

# Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural  
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

22

2023

## EQUIPO EDITORIAL

### DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN  
Universidad de Granada, España

### SUBDIRECTORA

YOLANDA GUASCH MARÍ  
Universidad de Granada, España

### CONSEJO DE REDACCIÓN

ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO  
Universidad de Granada, España  
GLORIA ESPINOSA SPÍNOLA  
Universidad de Almería, España  
EVA KUBIAK  
Universidad de Lodz, Polonia  
FERNANDO LUIS MARTÍNEZ NESPRAL  
Universidad de Buenos Aires, Argentina  
EDGAR MEJÍA ORTIZ  
Universidad de Granada, España  
ELENA MONTEJO PALACIOS  
Universidad de Jaén, España  
GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ  
Universidad de Granada, España  
MIRIAM TEJERO LÓPEZ  
Universidad de Granada, España  
LUIS FERNANDO VILLEGAS TORRES  
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

### COMITÉ CIENTÍFICO

MARÍA LUISA BELLIDO GANT  
Universidad de Granada, España  
ANGELA BRANDÃO  
Universidade Federal de São Paulo – Unifesp, Brasil  
MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA  
Instituto de Historia, Csic, Madrid, España  
BLASINA CANTIZANO MÁRQUEZ  
Universidad de Almería, España  
MARÍA DOLORES CAPARRÓS MASEGOSA  
Universidad de Granada, España  
MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA  
Universidad Complutense, Madrid, España  
FERNANDO CHECA CREMADES  
Universidad Complutense, Madrid, España  
JAIME CUADRIELLO AGUILAR  
Universidad Nacional Autónoma de México,  
Ciudad De México, México  
PEDRO DIAS  
Instituto de Historia de Arte,  
Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal  
CRISTINA DOMENECH ROMERO  
Fordham University, Nueva York, Estados Unidos  
ISABEL MARTÍN FRAILE  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla,  
Puebla de los Ángeles, México  
CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ  
Museo de América, Madrid, España  
RAMÓN GUTIÉRREZ DA COSTA  
Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana,  
Buenos Aires, Argentina  
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES  
Universidad de Granada, España  
IGNACIO HENARES CUÉLLAR  
Universidad de Granada, España  
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA  
Universidad de León, España  
THOMAS DACOSTA KAUFMANN  
Princeton University, New Jersey, Estados Unidos  
MÓNICA LÓPEZ VELARDE ESTRADA  
Investigadora Independiente, México  
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ  
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia  
PAULA JIMENA MATIZ LÓPEZ  
Universidad Externado de Colombia  
CLAUDIA MATTOS  
Universidad Estatal de Campinas, Brasil

MARÍA ISABEL MAYORGA HERNÁNDEZ

Universidad Nacional de Colombia  
VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES  
Universitat Jaume I, Castellón, España  
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS  
Universidad de Extremadura, España  
JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA  
Universidad de Málaga, Málaga, España  
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ  
Universidad de Sevilla, España  
GERARDO MOSQUERA  
Comisario Independiente, La Habana, Cuba  
JOSÉ DE NORDENFLYCHT  
Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile  
FERNANDO QUILES GARCÍA  
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España  
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA  
Universitat Jaume I, Castellón, España  
ANA RUIZ GUTIÉRREZ  
Universidad de Granada, España  
MARIO SARTOR  
Universidad de Udine, Udine, Italia  
MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA  
Universidad de Granada, España  
MIGUEL TAÍN GUZMÁN  
Universidade de Santiago, Santiago de Compostela, España  
ALEJANDRO VILLALOBOS PÉREZ  
Universidad Nacional Autónoma de México,  
Ciudad De México, México  
ANA ZABÍA DE LA MATA  
Museo de América, Madrid  
MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA  
Universidad Tecnológica de La Habana, La Habana, Cuba

### EDITA

Grupo de Investigación "Andalucía-América. Patrimonio cultural y relaciones artísticas". HUM-806. Universidad de Granada

### PERIODICIDAD

Anual

### TÍTULO CORTO

Quiroga

### DIRECCIÓN DEL EDITOR

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras  
Campus Universitario de Cartuja s/n. 18071 - Granada

### CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

revistaquiroga@ugr.es / 958241768

### PÁGINA WEB

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/quiroga>

### COLABORAN

RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGADORES  
EN ARTE Y PATRIMONIO "ANDALUCÍA Y AMÉRICA:  
CAMINOS DE LA CULTURA" (AUIP)

### DISEÑO

JOSE LUIS ANGUITA YANGUAS

### MAQUETACIÓN

VIRGINIA VÍLCHEZ LOMAS / JOSE ANTONIO RUIZ GARCÍA

### IMAGEN DE PORTADA

Ricardo Martín. *La actriz Helena Cortesina enfundada en un traje de buceo en la playa de la Concha*. 1920.  
Negativo en blanco y negro de gelatino-bromuro sobre placa de vidrio. 10 x 15 cm. Fondo Car-Kutxa Fototeka.  
Fotografía: dominio público.

ISSN 2254-7037



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



## Índice

### Dossier

Cuerpos enmudecidos, voces imaginadas. El cuplé en el cine español (1894-1930) <i>Julio Arce</i>	14-24
Cuerpos puzzle femeninos en la deriva del cine mudo fantástico serial <i>Sara Calvete-Lorenzo</i>	26-38
El cuerpo de las estrellas de cine nacionales en la España de los años veinte <i>Elena Cordero Hoyo</i>	40-50
La máquina antropológica: el autómata en el cine español de los orígenes <i>David Ferragut y Jordi Vallverdú</i>	52-63
La representación de los cuerpos del gaucho y el torero en los films <i>Nobleza gaucha</i> (1915) y <i>Sangre y arena</i> (1916) <i>Daniel Sánchez-Salas</i>	64-75
Metamorfosis del ritmo dinámico silente a la pasividad del cuerpo en la ficción <i>Rocío del Pilar Sosa Fernández, Enrique Castelló Mayo</i> y <i>Roi Méndez Fernández</i>	76-86
Cine de atracciones y bailes españoles <i>Begoña Soto Vázquez</i>	88-97
Toros, bailes y procesiones. El cuerpo en los primeros años del cine en España <i>Luisa Suárez Carmona</i>	98-110

Artículos

Facilitadores para la interpretación patrimonial. El caso del cementerio Santa Ifigenia en Santiago de Cuba <i>Omar López Rodríguez, Aida Liliana Morales Tejeda y Odalis Quintana Catón</i>	112-124
De ciudades y de hombres: primer urbanismo americano del siglo XVI <i>Pilar Moya-Olmedo y María Núñez-González</i>	126-143
Documentos pintados del reinado de Carlos II en el Archivo Histórico de la Nobleza <i>Álvaro Pascual Chenel</i>	144-160
La platería en las primeras exposiciones públicas de la industria española <i>Manuel Pérez Sánchez</i>	162-175
El trabajo de Leonardo de Figueroa en la parroquia de Santa Lucía <i>Víctor Daniel Regalado González-Serna</i>	176-187
Becquer y el desamor. De nuevo sobre el <i>Álbum de Julia</i> <i>Teresa Sauret-Guerrero</i>	188-204
Estudio heráldico de las tres universidades carolinas: Granada, México y Lima <i>Miriam Tejero López</i>	206-217
La ornamentación de la arquitectura de madera en La Habana, 1900-1930 <i>María Victoria Zardoya Loureda y Ángel Manuel Álvarez Gómez</i>	218-230

Entrevistas

José Miguel Morales Folguera, entre laureles de Indias <i>José Ignacio Mayorga Chamorro</i>	234-244
Ferrán Alberich, volver a poner las películas a disposición de la gente <i>Daniel Sánchez Salas</i>	246-256

Reseñas

Mosquera, Gerardo (Ed.). <i>Beyond the Fantastic. Crítica de arte contemporáneo desde América Latina</i> Pelayo Guijarro Galindo	258-259
Ampliato Briones, Antonio Luis; López Guzmán, Rafael; Rodríguez Estévez, Juan Clemente (Coords.). <i>Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento</i> Fernando Cruz Isidoro	260-261
Rivas Carmona, Jesús y García Zapata, Ignacio José (Coords. y Eds.). <i>Estudios de Platería. San Eloy 2022.</i> Edgar Antonio Mejía Ortiz	262-263
Cruz Lara Silva, Adriana. <i>Historia y leyenda de una serie pictórica sevillana en Guadalajara</i> Alena Robin	264-265
Hoyos Alonso, Julián y Zaparaín Yáñez, María José (Eds.). <i>Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo</i> Blanca García Moreno-Torres	266-267
Díez Jorge, María Elena (Ed.). <i>Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos xv y xvi</i> Amaya Pérez Almenara	268-269
Mínguez, Víctor; González Tornel, Pablo; Rodríguez Moya, Inmaculada; Chiva, Juan y Gozalbo, Antonio. <i>Triunfos barrocos: Volumen Séptimo. La fiesta barroca. Los reinos de la Corona de Aragón</i> Teresa Sorolla Romero	270-271

## Index

### Dossier

Silenced Bodies, Imagined Voices. 'Cuplé' in Spanish Cinema (1894-1930) <i>Julio Arce</i>	14-24
Female Puzzle Bodies in the Drift of Serial Fantasy Silent Films <i>Sara Calvete-Lorenzo</i>	26-38
Bodies of the National Cinema Stars in the Spain of the Twenties <i>Elena Cordero Hoyo</i>	40-50
The Anthropological Machine: The Automaton in the Early Spanish Cinema <i>David Ferragut y Jordi Vallverdú</i>	52-63
The Representation of the Body of the Gaucho and the Bullfighter in the Films <i>Gaucho Nobility</i> (1915) and <i>Blood and Sand</i> (1916) <i>Daniel Sánchez-Salas</i>	64-75
Metamorphosis from Silent Dynamic Rhythm to the Passivity of the Body in Fiction <i>Rocío del Pilar Sosa Fernández, Enrique Castelló Mayo y Roi Méndez Fernández</i>	76-86
Cinema of Attractions and Spanish Dances <i>Begoña Soto Vázquez</i>	88-97
Bullfights, Dances and Processions. The Body in the First Years of Cinema in Spain <i>Luisa Suárez Carmona</i>	98-110

Articles

Facilitators for the Interpretation of a Heritage Cemetery. The Case of The Santa Ifigenia Cemetery in Santiago de Cuba <i>Omar López Rodríguez, Aida Liliana Morales Tejada y Odalis Quintana Catón</i>	112-124
Of Cities and Men: Early American Urban Planning in the 16th Century <i>Pilar Moya-Olmedo y María Núñez-González</i>	126-143
Painted Documents of the Reign of Charles II in the Historical Archive of the Nobility <i>Álvaro Pascual Chenel</i>	144-160
Silverware in the First Public Exhibitions of the Spanish Industry <i>Manuel Pérez Sánchez</i>	162-175
The Work of Leonardo de Figueroa in the Church of Santa Lucia <i>Víctor Daniel Regalado González-Serna</i>	176-187
Becquer and Heartbreak. Again about <i>Julia's Album</i> <i>Teresa Sauret-Guerrero</i>	188-204
Heraldic Study of the Three Caroline Universities: Granada, Mexico and Lima <i>Miriam Tejero López</i>	206-217

Interviews

José Miguel Morales Folguera, among laurels from the Americas <i>José Ignacio Mayorga Chamorro</i>	234-244
Ferrán Alberich, making films available to the people again <i>Daniel Sánchez Salas</i>	246-256

Book Reviews

Mosquera, Gerardo (Ed.). <i>Beyond the Fantastic. Crítica de arte contemporáneo desde América Latina</i> Pelayo Guijarro Galindo	258-259
Ampliato Briones, Antonio Luis; López Guzmán, Rafael; Rodríguez Estévez, Juan Clemente (Coords.). <i>Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento</i> Fernando Cruz Isidoro	260-261
Rivas Carmona, Jesús y García Zapata, Ignacio José (Coords. y Eds.). <i>Estudios de Platería. San Eloy 2022.</i> Edgar Antonio Mejía Ortiz	262-263
Cruz Lara Silva, Adriana. <i>Historia y leyenda de una serie pictórica sevillana en Guadalajara</i> Alena Robin	264-265
Hoyos Alonso, Julián y Zaparaín Yáñez, María José (Eds.). <i>Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo</i> Blanca García Moreno-Torres	266-267
Díez Jorge, María Elena (Ed.). <i>Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos xv y xvi</i> Amaya Pérez Almenara	268-269
Mínguez, Víctor; González Tornel, Pablo; Rodríguez Moya, Inmaculada; Chiva, Juan y Gozalbo, Antonio. <i>Triunfos barrocos: Volumen Séptimo. La fiesta barroca. Los reinos de la Corona de Aragón</i> Teresa Sorolla Romero	270-271

# Dossier

---

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



---

## PRESENTACIÓN DOSSIER

# El cuerpo en el cine mudo español e iberoamericano

**H**asta bien entrado el siglo xx el cine no era considerado una manifestación artística digna de ser estudiada, analizada y ni tan siquiera conservada. Debido a ello ha desaparecido una gran parte del patrimonio cinematográfico, sobre todo de la etapa muda.

A partir del nacimiento de las filmotecas y archivos a mediados del siglo pasado, se ha ido restaurando y conservando un material precioso, que nos sirve para ir elaborando la historia del cine anterior al sonoro, actualmente conservado no solo en nuestro país sino en archivos de todo el mundo.

13

La bibliografía, los análisis de conjunto y los monográficos que se han elaborado a lo largo de las últimas décadas, nos permiten trazar un panorama de conjunto sobre los orígenes del cine hasta la década de los años treinta del siglo pasado, muchos son los aspectos que quedan por cubrir y descubrir de nuestro cine silente.

La ausencia de sonido y un uso de la cámara, generalmente estático, requería una gestualidad marcada por parte de los actores, a veces expresiva y teatral. De la interpretación y de los cuerpos de los actores y actrices de esta época tratan tres de los trabajos que aquí presentamos. Aunque el cine de animación fue minoritario en estos años, también tiene lugar en este monográfico, con una propuesta que analiza las conexiones entre el cuerpo y la máquina.

Como una manifestación cultural más de una época, con conexiones con otras representaciones populares, el cine remite a espectáculos de fama como los bailes españoles o el cuplé, con una precaria sonorización experimental. Las corridas de toros o manifestaciones religiosas como las procesiones, fueron también protagonistas de muchas vistas filmadas de estos primeros años.

