y, en ocasiones, marcadamente rural como es el caso jiennense.

RELACIÓN DE TESIS DOCTORALES Y TRABAJOS FIN DE MÁSTER DEFENDIDOS EN EL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA DURANTE LOS CURSOS ACADÉMICOS 2018/2019

TESIS DOCTORALES

ÁLVAREZ CARRASCAL, Jorge Luis. *Retrospectiva de la construcción del cordón amurallado de Cartagena de Indias, su presente y su futuro*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Rafael López Guzmán.

CARCEDO GONZÁLEZ, M^a. Aranzazú. *Kandinski y la pintura árabe contemporánea. Libertad creadora y abstracción*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Miguel Puerta Vilchez.

CONTRERAS GUERRERO, Adrián. *In ligno facta. Artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Rafael López Guzmán.

HERNÁNDEZ LÓPEZ, María Encarnación. *Las mujeres como promotoras de arquitectura en la Granada moderna*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Elena Díez Jorge.

PÉREZ CASTILLO, M^a. Regina. José M^a. Moreno Galván. *Aportaciones a la estética y la teoría del arte en el marco contemporáneo español*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Ignacio Henares Cuéllar.

RIVERA MARTÍNEZ, Walberto. *La ingeniería estructural, la normativa de construcción colombiana vigente la conservación de patrimonio arquitectónico de las edificaciones del periodo colonial en Cartagena de Indias*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Carlos Hernández Pezzi.

RUEDA CASTAÑO, Isabel. *Territorios mineros de Andalucía: musealización y desarrollo sostenible en los principales focos mineros andaluces. Propuesta de musealización en el Poblado de El Centenillo (Jaén)*. Tesis doctoral dirigida por la Dra.

M^a Luisa Bellido Gant.

UTRERA SANTANDER, Sergio Andrés. *Los parques urbanos como identidad e imagen patrimonial de la ciudad: caso de Bucaramanga, Colombia*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Elena Díez Jorge.

VALVERDE TERCEDOR, José María. *El arte como legado. Patrocinio y mecenazgo en la abadía del sacro monte. Siglos XVII y XVIII*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz.

VILLAREAL MOLINA, Howard de Jesús. *Estrategias de paisaje para la aportación al cambio climático. Caso Cartagena de Indias*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Tito Rojo.

TRABAJOS FIN DE MASTER

ANDÚJAR GALLEGO, Paula. *Modernismo en la comunidad judía de Melilla. Artes decorativas e interculturalidad*. Trabajo fin de máster dirigido por el Dr. Miguel Ángel Espinosa Villegas.

BUENO JIMÉNEZ, Desirée. *El intercambio cultural en la España medieval a través de la indumentaria*. Trabajo fin de máster dirigido por el Dr. Miguel Ángel Espinosa Villegas.

CORTAZAR SOBRINO, Ana. *Percepción y representación de la naturaleza en la Alhambra de Granada*. Trabajo fin de máster dirigido por los Dres. Antonio Orihuela Uzal y José Miguel Puerta Vilchez.

GARCÍA MORALES, Julia. *Uso y función de la imagen a fines del siglo XV e inicios del XVI: el caso de la Piedad*. Trabajo fin de máster dirigido por la Dra. Sonia Caballero Escamilla.

GARCIA PARRÁS, Jaime. *Princesa Mononoke: análisis del papel de la mujer japonesa en su sociedad y en las películas de Hayao Miyazaki*. Trabajo fin de máster dirigido por la Dra. Lola Caparros Masegosa.

HERVÁS HERVÁS, Elena. *Honor, fe y justicia. Origen, aplicación y continuidad actual del decreto 571/1963 sobre la protección de escudos, emblemas, piedras heráldicas, rollos de justicia y cruces de término*. Trabajo fin de máster dirigido por el Dr. José Castillo Ruíz.

JIMÉNEZ MAZA, Antonio. *Intercambios entre Al-Andalus y los reinos cristianos en el ámbito funerario: espacios y tejidos*. Trabajo fin de máster dirigido por la Dra. Sonia Caballero Escamilla.

MARAÑÓN MEREDER, Raquel. *La cerámica andalusí (ss XI y XII) hallada en la excavación arqueológica del solar 68-74 de la calle San Juna de los Reyes de (Granada): inventario, estudio y contexto histórico*. Trabajo fin de máster dirigido por el Dr. Julio Navarro Palazón.

MEDINA MALDONADO, Carmen M^a. *Los nuevos valores de la publicidad. Análisis a través del arte y la lectura de imágenes*. Trabajo fin de máster dirigido por el Dr. Miguel Ángel Espinosa Villegas.

MONTESINOS MARTÍN, Ignacio. *Análisis del Patrimonio monumental de Granada y su accesibilidad desarrollo de la app-Granada-In*. Trabajo fin de máster dirigido por el Dr. Francisco Javier Melero Rus.

OLLERO LARA, Sergio. *La parroquia de Nuestra Señora de la Granada de Moguer: un modelo de gestión del patrimonio eclesiástico onubense*. Trabajo fin de máster dirigido por el Dr. Miguel Ángel Sorroche Cuerva.

PONCE SANTIAGO, M^a. Teresa. *La fundación de Algar, Poblamiento y arquitectura*. Trabajo fin de máster dirigido por el Dr. Rafael López Guzmán.

RODRÍGUEZ RUIZ, Cristina. *La gestión cultural en el ámbito local. El caso del municipio de Motril*. Trabajo fin de máster dirigido por las Dras. M^a Luisa Bellido Gant y Ana María Gómez Román.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Raúl. *Arquitectura religiosa mudéjar de la costa de Granada*. Trabajo fin de máster dirigido por el Dr. Rafael López Guzmán.

ROMERO DE ÁVILA BUENO, Ramona. *La mujer como instrumento propagandístico en los carteles de la Guerra Civil española*. Trabajo fin de máster dirigido por la Dra. Lola Caparros Masegosa.

SANJUÁN GÁLVEZ, Ariadna. *Propuesta de recuperación y puesta en valor del patrimonio cultural de la vega baja del Genil; el caso de Huétor-Tájar*. Trabajo fin de máster dirigido por el Dr. Miguel Ángel Sorroche Cuerva.

TENEDOR TENEDOR, Javier. *La gestión del patrimonio cultural en la comarca de la Sierra de Segura (Jaén): pasado, presente y futuro*. Trabajo fin de máster dirigido por la Dra. Margarita Sánchez Romero.

VELASCO ORTEGA, Victoria Gracia. *España, tierra de castillos. Origen, desarrollo e implicaciones actuales del decreto de 22 de abril de 1949 sobre protección de los castillos españoles*. Trabajo fin de máster dirigido por el Dr. José Castillo Ruíz.