M. MAGDALENA BROTONS CAPÓ

Coordinadora del dossier

Profesora Titular de la Universitat de les Illes Balears, España

# CUERPOS ENMUDECIDOS, VOCES IMAGINADAS. EL CUPLÉ EN EL CINE ESPAÑOL (1894-1930) SILENCED BODIES, IMAGINED VOICES. 'CUPLÉ' IN SPANISH CINEMA (1894-1930)

## Resumen

Tras su establecimiento, el cine compitió en España con otras formas de entretenimiento popular, como el teatro musical y las variedades, entre las que destacó el cuplé. Este artículo explora la presencia y el significado de las cupletistas en las películas mudas. Examina la relación entre la actuación cinematográfica y la música, el uso del cuerpo sexualizado de las artistas y la dimensión performativa de los cuplés en relación con la narrativa cinematográfica.

## Palabras clave

Cuplé, Cupletistas, Gestualidad, Música cinematográfica, Sexualización.

## Julio Arce

Universidad Complutense de Madrid, España

Julio Arce es profesor titular del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido Director del Centro de Documentación Musical de Cantabria de la Fundación Marcelino Botín; colaborador de Radio Clásica, Fundación Juan March y Círculo de Bellas Artes. Ha sido profesor visitante en Buenos Aires (UBA) y en Los Ángeles (UCLA). En la actualidad dirige el Máster Música en Directo-Live Nation (título propio de la Universidad Complutense de Madrid).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 06/V/2023  
Fecha de revisión: 06/VI/2023  
Fecha de aceptación: 07/VI/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

## Abstract

After its establishment, cinema had to compete with other popular forms of entertainment in Spain, such as musical theater and variety shows, in which the cuplé stood out. This article explores the presence and significance of cupletistas in silent films, examining the relationship between cinematic performance and music, the use of the artists' sexualized bodies, and the performative dimension of cuplés to cinematic narrative.

## Key words

Cuplé, Cupletistas, Film Music, Gestuality, Sexualization.

\*Este trabajo ha sido financiado por el proyecto de investigación "Música y medios audiovisuales en España: creación, mediación y negociación de significados – MusMAE" [MCI-20-PID2019-106479GB-I00].

ORCID: 0000-0003-0442-5367

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0001>

## CUERPOS ENMUDECIDOS, VOCES IMAGINADAS. EL CUPLÉ EN EL CINE ESPAÑOL (1894-1930)

### 1. INTRODUCCIÓN

**H**asta el último cuarto del siglo XIX no se desarrolló un método para registrar y conservar la música como intervalo temporal sonoro. Gracias al fonógrafo y al gramófono se eliminó la necesidad de la presencia física del músico ejecutante, que había determinado las prácticas musicales hasta ese momento. Las grabaciones sonoras, sin embargo, privaron a las audiencias de ver los movimientos de la boca de los cantantes o los gestos de los instrumentistas. Las obras musicales se convirtieron a lo largo del siglo XX en objetos sonoros, de forma paralela al desarrollo de una pujante industria discográfica.

La representación de la imagen y el volumen del cuerpo humano es mucho más antigua que el registro del sonido, como atestiguan el desarrollo de la pintura, el grabado, la escultura y la fotografía. Pero la captación y reproducción de la imagen en movimiento y su conversión en espectáculo no fue posible hasta los últimos años del siglo XIX. Conviene recordar que el desarrollo del kinetoscopio de Edison fue motivado por la búsqueda de un complemento visual a su fonógrafo, es decir, la concepción de que el

sonido se adhiriera a las imágenes en movimiento fue anterior a la de unas imágenes acompañadas de ruidos, voces o música.

En este contexto surgieron, casi al mismo tiempo, el cuplé y el cinematógrafo. El cuplé nació ligado al entretenimiento y a la representación del cuerpo femenino como objeto de deseo masculino<sup>1</sup>. El cine creció como espectáculo híbrido en las barracas de feria. Ambos recorrerán caminos paralelos en la búsqueda del reconocimiento artístico y la dignificación social.

El objetivo principal de este artículo es analizar las formas de representación del cuerpo de las cupletistas en el cine mudo, teniendo en cuenta su condición de objetos deseados, la representación de la feminidad y la celebridad. Se parte de la hipótesis de que las cupletistas fueron utilizadas por el cine para abrirse camino entre otros espectáculos populares más asentados. Para lograr este objetivo y corroborar dicha hipótesis se propone el análisis audiovisual de una muestra significativa de películas en las que aparecen artistas de variedades (Carmen Dauset, Pastora Imperio, Tórtola Valencia y Raquel Meller). En todas ellas adquiere especial relevancia el movi-

miento, la gestualidad y la expresión, que se completa con la adición de una música en el contexto de la exhibición cinematográfica. Se han utilizado como fuentes primarias, además de las películas, críticas, comentarios o testimonios aparecidos en la prensa de la época.

Como marco de referencia metodológica se parte de la perspectiva de Altman<sup>2</sup> sobre la dimensión sonora del cine mudo, el análisis de la gestualidad en las adaptaciones de óperas en el cine silente, que realiza Grover-Friedlander<sup>3</sup>, y la espectacularización del cuerpo que propone Isabel Clua<sup>4</sup>.

## 2. CUERPOS EN MOVIMIENTO

El 15 de mayo de 1895, día de San Isidro, la prensa madrileña anunció un nuevo “espectáculo curioso”, el Kinetoscopio<sup>5</sup>, avalado por Thomas Alva Edison, el inventor y empresario conocido en este país por ser el inventor del fonógrafo y la lámpara incandescente. Las primeras imágenes en movimiento presentadas en España tuvieron lugar en un contexto festivo, gracias a unos grandes cajones de madera que tenían un visor con lentes en la superficie y escondían un mecanismo por donde una película de unos quince metros serpenteaba de forma continua alrededor de unos ejes. Las secuencias eran breves, pues no alcanzaban el medio minuto, a razón de 30 fotogramas por segundo.

En uno de estos kinetoscopios podía verse la película *Carmencita*. En Madrid se anunció, no sabemos si por error o como estrategia publicitaria, como *Carmen Otero, baile español*. Sin embargo, la “Carmen” de Edison no fue la famosa Bella Otero, sino la almeriense Carmen Dauset Moreno, cuya carrera ha sido ampliamente documentada por Kiko Mora<sup>6</sup>. La película se rodó en marzo de 1894 en West Orange (New Jersey), en el estudio que había montado Edison para filmar sus producciones para kinetoscopio. Carmen Dauset “Carmencita” está considerada



Fig. 1. Falk Photographer. “Carmencita”. Ca. 1899.

como la primera mujer filmada por una cámara y la película “constituye también el testimonio cinético más antiguo del baile español”<sup>7</sup>.

Resulta curiosa la descripción que aporta la propia compañía para promocionar la película: “Carmencita, la bailarina española, balancea su elegante figura y hace piruetas con los remolinos de su falda de volantes”<sup>8</sup>. Ciertamente es que el movimiento en general fue el primer foco de atención, tanto de los espectáculos precinematográficos, como de las primeras películas proyectadas, pero el movimiento del cuerpo humano y, sobre todo, el de la mujer, fue el que concitó el mayor interés de los espectadores. Las descripciones de la prensa de la época son reveladoras.



Fig. 2. Napoleon Sarony. *Carmencita*. Fotografía. Ca. 1900. New York Public Library. Nueva York. Estados Unidos.

Edison no solo filma un cuerpo que danza, filma también al personaje de Carmencita que había construido Carmen Dauset. La bailarina española llegó a Nueva York en 1889 y triunfó en los escenarios de Broadway gracias a sus “cabriolas, los giros y quiebro sinuosos de la cintura, el ritmo de las castañuelas, los golpes de cadera, la tremenda flexibilidad de su espalda, el uso del cuello, los hombros, los brazos y la gestualidad expresiva del rostro; en definitiva, el uso integral de un cuerpo que, para ahondar más en la diferencia, tiene una envergadura mayor que la media”<sup>9</sup>.

Las películas para kinetoscopio de Edison fueron desplazadas al año siguiente por el sistema de proyección de los Lumière que permitía una

mayor duración, una imagen más grande y de mejor calidad; creaba, además, un entorno de visualización colectiva que determinó el consumo cinematográfico desde entonces. La *Carmencita* de 1894 es el precedente de muchas otras mujeres vinculadas al mundo de las variedades escénicas que llenaron con sus cuerpos las pantallas cinematográficas. El cuerpo preferido de los cineastas fue el de las artistas de variedades que cambiaron las tablas por el estudio de cine: cantantes y bailarinas de complejión voluptuosa que se movían con desparpajo ante las cámaras.

### 3. CINE Y CUPLÉ

El cine mudo español coincide cronológicamente con el cuplé, un género escénico y musical, de carácter popular y nacional, que se conformó en los últimos años del siglo XIX y que estuvo vigente hasta la Guerra Civil. Cine y cuplé compartieron escenarios, personas y personajes, asuntos y públicos. Durante más de treinta años recorrieron caminos paralelos, aunque convergieron y divergieron en numerosas ocasiones.

En los últimos años del siglo XIX se empieza a notar un agotamiento de formas teatrales populares que habían funcionado durante el último cuarto del siglo. El “género chico”, la revista o el sainete lírico, encontraron una dura competencia en las variedades, que prescindían de un único hilo conductor narrativo y se articulan mediante una sucesión de números diversos que alternaban la canción con el baile, las acrobacias, el transformismo, etc. Dentro de ellas, las cantantes comenzaron a interpretar “couplets”, siguiendo las modas del país vecino. Aunque de ascendencia francesa, el “couplet” fue nacionalizado y desarrolló unos caracteres propios que marcaron el devenir de la música popular española. El protagonismo femenino es, quizá, su aspecto distintivo. La cupletista es una cantante cuyo mérito no reside tanto en la calidad de su voz como en la forma en la que expresa, baila o se mueve. El

público, mayoritariamente masculino, iba a ver a las cupletistas y, ante todo, valoraba sus formas corporales, además de la gesticulación, la expresividad de su rostro o la procacidad de sus movimientos<sup>10</sup>. Más que como un género musical, el cuplé debe ser entendido como un fenómeno cultural complejo, fruto de la democratización y la expansión de los medios de comunicación a finales del siglo XIX, que se articula a través del espectáculo escénico.

La vinculación entre el cine mudo y el cuplé se establece, en primer lugar, por coincidencia cronológica. De acuerdo con la periodización de Salaün, en 1894 se inicia el primer “music-hall” en el teatro Alhambra de Madrid, al que seguirán multitud de “salones”. Durante la primera década del XX tiene lugar la etapa inicial del cuplé, y entre 1910 y 1925 su etapa de apogeo. Después se produjo un descenso hasta su decadencia al comienzo de la Guerra Civil<sup>11</sup>. Esta cronología coincide, en gran medida, con las etapas del cine mudo; tras un periodo de experimentación a finales del siglo XIX, el cine se establece como espectáculo de masas durante la primera década del XX. El “cinema de atracciones” se funde e, incluso, se confunde con los espectáculos de variedades pero, hacia el final de la década se transforma, gracias a las nuevas maneras de narrar y desarrollar la ficción cinematográfica<sup>12</sup>. El recurso a las grandes obras literarias, promovidas por el *Film d'Art*, tiene su correspondencia con los procesos de dignificación del cuplé que se producen desde la segunda década del siglo XX. Cantantes como La Goya o Raquel Meller pretendieron elevar la calidad artística del repertorio, eliminaron los aspectos más procaces o sicalípticos y trataron de vincular el género con la tonadilla escénica del siglo XVIII. Del mismo modo que las películas buscaron, a partir de la década de los años veinte, referentes locales para crear un cine nacional, el cuplé se fue despojando de los rasgos foráneos, para adquirir elementos autóctonos que derivarán en lo que, posteriormente, se llamó “canción espa-

ñola”. Los primeros ensayos de cine sincronizado y la transición definitiva hacia el cine sonoro, al comenzar la década de 1930, coinciden de nuevo con una etapa de decadencia del cuplé a partir de 1925 que se prolonga hasta 1936.

Además de la coincidencia cronológica, cine y cuplé, compartieron los mismos espacios. Los espectáculos de imágenes en movimiento que aparecen en el último lustro del siglo XIX se introducen como “números” en las funciones teatrales y en los espectáculos de variedades. El Romea, por ejemplo, fue el primer teatro madrileño que instaló un cinematógrafo en 1896<sup>13</sup>. Los pabellones o barracones cinematográficos fueron los primeros espacios dedicados específicamente al cine, aunque también dieron cabida a otras atracciones. Tuvieron su expansión durante las dos primeras décadas del siglo XX; posteriormente comenzó su declive conforme se iban construyendo los grandes palacios del cinema. Las sesiones de cinematógrafo incluían actuaciones de variedades entre las que figuraban las cupletistas.

El cine, en sus primeros años, se exhibió, por tanto, en espectáculos híbridos en los que las películas se alternaban con otras atracciones. El cuplé, o sea, la canción dramatizada que no necesita estar inserta en un desarrollo narrativo más complejo como en la revista o el “género chico”, se convierte en la música representativa de una nueva época en la que el ocio alcanza a las clases urbanas más modestas. El cine, no obstante, necesitó de las variedades —entre las que incluimos al cuplé— para abrirse paso entre la maraña de atracciones urbanas.

#### 4. CUERPOS ENMUDECIDOS

Las cupletistas formaron parte del espectáculo cinematográfico fuera y dentro de la pantalla. Actuaron “en carne y hueso” en los salones y barracones cinematográficos en los intermedios y los finales de las sesiones, muchas cupletistas también intervinieron en películas. El mundo



Fig. 3. Tórtola Valencia en “Pasionaria”.  
*La Vida Gráfica*, Barcelona, 10-06-1915, n.º 39, pág. 4.

del espectáculo y las variedades se convirtieron en espacios para la ficción, como fue el caso de *A Villagiloca llegan “varietés”* (Domènec Font, 1916), una película en la que aparecen varias cupletistas, entre ellas Pilar España, que realizó una veintena de producciones<sup>14</sup>.

Puede parecer una contradicción que una cantante protagonice una película muda. En realidad, un aspecto poco destacado del cine anterior a la década de 1930 es su “musicalidad”, entendida como la cualidad de conllevar o sugerir música. La mayor parte de las películas de este período contienen escenas musicales: números de baile, canciones, cantos colectivos, recitales instrumentales, conciertos, etc. Las sesiones del cine mudo han de ser entendidas como espectáculos o como eventos performáticos, más que como objetos que se materializan en una cinta de celuloide. El cine fue, desde sus inicios, un espectáculo audiovisual mixto que incluía imágenes proyectadas junto a actuaciones en vivo, piezas musicales, diálogos, canciones, ruidos y efectos sonoros. Todos estos sonidos podían ser generados “en vivo” en la propia sala o producidos mediante grabaciones mecánicas.

En el primer tercio del siglo xx asistimos a continuas transferencias de profesionales de un género a otro, en función del mercado mucho

más que de las aptitudes de las artistas. Hasta la Gran Guerra fueron muchas las cantantes de ópera y de zarzuela que se pasaron al “género chico”; la proliferación del “género ínfimo” y las variedades, produjo una verdadera emigración económica y profesional para cubrir las demandas de salones, cafés conciertos y cabarets. La aparición del cine representa una fuente de nuevas “carreras”, por lo que desde los años diez algunas cupletistas se pasan al cine o alternan el escenario con los estudios cinematográficos<sup>15</sup>.

Un caso relevante en el trasvase del escenario a la pantalla lo constituyen las películas protagonizadas por Carmen Tórtola Valencia. La primera fue *Pasionaria* (Joan Maria Codina, 1915), un drama en el que una joven honrada es violada por un marqués y tiene que huir a América. Aunque la película no es autobiográfica, introduce situaciones que no eran muy distintas a las sufridas por algunas artistas: el abuso masculino, la violación, la deshonra, el repudio, etc. Junto a esto, alcanzar la fama en el mundo del espectáculo podía, en cierto sentido, redimir las y recuperar su condición social. La película contiene una muestra de los bailes de esta artista excéntrica y rupturista que investigó y recreó danzas africanas y orientales. Tórtola Valencia ocupa un puesto de honor entre las renovadoras de la danza contemporánea como Isadora Duncan o Ana Paulova.

Otra de las artistas de variedades, que tuvo una intervención destacable en el cine mudo, fue Pastora Rojas Monje (1885-1979), conocida como Pastora Imperio. Si bien hoy en día se le vincula con el flamenco y la canción española, comenzó su carrera en los lugares del cuplé. Fue reconocida más por su forma de bailar, en especial por el movimiento de sus brazos, que por su manera de cantar. Protagonizó *La danza fatal* (Josep de Togores, 1914), una película que narra la historia de tres huérfanos que son separados en su niñez y se encuentran en el transcurso de la vida. En una escena de la película,



Fig. 4. Argos Films. Pastora Imperio en “La danza fatal”. Fotografía. 1914. © Filmoteca de Catalunya. Barcelona.

Pastora, “la bailarina de ojos felinos, negros y rasgados; la danzarina gitana que inmortaliza la pena [canta]: *Tengo una pena, pena...*”<sup>16</sup>. No es inusual en el cine mudo que aparezcan canciones como elementos diegéticos. Debido a que la película se ha perdido no sabemos cuál era el acompañamiento sonoro de esa escena. Es posible que la letra apareciera en los intertítulos y que los músicos de la sala interpretaran la melodía de la canción<sup>17</sup>. Pastora Imperio realizó otra película en 1917, que también se ha perdido, con el título de *Gitana cañí*. Reaparece en el cine en el año 1936 con una película sonora, *María de la O* (Francisco Elías).

## 5. LA VOZ IMAGINADA DE RAQUEL MELLER

Raquel Meller fue la cupletista más celebrada dentro y fuera de la pantalla. Su carrera como actriz comenzó en 1919 y se prolongó durante las dos décadas siguientes. Fue una estrella del cine mudo, aunque también participó en las primeras producciones con sonido sincronizado; en 1926 intervino en varios cortometrajes para Fox Movietone en los que interpretaba piezas de su repertorio<sup>18</sup>. Alcanzó gran fama internacional gracias a las películas que realizó en Francia. En este trabajo, sin embargo, se analizará su

intervención en la primera de sus producciones españolas, *Los arlequines de seda y oro* (Ricardo Baños, 1919)<sup>19</sup>. Se trata de un serial dividido en tres partes tituladas *El nido deshecho*, *La semilla del fenómeno* y *La voz de la sangre* que, en total, dura más de cuatro horas. El serial fue dirigido por Ricardo Baños y obtuvo un éxito considerable. En 1923 se realizó un nuevo montaje que resumía los tres episodios en ochenta minutos y, bajo el título de *La gitana blanca*, fue reestrenado y comercializado en Europa a rebufo del éxito internacional de su protagonista<sup>20</sup>.

Raquel Meller interpreta a una joven que fue separada de su hermano y del resto de su familia por su padre y entregada a un clan de gitanos nómadas en venganza por la supuesta infidelidad de su madre. Su hermano fue recluido en un hospicio del que se escapa para convertirse en el torero Juan de Dios. Por su parte, la joven Raquel aprende a cantar y a bailar con los gitanos y se convierte en una artista famosa. La celebridad del torero y la cupletista hace que se conozcan y se sientan atraídos pero, como aparece en los intertítulos, “hay algo en ellos que les impide profundizar en su amor”. Una marca de nacimiento en el cuello de ambos será la pista para descubrir que son, en realidad, los hijos del conde de Rosicler. El guión es un típico folletín de la época que da pie a los hermanos Baños a combinar la ficción con imágenes documentales de la Guerra de Marruecos y de una corrida de toros de Rafael Martínez “El Gallo”.

La película contiene varias escenas musicales. La primera sucede en el minuto 00:49:00 y muestra la lección de canto que recibe la joven. Raquel entona la canción: “Siempre flor”, una melodía de Manuel Bertrán Reyna, con letra de Federico Gil Asensio que fue grabada por primera vez por la cantante en España en 1922, poco antes de marchar a París<sup>21</sup>. José Luis Rubio la considera como el máximo exponente de su arte interpretativo. La define como una canción a medio camino entre la canción popular y el lied<sup>22</sup>. No

hay en la película ningún rótulo o intertítulo que nos sugiera que se trata de esta canción, a no ser por la lectura de los labios. Es posible que durante la proyección se interpretara la melodía. La cara de Raquel aparece en primer plano, acercando al espectador la timidez e inseguridad que expresa su rostro.

La siguiente escena musical aparece en el minuto 00:56:00. Raquel actúa en un teatro elegante ataviada con un traje goyesco. La cámara rueda desde el centro del patio de butacas y muestra la orquestina y un público distinguido. Luego vemos a Raquel en un plano medio en el que se puede apreciar el movimiento de sus labios. El plano cambia de nuevo y la cámara se vuelve a situar en el centro del patio para mostrarnos el final de la canción en la que Raquel baila

moviendo los brazos y girando sobre sí misma para salir del escenario. Fuera de las tablas la vemos en el camerino recibiendo flores como una gran artista de variedades.

Esta película propuso un modelo en el cine español de carácter costumbrista que se estableció, sobre todo a partir de la década de 1930, mostrando historias de ascenso social y profesional del torero, paralelo al ascenso de una mujer en el espectáculo. También manifiesta la transformación del cuplé en la segunda década del siglo xx hacia su dignificación, nacionalización y eliminación de lo sicalíptico. Saláun califica el cuerpo de las cupletistas como cuerpo-objeto y lo vincula con el erotismo de la gestualidad y la representación. Aunque la utilización del cuerpo femenino en el espectáculo es anterior al cuplé, pues ya se utilizaba en otros géneros teatrales populares anteriores, destaca la dimensión sistemática que adquiere el cuerpo de la cupletista como cuerpo-negocio o cuerpo-mercado<sup>23</sup>.

21

La vinculación de la cupletista con el deseo erótico se hizo utilizando distintas estrategias. Una de ellas fue a través de la sicalipsis, una palabra creada arbitrariamente que define las dobles intenciones de las letras de las canciones que aluden veladamente a cuestiones sexuales. Pero el contexto sicalíptico no solo se expresa a través del lenguaje. La gestualidad y la representación corporal del espectáculo cupletero estaban llenas de insinuaciones eróticas. La sicalipsis tuvo su etapa de apogeo entre la última década del siglo xix y la primera del xx. A partir de 1910 el cuplé intenta hacerse respetar eliminando la procacidad en los textos, las acciones o el vestuario y, aunque no desaparece del todo, dará paso a otras lecturas del cuerpo femenino como, por ejemplo, la representación de las esencias nacionales.

Es en ese contexto donde surgen figuras como La Goya o Raquel Meller quienes, para Claver Esteban, se relacionan con el cambio del cuplé

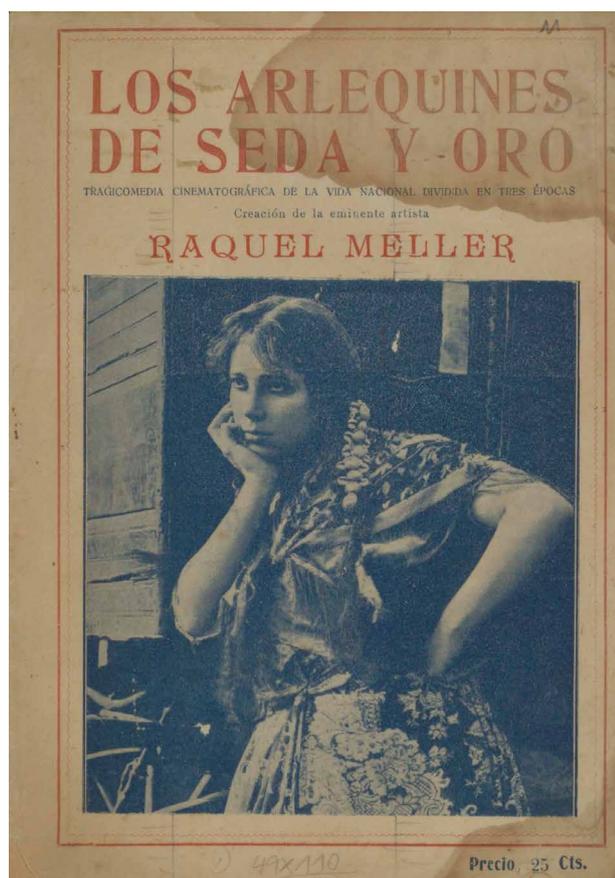


Fig. 5. Portada del argumento "Los arlequines de seda y oro". Tip. de F. Cuesta. 1929. Barcelona.



*Fig. 6. Ricardo Baños. Raquel Meller en “Los arlequines de seda y oro” o “La gitana blanca”. Fotograma de la película. Barcelona. 1919.*

en la segunda década del siglo, cuando se produjo un intento de dignificar el género relacionándolo con la antigua tonadilla dieciochesca. El cuplé se convierte en un espectáculo mixto, no solo para el público masculino, y se eliminan las insinuaciones sexuales o sicalípticas. La apelación a los instintos primarios se hace ahora desde los sentimientos identitarios; a través de los cuerpos del torero y la tonadillera se representa “una suerte de crisol casticista español en el que se hallaban reunidas muchas de nuestras constantes hispanas, bien a través de la fiesta



*Fig. 7. Ricardo Baños. Escena en el teatro en “Los arlequines de seda y oro” o “La gitana blanca”. Fotograma de la película. Barcelona. 1919.*

de los toros o a través de estos cuplés muchos de ellos fuertemente casticistas, regionales o de influencia andaluza”<sup>24</sup>.

## 6. CONCLUSIONES: LA VOZ Y EL CUERPO COMO RECLAMO

A lo largo de este trabajo, se ha tratado de analizar la presencia y el significado de las cupletistas en el cine mudo español, a través de la exploración de la relación entre el lenguaje gestual de la actuación cinematográfica, el baile y el canto, así como el uso de los cuerpos sexualizados como objetos de deseo, la dimensión performativa de los cuplés y su relación con la narrativa cinematográfica.

Para comprender el cine de ese período, es fundamental considerar el contexto de la exhibición, ya que el espectáculo cinematográfico involucraba a otros elementos, además de las películas en sí mismas. Antes de la década de 1920 las sesiones de cine solían incluir una variedad de actos de entretenimiento, entre las que destacaban las cupletistas. Estas artistas eran utilizadas para atraer a las clases medias y populares urbanas hacia el cine como forma de ocio. Su habilidad artística no era la principal atracción para el público, los espectadores se

22



*Fig. 8. Ricardo Baños. Raquel Meller de goyesca en “Los arlequines de seda y oro” o “La gitana blanca”. Fotograma de la película. Barcelona. 1919.*

interesaban por su gestualidad, expresividad y movimientos, que a veces estaban orientados hacia la insinuación erótica y, en otras ocasiones, hacia la contemplación pornográfica.

Algunos autores han relacionado el trasvase de cantantes líricos desde el teatro a la pantalla por el gusto del cine mudo por la extravagancia del gesto y el movimiento. Grover-Friedlander<sup>25</sup>, en su estudio sobre la ópera y el cine mudo, se pregunta si el cine se apropia visualmente de la voz; si una imagen puede transmitir el anhelo de su sonido. En consecuencia, es posible que el cine mudo pudiera reemplazar a géneros como la ópera o el cuplé, lo que nos llevaría a replantearnos cuál es la naturaleza de estos.

Las variedades, el cuplé y las cupletistas se introducen como asuntos y personajes dentro de las

películas. Del análisis de algunos ejemplos significativos puede deducirse que la cupletista continúa el proceso iniciado desde la segunda mitad del siglo XIX que Isabel Clúa relaciona con la celebrificación femenina y la espectacularización del cuerpo en las nuevas industrias culturales<sup>26</sup>. Las cantantes, como las actrices y las bailarinas, conseguían el reconocimiento público gracias a sus logros profesionales, aunque también se exponían de tal manera que corrían el riesgo de la objetificación. La ampliación de la visibilidad del cuerpo femenino desde el siglo XIX, fue provocado por la proliferación de imágenes de consumo en multitud de soportes (revistas, afiches, postales, carteles, etc.). El cine mudo intensificó este proceso, si bien despojó a las cantantes de sus voces, y apeló a los espectadores para que las imaginaran a través de sus gestos y movimientos.

#### NOTAS

<sup>1</sup>ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.

<sup>2</sup>GROVER-FRIEDLANDER, Michal. “‘The Phantom of the Opera’: The Lost Voice of Opera in Silent Film”. *Cambridge Opera Journal* (Nueva York), 2 (1999), págs. 179-192.

<sup>3</sup>CLUA, Isabel. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria, 2016.

<sup>4</sup>SALAÜN, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990, pág. 10.

<sup>5</sup>“Espectáculo curioso. El Kinetoscopio de Edison”. *El Heraldo de Madrid* (Madrid), 15/05/1895, pág. 3.

<sup>6</sup>MORA, Kiko. “Carmencita on the Road: Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)”. *Lumière* (Barcelona), s/n (2011). Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/16372614.pdf>. [Fecha de acceso: 01/03/2023].

<sup>7</sup>Ibidem, pág 1.

<sup>8</sup>Library of Congress. *Carmencita*. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/00694116/>. [Fecha de acceso: 01/03/2023].

<sup>9</sup>MORA, Kiko. “Carmencita on the Road...”. Op. cit., pág. 9.

<sup>10</sup>SALAÜN, Serge. *El cuplé...* Op. cit., pág. 79.

<sup>11</sup>Ibidem, pág. 34.

<sup>12</sup>GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”. En: ELSAESSE, Thomas y BARKER, Barker (Eds.). *Early Film*. Londres: British Film Institute, 1989.

- <sup>13</sup>MARTÍNEZ, Josefina. *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid. 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española, 1992, pág. 37.
- <sup>14</sup>GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. *El cine en Barcelona. Una generación histórica: 1906-1923*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona, pág. 226.
- <sup>15</sup>SALAÜN, Serge. *El cuplé...* Op. cit., pág. 80.
- <sup>16</sup>"Argumentos de películas. *La danza fatal*". *El cine* (Madrid), 163 (1915), pág. 13.
- <sup>17</sup>Biblioteca Digital Hispánica. *La pena pena* [sic] [Grabación sonora] Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000100115>. [Fecha de acceso: 28/03/2023].
- <sup>18</sup>BARREIRO, Javier. *Raquel Meller y su tiempo*. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1992.
- <sup>19</sup>*Los arlequines de seda y oro*. Barcelona: Tip. de F. Cuesta, 1929.
- <sup>20</sup>GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. "La gitana blanca. 1923". En: PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.). *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1997, págs. 43-45.
- <sup>21</sup>RUBIO, José Luis. "El mito trágico de Raquel Meller (1888-1962)". *Catálogo de la exposición. Museo de la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2012, págs. 1-32.
- <sup>22</sup>Ibidem, pág. 20.
- <sup>23</sup>SALAÜN, Serge. *El cuplé...* Op. cit., págs. 124-138.
- <sup>24</sup>CLAVER ESTEBAN, José María. *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista andaluz*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2012, pág. 287.
- <sup>25</sup>GROVER-FRIEDLANDER, Michal. "'The Phantom of the Opera'...". Op. cit., págs. 179-192.
- <sup>26</sup>CLÚA, Isabel. "Criaturas de exhibición. La celebridad femenina en el Fin de Siglo". En: MORALES SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Isabel; CANTOS CASNAVE, Marieta y ESPIGADO TOCINO, Gloria (Eds.). *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, págs. 155-163.

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



# CUERPOS PUZZLE FEMENINOS EN LA DERIVA DEL CINE MUDO FANTÁSTICO SERIAL FEMALE PUZZLE BODIES IN THE DRIFT OF SERIAL FANTASY SILENT FILMS

## Resumen

El objeto de estudio principal en esta investigación es el corte del cuerpo femenino en el cine mudo fantástico español, diseñando una metodología de análisis propia, que será llamada el Triple Corte. La evolución de los diferentes cortes que atraviesan los cuerpos se analizarán en la deriva del primer muy escaso fantástico español serial, como las obras de Alberto Marro con *La secta de los misteriosos* de 1916 y la Hispano Films o Magín Murià con *El beso de la muerte* de 1917 y el Barcinógrafo.

## Palabras clave

Cine Mudo, Corte, Cuerpo, Fantástico, Femenino.

## Sara Calvete-Lorenzo

Universidade de Santiago  
de Compostela, España

Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Vigo y la Universidad Pompeu Fabra, Máster en Comunicación e Industrias Creativas por la USC y Máster en Montaje Cinematográfico por la ESCAC. Actualmente, Profesora en la Facultad de Comunicación (USC), contratada predoctoral e IFP por el *Grupo de Estudos Audiovisuais* donde está desarrollando su tesis *O Triplo Corte: como despedazar o corpo na pantalla*. Es parte del Grupo de Innovación Docente COMVIRTINDO y del Centro de Investigación Feminista en Estudios de Xénero (CIFEX), ambos de la USC.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 16/IV/2023  
Fecha de revisión: 07/IX/2023  
Fecha de aceptación: 07/IX/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

## Abstract

The main object of study in this research is the cut of the female body in the Spanish fantastic silent cinema, by designing its own methodology of analysis, which will be called the Triple Cut. The evolution of the different cuts that cross the bodies will be analysed in the drift of the first very scarce Spanish fantastic serial, such as the works of Alberto Marro with *La secta de los misteriosos* (1916) and Hispano Films or Magín Murià with *El beso de la muerte* (1917) and the Barcinógrafo.

## Key words

Body, Cut, Fantastic, Female, Silent Cinema.

ORCID: 0000-0003-2340-9848

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0002>

## CUERPOS PUZZLE FEMENINOS EN LA DERIVA DEL CINE MUDO FANTÁSTICO SERIAL

### 1. INTRODUCCIÓN

Este texto posee un doble objetivo, por una parte, se centra en el estudio e identificación de los diferentes modos de representar y cortar, en las diferentes categorías que se definirán, el cuerpo femenino en el cine mudo español; mediante una metodología de análisis propia, que nunca ha sido aplicada a material audiovisual no sonoro con anterioridad y que, a su vez, pertenece a una investigación de mayor envergadura y actualmente en desarrollo. Es de recibo tener en cuenta que el análisis de la muestra se lleva a cabo a través de dos ejemplos del cine mudo de producción española de principios de siglo e intentando vincularse o, al menos, rozar con la punta de los dedos, el género fantástico o la violencia explícita. Estas películas componen un pequeño panorama antológico del exiguo fantástico español de sus comienzos vinculados al cine mudo, así como de la problemática añadida a la propia conservación de los materiales desde el nacimiento de un nuevo siglo: “una filmografía que hoy, en buena parte, sólo conocemos por referencias, ya que, [...], en un porcentaje muy alto las películas españolas del periodo se han perdido”<sup>1</sup>.

El terror y el *fantastique* español más conocido cinematográficamente hablando, salvo algunas excepciones muy concretas, tienen unas características narrativas y estéticas propias y definitorias, del mismo modo que atesora una particular cronología con punto concreto de explosión cuantitativa, evidentemente vinculado a las evolutivas situaciones sociopolíticas del país. Definido como fantaterror, más de la mitad de todos los títulos de este subgénero nacieron entre los años 1968 y 1974<sup>2</sup>. Pero no se deben obviar sus diversos antecedentes, desde el cine mudo hasta las escasas creaciones sonoras previas.

Siguiendo la categorización propuesta por Carlos Aguilar en su capítulo *Fantasía española: Negra sangre caliente*<sup>3</sup>, la primera etapa de estudio (1897-1960) se basa en la represión del género mismo y sus escasas apariciones, con Edgar Neville como excepción autoral, en contraposición a otras direcciones que usan lo fantástico a modo de sátira; la segunda de ellas es la insinuación (1961-1967), a la que sigue la eclosión a partir de los ya citados finales años sesenta<sup>4</sup>.

En base a estos antecedentes, estas raíces mudas de las que eclosionará el fantástico sonoro, se

sitúa la muestra objeto de análisis. Para ello, se escogen a su vez dos ejemplos de una tendencia bien diferenciada: “[...] seriales catalanes con rasgos truculentos o siniestros, y en imitación de modelos extranjeros [...]”<sup>5</sup>, eligiendo para ello dos prototipos fílmicos de la época con: *La secta de los misteriosos* (Marro 1916)<sup>6</sup>, en representación de la Hispano Films como productora referente, y *El beso de la muerte* (Murià 1917)<sup>7</sup>, con el Barcinógrafo y su actriz fetiche Margarita Xirgu. Esta selección de muestra está a su vez motivada por ser Barcelona un auge en la producción serial de los años diez con influencias extranjeras, especialmente francesas, que provocan un acercamiento al fantástico.

## 2. METODOLOGÍA

Este escrito no pretende originar divagaciones abstractas, ya que su objeto de estudio es concreto: el análisis de las tipologías de corte que atraviesan el cuerpo femenino en el ejercicio fílmico mudo del fantástico español; de las múltiples maneras de despedazarlo y fragmentarlo. Más cómo racionalizar y simplificar un concepto tan amplio y difuso, a través de la aplicación de la teoría del Triple Corte. La superposición de las diferentes categorías sobre los cuerpos femeninos da lugar a un conjunto de mecanismos que subdividen lo material, lo cárnico, en una suerte de puzzle audiovisual fragmentario e intencional. Fragmentario, ya que sus tres clases operan simultáneamente desde el propio corte para funcionar e, intencional, por causa de la omisión o explicitación del hecho violento sobre el cuerpo por motivos más allá de la pura estética o ritmo de la narrativa audiovisual.

En la cinematografía y su universo propio de constelaciones de imágenes, el cuerpo humano —además de su casi exclusivo papel protagónico—, ha recibido un tratamiento específico y diferente del resto de la realidad filmada. Este juego gestáltico propuesto por Arheim<sup>8</sup> de la forma-fondo, figura-campo extrapolándolo al

caso fílmico, surge de una manera natural en el origen de la mirada por causa de una visión antropocéntrica. En especial, como consecuencia de la construcción de esta a través del dispositivo mediador de la cámara.

La muestra del universo fílmico mudo a analizar se basará en las diferentes clases del corte de los cuerpos femeninos una intencionalidad concreta, ya que son mirados, por tanto fragmentados, con un tratamiento específico<sup>9</sup>.

Una vez sentada la muestra y objeto de estudio, es necesario ahondar en la organización interna del Triple Corte que se expondrá a continuación.

### 2.1. Corte de lo real

El primero de los cortes de aplicación a la muestra es el corte de lo real, o de cómo el plano cinematográfico segmenta y modifica la realidad entendida como indivisible. Cualquier imagen es un modelo de realidad construido, que mantiene una relación con su referente, pero que también, interpreta y modeliza un fragmento del mundo perceptivo. Por causa de esta característica del propio medio y dispositivo de captación, relega partes de esta pseudorealidad continua, entendida así desde nuestra propia percepción sensorial, a la espera, es decir, al fuera de campo. Al fin y al cabo, la técnica de la toma es la praxis fílmica llevada a la fragmentación de esta nueva realidad intermediada, construida y vinculada al cuerpo filmado.

En ella, se pueden identificar diversos mecanismos que operan con simultaneidad. En primer lugar, el ya expuesto encuadre y su correspondiente fuera de campo. En segundo caso, el enfoque que opera alterando la nitidez de la imagen y, en tercero, la omisión mediante objetos materiales insertados en el plano, que ocultan en campo lo que no debe ser observado. Finalmente, el código lumínico como elemento del lenguaje fílmico, las sombras que ocultan,

contraluces que añaden dramatismo y violencia, pero también con la reducción del cromatismo tanto en color como en blanco y negro.

## 2.2. Corte del plano

La segunda categoría de aplicación a la muestra se basa en el análisis de la unidad básica concebida en la realidad filmada: el corte del plano (o entre planos), la ausencia de este, o el fragmentarismo interno y externo de esta entidad mínima de la narrativa audiovisual. Parafraseando a Benjamin, el fragmento es lo máximo de realidad que podemos aprehender<sup>10</sup>, pero a su vez, debe ser diferenciado del detalle. Este proporciona información de un todo, de esa realidad continua ya analizada en el punto anterior, en oposición, el fragmento es *per se* de nacimiento convulso, violento, perdiendo su correspondencia con el relato global de la manera en que la fractura abstraída se autoconstruye.

El montaje es diverso, es el siguiente nivel expresivo tras la toma en relación con el corte de los cuerpos. No obstante, la aplicación de sus posibilidades al cine mudo español de la época limita sus posibilidades. Noel Burch<sup>11</sup>, acuñó el Modo de Representación Primitivo (en adelante MRP) con unas características concretas que se reflejarán en la muestra de análisis, así como el Modo de Representación Institucional (MRI) del que también habrá algunas particularidades en esta época híbrida en lo que se refiere a la narrativa fílmica.

## 2.3. Corte de la carne

El tercero de los cortes de esta estructura es el corte de la carne, el nivel superior, lo explícito, el cuerpo mutilado violentamente en campo. En un cierto momento histórico, las películas pueden comenzar a representar la violencia de una manera gráfica, evidente, recreando la mirada mediante diferentes mecanismos catárticos. No se aplica en el fantástico mudo español de

principios de siglo, por lo tanto tampoco a este análisis, pero a su vez sirve de contrapunto, ya que a través de los mecanismos de los dos cortes anteriormente citados la violencia explícita es eliminada, omitida visualmente y usurpada a los ojos de la audiencia. Esta deberá esperar casi sesenta años para que el corte palmario exista en nuestra filmografía, entrando en la etapa de insinuación que propone Carlos Aguilar<sup>12</sup>.

Superponer la clasificación metodológica expuesta previamente a todo el conjunto del metraje seleccionado es imposible por cuestiones narrativas, temáticas y de extensión del propio texto. Por lo que, en cada una de las dos películas seleccionadas se aislarán las secuencias y ejercicios fílmicos notoriamente interesantes para el análisis en el siguiente punto del texto.

## 3. CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS DE LA MUESTRA

En el corte de lo real el encuadre cobra importancia, así como los objetos intermediados y el código lumínico como omisión. Sin embargo, el enfoque y la profundidad de campo no serán parte de este análisis por meras limitaciones técnicas y estilísticas de la época. En lo que se refiere al corte del plano, el montaje fílmico ejerce un encubrimiento o resalte del cuerpo y sus pedazos, con especial atención a las secuencias de contenido violento y siempre con predominio del plano general teatral característico y de la autarquía del cuadro<sup>13</sup>. Como conclusión, a la hora de aplicar la metodología a la muestra se debe tener presente la infranqueable distancia que separa la contemporaneidad de las propias imágenes a revisar<sup>14</sup>.

### 3.1. La Hispano Films

Alberto Marro nació en 1878 en Barcelona, fue director y escritor que participó en múltiples proyectos empresariales antes de crear la

Hispano Films. Como en 1902 con “Macaya y Marro” que, curiosamente, tenía como operador de cámara a Segundo de Chomón y cuyas producciones eran, casi exclusivamente, para la casa francesa *Pathé*<sup>15</sup>. Tras la muerte de su socio y la emigración a Francia de su principal operador de cámara, Marro funda otras compañías de producción cinematográfica, hasta que en 1909 nace la Hispano, en sociedad con su anterior camarógrafo, Ricardo Baños.

Alberto Marro y Ricardo Baños supieron adaptarse a los gustos y exigencias del público, con una producción ecléctica que iba desde los documentales y films de actualidad hasta los dramas y comedias, generalmente adaptando obras literarias tanto castellanas como catalanas. En ese punto histórico, Hispano Films se convirtió en una de las productoras de referencia en la España de la época y la única que mantuvo un ritmo de producción continuo desde su fundación hasta 1918<sup>16</sup>.

En 1914 los hermanos Baños abandonan la Hispano para crear su propia productora, la Royal Films. Marro se responsabiliza en solitario de la compañía y esta cambia su estrategia de producción a las aventuras episódicas con el fin de fidelizar a la audiencia que acude a ver a un protagonista fijo, con acercamientos al fantástico más bien de carácter folletinesco y serial, con adaptaciones propias de novela decimonónica catalana como *Los Misterios de Barcelona*<sup>17</sup>, obra perdida hasta día de hoy.

Estas producciones están relacionadas con otras obras extranjeras, como los seriales norteamericanos y, en mayor medida por cuestión de proximidad geográfica, con las obras francesas del director Louis Feuillade (fig. 1) quien supo reactualizar con gran éxito para el público de principios de siglo la novela policiaca de crimen francés. Sus obras como: *Fantômas. A la sombra de la guillotina*<sup>18</sup> o *Fantômas contra Fantômas*<sup>19</sup>, fueron un gran éxito de taquilla en sus respec-

tivos estrenos en España. Ambas cuentan con un ladrón despiadado y cuasi psicopático como protagonista, al estilo de *Judex*<sup>20</sup>, que nada tenía que ver con el bondadoso y también folletinesco Lupin, de guante blanco y poco sangriento en comparativa. Se encuentran también ecos en estos seriales catalanes de *Les Vampires*<sup>21</sup>, película con paralelismos argumentales y estéticos con *La secta de los misteriosos*.

### 3.1.1. La secta de los misteriosos, Alberto Marro, 1916

Retomando *La secta de los misteriosos* (Marro, 1916, 67'), un drama por capítulos producido por la Hispano Films. Su historia roza lo fantástico con un tesoro secreto que solo puede ser encontrado uniendo las piezas de dos colgantes separados en el espacio, pero unidos en el tiempo por una vieja historia de amor orientalista. Pretenden hacerse con las piezas de joyería un grupo criminal secreto y organizado llamado la secta de los misteriosos, quienes, tras no conseguir el robo de uno de los colgantes, secuestran a la primogénita de una familia dinerada de Barcelona. Todo ello, seguido de cerca por la policía de la Ciudad Condal.

La relación de esta película con el serial francés es obvia, por los elementos estéticos y narrativos ya citados y, aunque posee una buena planificación de cuadros e iluminación, su argumento puede ser ciertamente predecible y repetitivo<sup>22</sup>.

La película se creyó destruida y perdida para siempre cuando un incendio arrasó en 1918 las instalaciones de la productora, arruinándola y provocando su quiebra. En *La recuperación de la versión para el mercado alemán de La secta de los misteriosos* (fig. 2) (Alberto Marro, 1917)<sup>23</sup>, se narra el proceso la Filmoteca de Catalunya para reconstruir el metraje a través de una copia incompleta que se proyectó en cines de Austria y Alemania en los años veinte, recuperando solo la mitad del metraje. También es reseñable el



Fig. 1. Comparativa estética de los criminales en: Alberto Marro. *La secta de los misteriosos*. Fotograma de la película. Barcelona. 1916 y Louis Feuillade. *Fantômas*. Fotograma de la película. Francia. 1914.

documental producido por la propia Filmoteca *La Secta de los misteriosos*<sup>24</sup>, explicando el complejo proceso de restauración.

Originalmente, la película estaba dividida en tres episodios: *Los misteriosos*, *La leyenda mora* y *El tesoro de la sultana*. La casa Bioscope poseía una copia para su distribución en Alemania, con

rótulos en el idioma propio del país y, tras ser absorbida por la distribuidora Decla y ante el declive del serial, se remontó el metraje para su exhibición como un único film, añadiendo nuevos rótulos y eliminando partes de la película original, modificando incluso la muerte de personajes principales. Esta última copia del año 1921 fue finalmente almacenada en la Cineteca

31

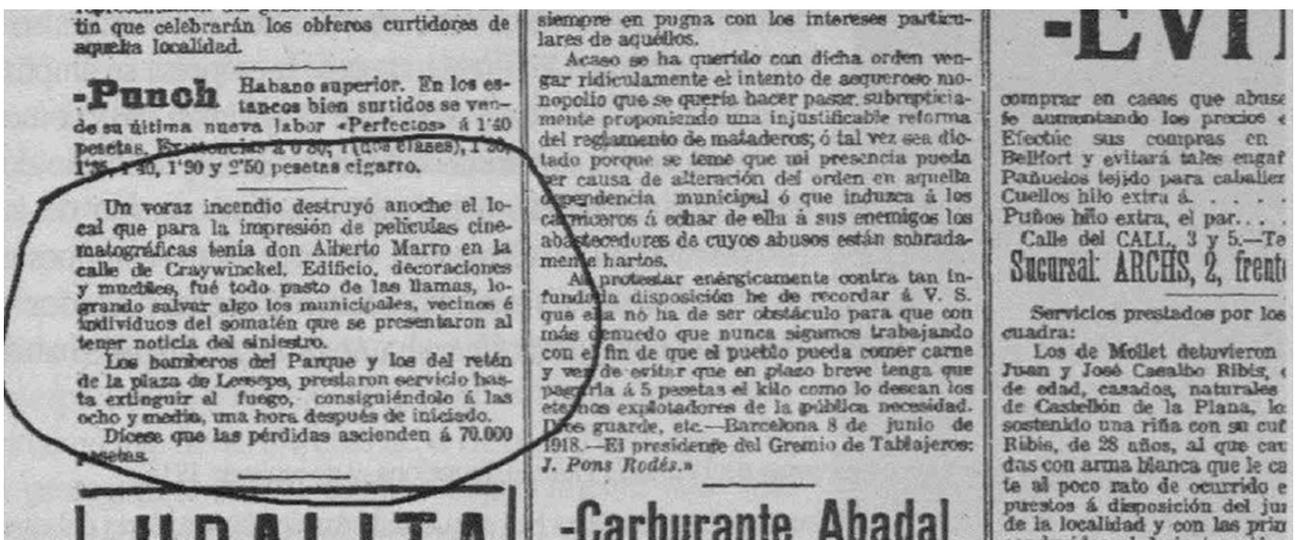


Fig. 2. Noticia del incendio en la Hispano Films, publicada el 09/06/1918 en *La Vanguardia*, obtenida a través de CARDONAARNAU, Rosa. "La recuperación de la versión para el mercado alemán de la secta de los misteriosos (Alberto Marro, 1917)". *Op. cit.*, pág. 67.



Fig. 3. Diferentes planos generales fijos de corte teatral en donde los personajes entran y salen en campo en: Alberto Marro. *La secta de los misteriosos*. Fotogramas de la película. Barcelona. 1916.

del Friuli y llevó a su actual restauración por parte de la Filmoteca de Catalunya.

Por todo ello, la película que ha llegado a nuestros días es una versión amputada del serial, rodado en los interiores de los estudios de la Hispano y los exteriores en la ciudad de Barcelona. El elenco principal ya había colaborado en obras previas de la productora, en particular la niña Alexia Ventura, figura muy conocida en la actuación de la época. En sus escenas, unidas a las de la Garza, el único personaje femenino protagónico de la banda criminal, se basará el análisis del cuerpo femenino en el film.

Respecto al corte de lo real, casi toda la película está basada en largos planos generales teatrales mantenidos fijos en el metraje, la ya conocida autarquía primitiva, con la excepción de algunos *racords* en el eje en secuencias de importancia que dejan paso a planos medios y, por lo tanto, al MRI<sup>25</sup>. La teatralidad a través del fuera de campo, en donde los personajes entran y salen estratégicamente del mismo con naturalidad, es constante a lo largo del film. Se han escogido tres instantes con carácter ejemplificativo de estas características propias del MRP: los misteriosos juntándose para una reunión con protagonismo de la Garza, que entra en plano para su posición estratégica protagonista (fig. 3, izquierda). Las odaliscas que bailan al comienzo del relato orientalista amoroso, las cuales entran

y salen del propio plano fijo (fig. 3, centro). Así como los personajes principales del film, con la Condesa de Bellevue y allegados, reuniéndose al fin con su hija, que el Inspector Hernández rescata del rapto de la secta. La alegría por el esperado momento se representa a través de la entrada secuencial de todos ellos en campo (fig. 3, derecha).

Asimismo, se utilizan en la película otros ejemplos del corte de lo real, como la omisión del campo a través de objetos intersticiales sobre el cuerpo. Ejemplo de ello sería el embozamiento de la Garza (fig. 4, izquierda), antes de irrumpir en la casa de la Condesa y, posteriormente, usando su anonimato en la secuencia de la búsqueda de la mitad de la joya y del rapto violento de la pequeña niña (fig. 4, derecha).

Por último, el código lumínico opera como omisión connotada y denotada en la escena. Como las sombras ocultando la cara de la Garza en la trepidante huida final de la policía (fig. 5, izquierda) o, exactamente el mismo mecanismo aplicado sobre la cara de la niña a lo largo de su cautiverio por los Misteriosos (fig. 5, izquierda). Ambas poseen una connotación completamente diferente, ya que, si bien la primera es el anonimato de la delincuente y cierta desesperación por su captura, en el segundo caso, la vulnerabilidad y el peligro se ciernen sobre la pequeña en forma de sombras en su cara.



Fig. 4. La Garza justo antes de tapar su cara, para el robo de la joya de la condesa (izda.) y la Garza encapuchada robando la joya (dcha.). Alberto Marro. *La secta de los misteriosos*. Fotograma de la película. Barcelona. 1916.

Con relación a la segunda categoría propuesta, es decir, el corte del plano, en este film se pueden analizar dos ejemplos de la omisión de la violencia sobre los cuerpos femeninos mediante el montaje del metraje. En primer lugar, en el rapto de Alexia, los planos se cortan de manera intencional para omitir los golpes que la Garza le propina para dejarla inconsciente y proceder a

su secuestro. A través de *jump cuts* en la escena, solo se puede ver a la criminal esperando oculta antes del ataque (fig. 6, izquierda), los resultados de este con la niña ya inconsciente (fig. 6, centro) y, por último, la mujer saliendo de la casa con ella en brazos (fig. 6, derecha). Cabe resaltar, que este tipo de edición no es propia del fragmentarismo característico del MRI<sup>26</sup>,

33



Fig. 5. Omisión por código lumínico de la cara la Garza en la huida final (izda.) y el mismo efecto sobre la cara de la niña durante su secuestro (dcha.). Alberto Marro. *La secta de los misteriosos*. Fotograma de la película. Barcelona. 1916.



Fig. 6. Omisión de la violencia por montaje: la Garza esperando a que la niña entre al salón (izda.), por corte la niña ya inconsciente (centro) y la Garza huyendo con la secuestrada (dcha.). Alberto Marro. *La secta de los misteriosos*. Fotograma de la película. Barcelona. 1916.

sino que, manteniendo exactamente el mismo plano y encuadre, solamente se realizan breves saltos temporales.

Se observa un montaje similar con el fin de la omisión de la violencia y del corte sobre la carne en el asesinato de la Sultana Fátima, parte exótica de la película que expone la historia de amor que da lugar al medallón. Azuna la asesina principalmente motivado por celos, después de que ella y el Conde de Bellevue se declaren su amor; sin embargo, el Conde es el general del ejército cristiano que

vence a las tropas de Azuna, quien se venga a través de la mujer, para posteriormente robarle la joya partida en dos trozos que da inicio al argumento de la película. En el montaje el hombre saca el cuchillo agarrando a Fátima por el cuello desde su espalda (fig. 7, izquierda), tras este plano, de nuevo un *jump cut*, donde la sultana yace muerta y el militar le roba el collar (fig. 7, derecha).

Por último, es reseñable respecto al montaje que, si bien el plano general abunda en el metraje, se realizan varios cortes que mantie-

34



Fig. 7. Omisión de la violencia por montaje: el agresor saca el cuchillo mientras agarra a Fátima (izda.), Fátima ya está muerta y yace tumbada (dcha.). Alberto Marro. *La secta de los misteriosos*. Fotograma de la película. Barcelona. 1916.

nen el *racord* hacia planos más cortos en las partes de mayor intensidad emocional, con acercamiento afectivo a los personajes principales u objetos de interés. Como el paso de plano general a plano medio con la expresión de desesperación cuando la Garza es atrapada por la policía o cuando la condesa enseña la media joya a la niña, estos mecanismos también se tratarán en el siguiente ejemplo fílmico.

### 3.2. El Barcinógrafo

El Barcinógrafo fue otra de las productoras que nacieron en la Cataluña de la época, en este caso por un grupo de accionistas, entre los cuales se encontraba Raimon y Lluís Duran-Ventosa, conocido primer secretario de la *Lliga Regionalista*<sup>27</sup>. El propósito fue en un principio la divulgación cultural a través de la adaptación de obras literarias catalanas, en un comienzo con otros realizadores<sup>28</sup> y posteriormente con Magin Murià en sus siguientes producciones, hasta su declive en 1917<sup>29</sup> y posterior desaparición.

#### 3.2.1. *El beso de la muerte*, Magin Murià, 1917

A pesar de su título, esta no es la película epistémica con mayor tendencia al fantástico de El Barcinógrafo; esta posición debería cederse a *Vindicator* (Murià 1918), cuyo rodaje duró casi un año por constar de diez episodios y obligó por cuestiones económicas a la disolución de la empresa<sup>30</sup>, incluso la prensa de época la comparó con la citada *Judex*<sup>31</sup>. Pero este análisis se centra en *El beso de la muerte* (Murià 1917, 66'), ya que sus interpretaciones moralizantes y el uso de la violencia en el metraje serán de gran utilidad, inspirados en los filmes italianos contemporáneos a su época y a melodramas teatrales. Además de su división en cinco partes o episodios que cuasi la convierten en un serial.

La protagonista es interpretada por Margarita Xirgu, actriz colaboradora habitual de Murià y un intento de construcción de *star-system* propio

que no llegó a cuajar<sup>32</sup>. En palabras de la propia actriz: “ni mi trabajo me satisfizo, ni me satisfacían tampoco los argumentos ni las escenas, ni la presentación, entonces más deficiente que ahora, en fin, lo vàreig [sic] probar, pero no me interesó”<sup>33</sup>.

La protagonista, una proto *femme fatale*<sup>34</sup> llamada Margarita en un guiño a la actriz, es una dama aristócrata recién entrada en la alta sociedad de la ciudad, donde pronto se apasiona de un galán sin escrúpulos llamado Luis, quien previamente había mantenido una relación sentimental con su madre, la Duquesa de Santauro. Margarita, al descubrirlo y confirmar que Luis hace mofa pública de ello, jura venganza y la lleva a cabo, perdiendo en el camino a su madre y su cordura.

La restauración de la película fue fruto de una iniciativa del Institut Valencià de Cultura y su filмотeca. Existía una copia de proyección previa cuya descomposición había dañado la imagen en algunas partes del film, pero la reparación de la misma no fue especialmente complicada según testimonios de la propia filмотeca recogidos por Bartra y Esteve.

Respecto al corte de lo real, el estilo es muy similar a la película anteriormente analizada, con el fuera de campo, la teatralidad y los largos planos generales fijos de los que los personajes entran y salen estratégicamente, con la cámara contemplando la acción siempre desde el mismo lado<sup>35</sup>. Un momento significativo y diferencial sería la omisión a través de objeto intersticial cuando la Duquesa de Santauro corre las cortinas para que su hija se cambie de ropa (fig. 8, izquierda). También, la ocultación de la cara de Margarita mediante código lumínico en el momento en que decide emprender su venganza contra Luis, connotando todo el drama que seguirá a su decisión (fig. 8, derecha).

En el corte del plano, el montaje es similar al ejemplo anteriormente analizado, con *racords*



Fig. 8. Omisión del campo por objeto intersticial, corriendo la cortina por parte de la madre (izda.) y ocultación de la cara de Margarita por código lumínico cuando planea su venganza (dcha.). *Magín Murià. El beso de la muerte. Fotograma de la película. España. 1917.*

en el eje en las partes más sugestivas y que precisan de un acercamiento de plano general a plano medio. Como la reacción de la protagonista comenzando a perder la cordura por celos tras descubrir a su madre con Luis, también en la escena en la que la Duquesa muere en un incendio en su vivienda, o bien, en el momento en que Margarita es llevada al sanatorio y se haya en la cama casi catatónica.

Sin embargo, lo más peculiar del montaje de la película llega en su recta final, en la escena del asesinato de Luis. No existe ningún tipo de omisión del hecho violento en este plano secuencia general. Para su venganza, Margarita entra en la habitación donde él espera sentado a una nueva amante y cierra la puerta tras ella (fig. 9, izquierda), ataca a Luis (fig. 9, centro) y le ahoga con sus propias manos hasta la muerte (fig. 9, derecha). Sin cortes, sin permitir desviar la vista u ocultar de ningún modo el asesinato del protagonista masculino. Solamente se da paso a un plano medio para observar el beso final de Margarita al cadáver de su ex amante, con los títulos: “¡Tu vida apostaste por un beso mío! ¡Has ganado! ¡Margarita vengadora del honor de los Santauro, ante todos, te da un beso!”.

Esta secuencia final explícita convierte la película en una *rara avis* de la época respecto al tratamiento de la violencia en la misma ya que la no omisión del hecho violento con los diferentes mecanismos de realidad o plano aquí expuestos, sumando al plano fijo en el que se mantiene el asesinato, aunque sea general y con poco detalle, es infrecuente en el fantástico mudo serial de la época.

#### 4. CONCLUSIONES

El análisis de ambas películas aplicando la metodología del Triple Corte genera por un lado paralelismos característicos del MRP, como pueden ser: los largos planos secuencia teatrales o la elevada importancia del fuera de campo en planos generales de acción. Por otra parte, las limitaciones técnicas del dispositivo de captación provocan la imposibilidad de roturas de foco. Sin embargo, el uso del código lumínico como omisión, en especial las caras de los personajes femeninos en momentos de elevado dramatismo o tensión está muy presente.

El montaje simple, en la década de transición hacia el fragmentarismo del MRI de la muestra



Fig. 9. Secuencia final de la venganza de Margarita en donde cierra la puerta (izda.), ataca a Luis (centro) y le da muerte (dcha.), sin cortes ni omisiones, todo ello en PG. Magín Murià. *El beso de la muerte*. Fotograma de la película. España. 1917.

fílmica, solo permite acercamientos de planos generales a planos medios en puntos de giro conclusivos o en presentaciones de objetos de interés. Cabe resaltar la alta prevalencia de *jump cuts* con el único fin de omitir la violencia sobre los cuerpos en campo.

Por lo tanto, el corte de lo real coexiste desde el nacimiento del propio dispositivo de captación, el

corte y fragmentarismo del plano ya se manifiesta a mediados de la década de los años diez en el mudo fantástico serial catalán y, por último, el corte de la carne no hará aparición hasta bien entrado el sonoro en la cinematografía. Sin embargo, la evidencia que se presenta a lo largo del texto demuestra que la omisión de la acción violenta emerge a través de los dos primeros mecanismos sobre estos cuerpos puzzle multifragmentados.

37

#### NOTAS

<sup>1</sup>REGUILLO, Antonia del Rey. "Los borrosos años diez, crónica de un cine ignorado (1910-1919)". *Liceus, Biblioteca virtual E-Excelence* (Valencia), (2005), pág. 4. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/32695>. [Fecha de acceso: 20/08/2023].

<sup>2</sup>AGUILAR, Carlos. "Fantasía española: negra sangre caliente". En: VV.AA. *Cine fantástico y de terror español 1900-1983*. San Sebastián: Donostia Kultura, 1993, pág. 13.

<sup>3</sup>AGUILAR, Carlos "Fantasía española...". Op. cit., págs. 17-37.

<sup>4</sup>Ibidem, págs. 38-47.

<sup>5</sup>Ibid., pág. 17.

<sup>6</sup>MARRO, Alberto (1916). *La secta de los misteriosos* [Película].

<sup>7</sup>MURIÀ, Magín (1917). *El beso de la muerte* [Película].

<sup>8</sup>ARHEIM, Rudolph. *Arte y percepción visual*. Madrid: Editorial Akal, 1990.

<sup>9</sup>La lectura de la imagen corporal a partir de la teoría fílmica feminista es ubicua en todo el texto y perfectamente aplicable al cine mudo. Se cimienta en conceptos extraídos de obras fundamentales como el *male gaze* y las teorías de la mirada dicotómica de MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: BRAUDY, Leo y COHEN, Marshall (Eds.). *Film Theory and Criticism: Introductory readings*. Nueva York: Oxford UP, 1999, págs. 833-844; o del capital erótico de ILLOUZ,

Eva y KAPLAN, Dana. *El Capital Sexual en la Modernidad Tardía*. Barcelona: Herder, 2000. Su presencia es vertebral a toda la teoría de los cortes aquí presentada y necesaria para su propia existencia.

<sup>10</sup>DUQUE, Ricardo. *Fragmentación, simultaneidad, choque o contraste y modularidad en la videosfera*. (2002). Disponible en: <http://www.jstk.org/txt/videosfera.html>. [Fecha de acceso: 21/08/2023]. Parfraseando a Benjamin a través de ensayos sobre la experiencia estética y la fragmentación de la realidad en la era moderna, en particular en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Taurus: Buenos Aires, 1989, págs. 16-57.

<sup>11</sup>BURCH, Noël. “¿Un Modo de Representación Primitivo?”. En: VV.AA. *El tragaluz del infinito*. Cátedra: Madrid, 1999, págs. 193-204.

<sup>12</sup>AGUILAR, Carlos “Fantasía española...”. Op. cit., págs. 19-23.

<sup>13</sup>BURCH, Noël. *El tragaluz del...* Op. cit., pág. 194.

<sup>14</sup>REGUILLO, Antonia del Rey. “Los borrosos años diez...”. Op. cit., pág. 5.

<sup>15</sup>CARDONA ARNAU, Rosa. “La recuperación de la versión para el mercado alemán de la secta de los misteriosos (Alberto Marro, 1917)”. *Secuencias: revista de historia del cine* (Madrid), 26 (2007), pág. 68. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3940>. [Fecha de acceso: 21/08/2023].

<sup>16</sup>Se puede comprobar esta exhaustiva y sesuda recopilación filmográfica sobre la Hispano Films y su continuidad productiva, en los trabajos de BELLO CUEVAS, José Antonio. *Cine mudo español 1896-1920, ficción, documental y reportaje*. Barcelona: Laertes S.A., 2010, págs. 102-111, 143-144, 149-150, 153-154, 156-157, 161-162, 228-229, 233, 240-241, 246-248, 257-258, 280 y en el artículo “El cine español (1896-1930): origen y evolución de sus géneros y estructuras industriales”. *Filmhistoria Online* (Barcelona), 22 (2012). Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/13905>. [Fecha de acceso: 21/08/2023].

<sup>17</sup>MARRO, Alberto (1915). *Los Misterios de Barcelona* [Película].

<sup>18</sup>FEUILLADE, Louis (1913). *Fantômas. A la sombra de la guillotina* [Película].

<sup>19</sup>FEUILLADE, Louis (1914). *Fantômas contra Fantômas* [Película].

<sup>20</sup>FEUILLADE, Louis (1916). *Judex* [Película].

<sup>21</sup>FEUILLADE, Louis (1915). *Fantômas. Les Vampires* [Película].

<sup>22</sup>MINGUET I BATLLORI, Joan. *Paisaje(s) del cine mudo en España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca del Instituto Valenciano de *Cinematografía*, 2008, pág. 51.

<sup>23</sup>CARDONA ARNAU, Rosa. “La recuperación de la versión...”. Op. cit.

<sup>24</sup>FILMOTECA DE CATALUNYA. *La Secta de los misteriosos* [Película]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QDVaCTB9wf8>. [Fecha de acceso: 21/08/2023].

<sup>25</sup>BURCH, Noël. *El tragaluz del...* Op. cit., pág. 213.

<sup>26</sup>BURCH, Noël. *El tragaluz del...* Op. cit., pág. 228.

<sup>27</sup>BARTRA, Eli y ESTEVE, Llorenç. “La I Guerra Mundial y el auge del cine catalán: un estudio de Barcinógrafo y de Magí Murià”. *Filmhistoria online* (Barcelona), 4-2 (1994), pág. 1. Disponible en: <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12240>. [Fecha de acceso: 21/08/2023].

<sup>28</sup>BELLO CUEVAS, Jose Antonio. *Cine mudo español 1896-1920...* Op. cit., pág. 200.

<sup>29</sup>Ibídem, págs. 205, 209, 213 y 216.

<sup>30</sup>BELLO CUEVAS, Jose Antonio. "El cine español (1896-1930)...". Op. cit., pág. 216.

<sup>31</sup>BARTRA, Eli y ESTEVE, Llorenç. "La I Guerra Mundial y el auge...". Op. cit., págs. 4-5.

<sup>32</sup>MINGUET I BATLLORI, Joan. *Paisaje(s) del cine mudo en España...* Op. cit., pág. 58.

<sup>33</sup>BOIX, Josep Arimont. "Entrevista con Margarita Xirgu". *Revista Joventut* (Barcelona), 20 de septiembre (1924), s.p. Extraído de RIUS XIRGU, Xavier. "El teatre d'aficionats i Badalona". Margarita Xirgu. Disponible en: <https://margaritaxirgu.es/vivencia3/119afic/119afic.htm>. [Fecha de acceso: 21/08/2023].

<sup>34</sup>CANALS BOTINES, Mireia. "Els personatges femenins fatals del cinema espanyol dels orígens". *Quaderns de Cine* (Alicante), 5 (2010), pág. 27. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10045/13956>. [Fecha de acceso: 21/08/2023].

<sup>35</sup>BURCH, Noël. *El tragaluz del...* Op. cit., pág. 218.

# EL CUERPO DE LAS ESTRELLAS DE CINE NACIONALES EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS VEINTE

## BODIES OF THE NATIONAL CINEMA STARS IN THE SPAIN OF THE TWENTIES

### Resumen

En este artículo se explorarán los diferentes modelos de mujer que se abrían paso en las pantallas de España en los años veinte encarnados por actrices nacionales. Estos arquetipos participaban de un diálogo transnacional y transmediático que tenía lugar en la prensa especializada y en el que intervenían poderes políticos y culturales interesados en regular el cuerpo y las acciones de las mujeres dentro de unos ejes identitarios nacionales que sirvieran de ejemplo a las espectadoras de la época.

### Palabras clave

Actrices españolas, Arquetipos, Cines, Prensa cinematográfica, Sistema de estrellas.

### Elena Cordero Hoyo

Universidad de Lisboa, Portugal /  
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid,  
España

Elena Cordero Hoyo tiene un Doctorado Europeo en Estudios Comparados (2022) por la Universidad de Lisboa (FLUL) gracias a una beca FCT (PD/BD/128075/2016). Ha coeditado (con Begoña Soto-Vázquez) el libro *Women in Iberian Filmic Culture* (Intellect Books, 2020) y su investigación se ha publicado en *Nineteenth Century Theatre and Film*, *Vivomatografías* y *Rotura*. Es jefa de redacción de *Secuencias*, revista de historia del cine y profesora asociada en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 10/V/2023  
Fecha de revisión: 14/VI/2023  
Fecha de aceptación: 14/VI/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

This article will explore the different models of women on Spanish cinema screens played by national actresses during the twenties. Those archetypes participated in a transnational and transmedial dialogue in the specialized press and in which political and cultural powers took part. They were interested in regulating women's bodies and actions guided by national identitarian frames that could serve as an example for the female spectators of the time.

### Key words

Archetypes, Cinema, Film Magazines, Spanish Actresses, Star System.

ORCID: 0000-0003-3157-6275

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0003>

## EL CUERPO DE LAS ESTRELLAS DE CINE NACIONALES EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS VEINTE

### 1. INTRODUCCIÓN

Ingenuas, modernas, *vamps*... En este artículo se exploran algunos de los modelos de mujer que se abrían paso en las pantallas de España en los años veinte encarnados por actrices nacionales. Estos modelos fueron importados de otras industrias fílmicas y otros provenían de medios expresivos como la literatura o el teatro. Sin embargo, todos participaron de un diálogo transnacional y transmediático que tenía lugar en la prensa especializada y en el que intervinieron poderes políticos, mediáticos y culturales interesados en regular el cuerpo y las acciones de las mujeres dentro de unos ejes identitarios nacionales que sirvieran de ejemplo a las espectadoras de la época.

Los cuerpos de las actrices recibían regularmente adjetivos como atléticos, esbeltos, delgados, elegantes y sus actitudes como infantiles, traviesas, atrevidas, maternas, etcétera, a la par que se establecía una relación íntima entre el trabajo actoral para las cámaras, el deporte y otros elementos asociados con la modernidad como el automovilismo o la aviación. El objetivo del artículo es analizar los discursos que circula-

ban en la prensa ibérica en torno a los cuerpos y comportamientos de algunas de las actrices españolas más populares de la época como Carmen Viance, Elisa Ruiz Romero o Helena Cortesina, y su correspondencia con los papeles que interpretaban en pantalla<sup>1</sup>.

### 2. LOS REQUISITOS DE LA ACTRIZ CINEMATOGRAFICA

Durante las primeras décadas del siglo veinte, características naturales como ser fotogénica y bella en pantalla eran considerados los requisitos fundamentales para ser actriz cinematográfica<sup>2</sup>. La capacidad de mostrar verdad y espontaneidad se valoraba, pero se debía conseguir que pareciera sin esfuerzo; de esta forma, aunque había lugar para la mejora y el aprendizaje, se suponía que debía existir un talento innato que la intérprete no podía adquirir mediante el estudio, la lectura o la práctica. Como se menciona en el artículo de la revista portuguesa *Cine-Teatro*: “Es verdad que el artista no se hace, nace ya con esa cualidad que lo distingue de los seres vulgares, pero solo la práctica —la experiencia— consigue perfeccionarlo, de forma que se vuelva una figura prominente”<sup>3</sup>. Por este motivo, a pesar de

que existían escuelas de actuación en los países ibéricos, estos lugares no se concebían como lugares de estudio, sino como espacios donde entrenar el cuerpo y crear conexiones sociales en ambientes cercanos a la cinematografía<sup>4</sup>.

Defendiendo esta postura, en 1936, Walter Benjamin argumentaba teóricamente que las “exigencias técnicas” que se requerían al actor de cine diferían considerablemente de las que se requerían al actor de teatro<sup>5</sup>. Benjamin definía a las estrellas de cine como “actores de segunda o tercera categoría” que ven en la industria cinematográfica el camino hacia “una gran carrera”. La razón principal que daba el autor para explicar las diferencias entre las cualidades de los actores cinematográficos o teatrales era que en el cine “es menos importante que el intérprete represente a otro ante el público a que se represente a sí mismo ante el sistema de aparatos”<sup>6</sup>. De esta forma, lo que las audiencias veían en las pantallas no era un actor profesional interpretando un sentimiento sino una persona viviendo una acción concreta e interpretándose a sí mismo en frente de la cámara. Esta inhabilidad para actuar, según Benjamin, convertía a los actores de cine en malos actores de teatro, pero aumentaba su valor en las películas, ya que en estas se debía evitar la temida sobreactuación o “actuación teatral”<sup>7</sup>. Como resultado, la necesaria naturalidad y la supuesta falta de aptitudes dramáticas abría un camino profesional para personas comunes sin un talento especial para la interpretación, pero que podían soñar con la posibilidad de volverse estrellas reconocidas por audiencias masivas internacionalmente.

*La idea de ser reproducido en un sistema de aparatos ejerce sobre el hombre actual una inmensa atracción. Anteriormente también, sin duda, cualquier muchacha se ilusionaba con subir al escenario. Pero el sueño de entrar en el cine tiene dos ventajas frente a esta ilusión: en primer lugar, es más realizable, porque el consumo de intérpretes por el cine (donde cada intérprete sólo se actúa a sí mismo) es mucho mayor que el del teatro; en*

*segundo lugar, es más atrevido, porque la idea de ver difundida masivamente la propia presencia, la propia voz, hace palidecer al brillo del gran actor<sup>8</sup>.*

Se produce, por lo tanto, un doble efecto del cine frente al teatro: por un lado, una democratización de la interpretación tanto horizontal (en número de intérpretes) como en vertical (en número de oportunidades para personas sin una formación específica). Sin embargo, si el talento o el nombre no distinguen a los actores del resto, ¿cuál será el criterio de selección? La fotogenia. Pasamos así de una búsqueda prioritaria de cualidades psíquicas internas, como la sensibilidad en el teatro, a una búsqueda de cualidades externas y, por tanto, físicas y corporales en el cine que acaban traduciéndose en un catálogo de “tipos” de actrices que puedan encarnar las virtudes y defectos de los personajes femeninos en pantalla y transmitir una idea de “honra” —absolutamente determinada por la limitación de la sexualidad al matrimonio— que sirviera de ejemplo a las espectadoras del momento<sup>9</sup>.

Consecuentemente, los nuevos requisitos y la introducción de elementos cinematográficos como el primer plano y la naturaleza dialógica de los intertítulos en pantalla produjeron un cambio en el tipo de actrices que se buscaban para cine y, pronto, se evidenció un cambio en los roles y una tendencia a la especialización por parte de los intérpretes, a pesar de que muchos de ellos provenían del teatro dramático o popular. Del mismo modo que el cine se entendía como un entretenimiento relacionado con la técnica y la modernidad, el físico requerido a las actrices de cine no correspondía necesariamente al de las actrices reconocidas. No sólo la actuación que se demandaba era diferente, como se ha explicado previamente, —lo que era loable en el teatro se convirtió en algo considerado excesivo y ridículo en las pantallas de cine— sino que también los cuerpos variaban

en comparación con el escenario legítimo. Actrices legendarias como María Guerrero (Madrid, 1867-1928), Lola Membrives (Buenos Aires, 1885-1969) o Margarita Xirgu (Molins de Rey, 1888 – Montevideo, 1969) quienes en escena interpretaban todo tipo de papeles para los que su edad o belleza no era una restricción, vieron cómo las oportunidades en pantalla se veían limitadas<sup>10</sup>.

De esta forma, las actrices fueron volviéndose paulatinamente esclavas de su apariencia externa, y la juventud y la belleza se convirtieron en ventajas para protagonizar películas y, por tanto, ascender en la carrera cinematográfica. En este sentido, la prensa cinematográfica jugó un papel fundamental en el establecimiento y la supervisión del cumplimiento de estos criterios. Como explica Eva Woods Peiró en su estudio de las revistas cinematográficas españolas, una de las principales misiones que emprendió la prensa especializada fue instruir al lector sobre cómo pensar sobre la interpretación y los intérpretes y, por tanto “vigilar los límites de la cultura del estrellato” estableciendo quién o quiénes podían o no acceder en base a su etnia, clase, edad o sexualidad<sup>11</sup>. Por este motivo, las fotografías de las actrices que circulaban en publicaciones periódicas y los coleccionables se ganaron un lugar prioritario en la cultura de masas.

En este sentido, Benjamin destaca el cambio fundamental que el cine aporta a la imagen especular<sup>12</sup>. El reflejo en el espejo adquiere una nueva dimensión al convertirse en una imagen transportable, separada del propio ser humano. Como apunta Benjamin, esto crea una autoconsciencia de la imagen en los intérpretes de cine que no tienen presente el hecho de que su imagen no responde sólo ante ellos mismos, sino ante la masa. Será la masa invisible en el acto de filmar “la que habrá de supervisarlos”<sup>13</sup>. Y esto no se hará sólo con su imagen en la pantalla, sino también a través de la mediación de la prensa

especializada que, según Benjamin, alentada por el sistema capitalista, se encargará de mercantilizar a los actores y convertirlos, mediante el culto a la personalidad de las masas, en estrellas.

### 3. EL PRECARIO *STAR-SYSTEM* FEMENINO ESPAÑOL

A medida que avanza el siglo veinte los cines nacionales van estableciéndose y creando su propio *star-system* paulatinamente diferenciado del de las tablas y del de otros países. Los personajes cinematográficos españoles adoptaron características propias y se volvieron arquetípicos. En este sentido, los años veinte son un periodo de defensa de las “formas autóctonas frente a los modelos externos” con la intención de reforzar una industria cinematográfica nacional que no terminaba de despegar<sup>14</sup>.

Daniel Sánchez Salas explica, en su estudio de las adaptaciones en el cine español de los años veinte, que en ocasiones dentro del exiguo estrellato nacional se daba “una identificación profunda de un intérprete con un personaje determinado, de tal manera que esa identificación se acababa incorporado al funcionamiento del actor o la actriz dentro de la maquinaria del *star-system* nacional”<sup>15</sup>. Esta identificación entre actriz y personaje se desarrollaba principalmente en los elementos y discursos extratextuales que acompañaban a las películas y la autopromoción que hacían los intérpretes de su “persona pública de estrella” construida mediante “los artículos publicados en revistas de fans y de interés general, fotografías publicitarias, y entrevistas” en coordinación con sus roles en pantalla<sup>16</sup>.

Sin embargo, esta triangulación entre los personajes, las actrices y las personas públicas de la prensa se vio afectada por la situación de precariedad de la industria española que no favoreció la creación de un *star-system* nacional estable. Por tanto, las actrices analizadas en



Fig. 1. Entrevista a Carmen Viance en el semanario español, La Pantalla, n. 4. Madrid, 9 de diciembre 1927.

este artículo “destacaron de manera especial en un panorama donde el sistema de estrellas se enfrentaba a múltiples obstáculos para su consolidación”<sup>17</sup>. Como apunta Sánchez Salas:

*a lo endeble de una industria poco capitalizada y falta de profesionalidad, hay que unir el retraso frente a las cinematografías más relevantes en la individualización de los personajes a través de componentes esenciales como el uso regular del primer plano y el dominio de los rótulos de diálogo frente a los narrativos*<sup>18</sup>.

Por ese motivo, el estrellato español sufrió de una falta de medios frente a otras cinematografías más desarrolladas, lo que produjo que las actrices de cine nacionales nunca alcanzaran la fama, poder o reconocimiento artístico que consiguieron las grandes mujeres de la

escena<sup>19</sup>. Además, si actuación y fotogenia eran percibidas como capacidades que no podían ser enseñadas ni aprendidas, a riesgo de perder la frescura que se necesitaba en la pantalla<sup>20</sup>, filmar era un acto mecánico externo al arte y, por lo tanto, la sensibilidad y la opinión femeninas no tenían ningún valor, al contrario de lo que sucedía en el escenario<sup>21</sup>. No obstante, el deseo de naturalidad y la supuesta falta de necesidad de habilidades previas, abrieron el campo para que personas comunes y *amateur* probasen suerte en el área de la actuación y les permitieron soñar con la posibilidad de convertirse en estrellas de cine con fama internacional. Como asegura el periodista Castán Palomar, en los veinte la fama comenzaba a ser “ilusión y meta” en España. Algunas actrices soñaban “con las luces cegadoras de los lejanos estudios de Los Angeles”<sup>22</sup>.

### 3.1. Carmen Viance

El caso de la actriz Carmen Viance, en España, nombre artístico de Carmen Hernández Álvarez, (Madrid, 1905–1985) resulta paradigmático en este sentido<sup>23</sup>. Siendo recurrentemente recordado en las revistas especializadas y narrado por la propia actriz, Viance consiguió erigirse como ideal de “la mujercita que sabe ganarse la vida” honestamente, al demostrar que una “ordenada burócrata” podía alcanzar el estrellato en cinematografía<sup>24</sup>. Mecanógrafa por oposición en las oficinas de Presidencia, acostumbrada a la vida tranquila de la casa familiar, la costura, los paseos con su madre y los cines de los sábados por la tarde, un día se presentó a un casting en la empresa Film Española y el director José Buchs la fichó para *Mancha que limpia* (1924) en la que logró hacerse con el papel protagonista: “—Pero ¿cómo? —se dijo—. ¿Sin conocer ni lo más rudimentario del arte del “maquillaje”? ¿Sin haber trabajado ni siquiera una vez en una función de aficionados?”<sup>25</sup>.

Viance se convertirá, por tanto, en el ejemplo de la “antiestrella” al interpretar recurrentemente en pantalla el papel de buena mujer provinciana —siendo el máximo exponente su papel de Carmiña en *La casa de la Troya* (Alejandro Pérez Lugín, 1924) personaje con el que establecerá una identificación permanente o, en otra variante, de maestra “que representa los valores civilizadores de la cultura no rural” en *El lazarrillo de Tormes* (Florián Rey, 1925)<sup>26</sup>—, mientras que, en la vida real, mostrada en prensa, representaba a la mujer comedida, sencilla y discreta, una feminidad sin aspavientos ni modernidades:

*Carmen Viance es una mujercita modesta, muy sencilla, muy ingenua... En sus grandes ojeras parece que las lágrimas han dejado un surco, y en sus labios, un suspiro a medio salir, un rictus de tristeza... Parece, a veces, una flor de invernadero, o una niña... (...). Carmen Viance no abandona su ritmo ni un instante. Siempre está seria, muy formal... Hasta cuando ríe adivino en ella una profunda seriedad...*<sup>27</sup>.

De esta forma, el papel de mujer sencilla, formal e ingenua de Viance se verá contrastado con la otra actriz española: La Romerito.

### 3.2. La Romerito

Elisa Ruiz Romero (Sevilla, 1903–Madrid, 1995), conocida como La Romerito, es considerada la actriz española más importante de los años veinte. La prensa ibérica tanto en España como en Portugal —donde ambas actrices disfrutaron de una importante fama—, se empeñará en alimentar la competencia y enemistad entre ellas, comparándolas y buscando el titular, pero ellas se encargarán de desmentirlo declarando su admiración mutua reiteradamente<sup>28</sup>. Sin embargo, la ficticia confrontación entre ambas se trasladará a los espectadores que tendrán que elegir entre ser “*Viancistas*” o “*Romeristas*”.

La Romerito destaca por ser la actriz española que mejor se adaptó a los requisitos de la estrella de cine mudo manteniendo un estilo y “carácter un poco infantil”<sup>29</sup>. Esta actriz se hizo conocida por ser muy menuda, delgada y atlética (jugaba habitualmente al tenis y montaba a caballo), y por tener una “belleza expresiva” que se transmitía en sus grandes ojos negros en los que había “una alegría deliciosamente traviesa”<sup>30</sup>. De hecho, cruzando la frontera, en la prensa portuguesa se la describía como “pequeña, rápida, fresca y movida como una sardina”<sup>31</sup>. Su tez morena y sus ojos y pelo negros le daban un aire racial de andaluza pasional y sensual con el que se relacionaba el estereotipo de “la española” en ciertas producciones cinematográficas de los veinte. De esta forma, se la describe como “una mezcla de Andalucía y de Arabia; sol, mucho sol, y en el reír, claridad, frescura, juventud”<sup>32</sup> lo que le permite optar a determinados roles con carácter folclórico como el de Rocío en *Currito de la Cruz* (Alejandro Pérez Lugín, 1925) y adaptaciones de zarzuelas como el de Susana en *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921).



Fig. 2. Entrevista a La Romerito en el periódico portugués, *Ilustração*, n. 85. Lisboa, 1 de julio 1929.

La infantilización de las estrellas de cine, presente en las descripciones en la prensa e, incluso, en el diminutivo del nombre de La Romerito, era un mecanismo recurrente que las habilitaba para interpretar papeles comunes dentro de la cinematografía española, tales como la muchacha simpática y juvenil (con una carga erótica que variaba dependiendo del papel)<sup>33</sup>. Esto permitió que las actrices con un aspecto infantil, más maleable, pudieran interpretar los papeles rápidos y ágiles que cuadraban con la estética del nuevo medio cinematográfico al mismo tiempo que mantenían el modelo de feminidad “anti-modernista” que no transgredía “las normas sexuales de pasividad y constricción asociadas a la feminidad tradicional”<sup>34</sup>. Usando la terminología utilizada por Gaylyn Studlar en su trabajo sobre Mary Pickford, esta mascarada serviría para

disminuir la ansiedad cultural que había surgido en torno al fin de siglo en las sociedades occidentales con el ascenso de la mujer moderna. De hecho, en sus declaraciones, será La Romerito la que más abiertamente abogue por secundar el espacio doméstico como el espacio ideal de la mujer española<sup>35</sup>, mientras que Vianca, además de anunciarse como mujer trabajadora independiente económicamente no ocultará su interés por salir de España y trabajar en cinematografías más avanzadas como la alemana<sup>36</sup>.

3.3. Helena Cortesina

Como hemos argumentado, había en el cine una demanda creciente de cuerpos ágiles, ligeros y atléticos que pudieran soportar el ritmo y movimiento de las escenas de acción y las acrobacias; y de rostros infantiles para los planos cerrados de la cámara<sup>37</sup>. Esta pudo ser una de las razones por las que la actriz Elena Cortés Altabás, conocida como Helena Cortesina (Valencia, 1903–Buenos Aires, 1984), acabó desarrollando su carrera mayoritariamente en el teatro.

Incluso en el breve momento en el que Cortesina fue considerada una de las actrices más famosas del emergente *star-system* español de inicios de 1920 —una votación llevada a cabo por *Cine Popular* reveló su nombre, junto al de Lola París, como las actrices nacionales favoritas de los españoles<sup>38</sup>— su figura robusta y clásica, que había sido exaltada y monetizada en la década anterior en las tablas de los escenarios de variedades, comenzó a ser criticada por ser demasiado corpulenta. Se llegó a escribir en la prensa: “En la Helena hemos observado más tegido [sic.] adiposo. Debe cuidarse la joven bella mujer y someterse a una rigurosa gimnasia para conservar la línea. A ella debe su prestigio...”<sup>39</sup>. La corpulencia y la gordura se revelaban como desventajas para los nuevos parámetros de feminidad en la pantalla. Con su cuerpo que tanta fama había cosechado en el escenario, Cortesina no cuadraba ni en los



*Fig. 3. Helena Cortesina y Florián Rey en una imagen promocional de La Inaccesible (Buch, 1920). © Ministerio de Cultura y Deporte de España, Archivo General de la Administración. Fondo MSCE.*

roles de ingenua en drama ni comedia, ni de heroína de acción en la pantalla. No obstante, a inicios de los veinte, Cortesina encarnará en sus pocos papeles en pantalla otro de los tipos más populares en la cinematografía española: el rol de la artista. Tanto Elvira de *La Inaccesible* (José Buchs, 1920) como Paloma de *Flor de España* (Helena Cortesina, 1923), serán mujeres urbanas e independientes que trabajarán como cupletistas o bailarinas famosas en el escenario. Esto se verá representado en las fotografías promocionales de *La Inaccesible* en las que Cortesina se representa vestida lujosamente y abundan referencias a elementos “de acción” relacionados con la modernidad y el cosmopolitismo como cabarets, automóviles o armas<sup>40</sup>.

Es destacable cómo se puede acompañar los cambios en los gustos y modas asociados a la feminidad, observando las características corporales y comportamentales que se destacan de estas tres actrices en la prensa. Por supuesto, el discurso mediático, a pesar de tener un claro componente externo impuesto por los patrones culturales patriarcales, era utilizado de manera consciente por las propias actrices que conformaban así su imagen y dirigían su carrera con marcadas estrategias propagandísticas (con

mayor o menor éxito dependiendo del caso). Las pensadas declaraciones, las asociaciones publicitarias con determinados productos<sup>41</sup> y la circulación de fotografías en las que el vestuario, el atrezzo y las poses creaban un subtexto con el que intentaban dominar la narrativa. En este sentido, Isabel Clúa asegura que la circulación de postales y otras imágenes en la prensa expandía la presencia del cuerpo femenino fuera del espacio limitado del escenario y la pantalla y aseguraba su presencia en la esfera pública y el hogar burgués<sup>42</sup>. Por tanto, el uso que las actrices y otras intérpretes hacían de la diseminación de sus imágenes en el final del siglo diecinueve y principios del veinte les permitía actuar como “objetos de consumo activos”, que alternaban entre la presentación erótica de sus cuerpos para la mirada masculina y la comunicación de otros mensajes que las empoderaban<sup>43</sup>.

#### 4. CONCLUSIÓN

En conclusión, las actrices ibéricas como Carmen Viance, La Romerito y Helena Cortesina, trataron de dar forma a su persona pública para autopromocionarse mediante elecciones ficcionales (los personajes que interpretaban en pantalla) y no ficcionales (entrevistas, contratos publicitarios, fotografías y postales, su estilo de vida y la moda). En todo ello, su cuerpo jugaba un papel central ya que “el tipo” de corporalidad les abría caminos hacia diferentes personajes a los que productores, directores y periodistas especializados —en su mayoría hombres— asignaban ciertas cualidades que, de manera más o menos directa, se trasladaban a las propias actrices. De esta manera, personajes y actrices quedaban unidos en la mente del espectador. Esto impulsaba a las actrices a tratar de controlar y diseñar su percepción como estrellas de forma astuta, incidiendo en aquellos aspectos con los que les gustaría ser asociadas usando como mediadores de su imagen a la prensa especializada y la cultura visual emergente en las primeras décadas del siglo veinte, con el fin de capitalizar y legitimar culturalmente su popularidad.

## NOTAS

<sup>1</sup>En este artículo me centraré en estos casos ya que Carmen Viance, Elisa Ruiz Romero y Helena Cortesina son las únicas actrices (junto a Raquel Meller) denominadas por Alfredo Serrano como el *star-system* español en 1925, a pesar de que otras actrices como Carmen Rico o María Luz Callejo también disfrutaron de breves momentos de fama. SERRANO, Alfredo. *Las Películas Españolas*. Barcelona: Feliu y Susanna, 1925, pág. 115.

<sup>2</sup>Ver, por ejemplo, un artículo en la revista de cine portuguesa *Cine-Teatro*, en el que el periodista firma que en las películas mudas el único aspecto importante para las actrices era su belleza, y que su inteligencia y cultura intelectual no significaban nada. COELHO, Artur. “Desfazendo uma lenda...”. *Cine-Teatro* (Lisboa), 3 (1929), pág. 10.

<sup>3</sup>“Crie-se artistas!”, *Cine-Teatro* (Lisboa), 8 (1930), pág. 5: “É certo que o artista não se faz, nasce já com essa qualidade que o distingue dos sêres vulgares, mas só a practica —a experiencia— consegue aperfeiçoar, de maneira a tornar-se um vulto de valor.”

<sup>4</sup>Por ejemplo, en el Conservatório Nacional do Arte de Representar de Portugal, las lecciones estaban dirigidas hacia el teatro, mientras que la actuación en cine no se impartió hasta 1935, limitando las lecciones al baile. S. M. “O Conservatório e o cinema”. *Imagem* (Lisboa), 113 (1935) y F. M. “Mestre Antonio Pinheiro fala-nos de cinema”. *Imagem* (Lisboa), 114 (1935).

<sup>5</sup>BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Itaca, 2003, pág. 72.

<sup>6</sup>Ibidem, pág. 72.

<sup>7</sup>Ibid., pág. 70.

<sup>8</sup>Ibid., pág. 72.

<sup>9</sup>Sobre el recurrente tema de la honra femenina en la cinematografía española de los años veinte, ver SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel*. Murcia: Murcia Cultural S.A., 2007, págs. 131-133.

<sup>10</sup>No se pretende en este artículo simplificar la compleja relación que las actrices dramáticas mantuvieron con el nuevo medio que, en muchas ocasiones, era rechazado por parte de las actrices. Margarita Xirgu, por ejemplo, a pesar de protagonizar varias películas durante la década de los diez, justificó reiteradamente su preferencia por el teatro con argumentos como la pérdida de emotividad al no estar el público presente o la falta de coherencia en la acción al filmar las escenas sin un orden narrativo. LLOB, Joan de. “Margarida Xirgu a Badalona”. *Imatges* (Barcelona), 6 (16/7/1930), pág. 24.

<sup>11</sup>WOODS PEIRÓ, Eva. “Acting for the camera in Spanish film magazines of the 1920s and 1930s”. En: ALLBRITTON, Dean; MELERO, Alejandro y WHITTAKER, Tom (Eds.). *Performance and Spanish Film*. Manchester: Manchester University Press, 2016, pág. 17: “magazine content surveilled the borders of star culture”.

<sup>12</sup>BENJAMIN, Walter. *La obra de arte...* Op. cit., pág. 73.

<sup>13</sup>Ibidem, pág. 73.

<sup>14</sup>SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel...* Op. cit., pág. 129.

<sup>15</sup>Ibidem, pág. 263.

<sup>16</sup>STUDLAR, Gaylyn. “Oh, ‘Doll Divine’. Mary Pickford, Masquerade and the Pedophilic Gaze”. En: BEAN, Jennifer y NEGRA, Diane (Eds.). *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham, NC y Londres: Duke University Press, 2002, pág. 354.

<sup>17</sup>SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel...* Op. cit., pág. 420.

<sup>18</sup>Ibidem, pág. 420.

<sup>19</sup>Sobre la posición de poder que consiguieron algunas actrices en el teatro español a comienzos del siglo veinte basándose en su cultura y familia, pero que no se vio traducida al cine, ver CORDERO HOYO, Elena y SOTO VÁZQUEZ, Begoña. "Women and the Shift from Theatre to Cinema in Spain: The Case of Helena Cortesina (1903-84)". *Nineteenth Century Theatre and Film*, 45 (2018), págs. 96-120.

<sup>20</sup>"Todos están de acuerdo en que los artistas de cine ya nacen artistas y no pueden improvisarse. Los grandes nombres —astros y estrellas— son nombres de aquellos que vinieron gloriosamente del arte hablado —el escenario. Estos, son los que tienen los principales papeles actualmente (...). Todo demuestra que no será siempre así. El cine está desarrollando sus propios talentos." "Artistas de Cinema". *Cine-Teatro* (Lisboa), 8 (1929), pág. 9: "Todos estão de acordo em que artistas de cinema já nascem artistas e não podem ser improvisados. Os grandes nomes —astros e estrelas— são nomes daqueles que vieram gloriosamente da arte falada, —do placo. Estes, os que tem os principais papeis actualmente (...). Tudo demonstra que não ha de ser sempre assim. O cinema encontra-se a desenvolver os seus próprios talentos".

<sup>21</sup>Según Chaplin, por ejemplo, "las actrices no deben hablar —deben ser bellas y obedientes. Presénteme una mujer hermosa, que haga lo que yo le ordene y tendremos en Hollywood una 'estrella' más". SCHULTE, Raymon. "Uma entrevista sensacional com Charles Chaplin". *Cine-Teatro* (Lisboa), 2 (1929), págs. 8-9: "As actrizes não devem falar —devem ser belas e obedientes. Apresente-me uma mulher formosa, que faça o que eu lhe mandar e teremos em Hollywood mais uma 'estrela'".

<sup>22</sup>CASTÁN PALOMAR, Fernando. "Revisión y anécdota del cine mudo en Madrid". *Primer Plano* (Madrid), 908 (1958), pág. 23.

<sup>23</sup>Dos de las pocas entrevistas personales que Viance aceptó después de su retirada del cine enfatizan su doble condición de estrella y mecanógrafa en el propio titular: DE DIEGO, Juan. "Carmen Viance, la estrella que era mecanógrafa". *Primer Plano* (Madrid), 122 (1943), pág. 6 y GARCÍA-RAYO, Antonio. "Carmen Viance: la actriz-mecanógrafa que se convirtió en la estrella española del cine mudo". *Archivo Fundación AGR* (2019). Disponible en: <https://archivo-agr.blogspot.com/2019/05/carmen-viance-la-actriz-mecanografa-que.html>. [Fecha de acceso: 18/04/2023].

<sup>24</sup>DE ALDECOA, Luis E. "Estrellas españolas. Una conversación con Carmen Viance". *La Pantalla* (Madrid), 4 (1927), pág. 60.

<sup>25</sup>Ibidem, pág. 60.

<sup>26</sup>SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel...* Op. cit., pág. 333 y 341-343.

<sup>27</sup>DIAZ MORALES, Juan J. "Las primeras mujeres que en España se han dedicado al cine". *La Pantalla* (Madrid), 58 (1929), pág. 967.

<sup>28</sup>SEAVON. "Carmen Viance". *Ilustração* (Lisboa), 83 (1929), págs. 26-27.

<sup>29</sup>CASTÁN PALOMAR, Fernando. "Revisión y anécdota...". Op. cit., pág. 23.

<sup>30</sup>Ibidem, pág. 23.

<sup>31</sup>SEAVON, "Cinema espanhol, o que nos diz 'La Romerito'". *Ilustração* (Lisboa), 85 (1929), pág. 31: "pequenina, vivinha, fresquinha e mexidinha como a sardinha".

<sup>32</sup>DIAZ MORALES, Juan J. "Las primeras mujeres...". Op. cit., pág. 966.

<sup>33</sup>SÁNCHEZ SALAS, Daniel. *Historias de luz y papel...* Op. cit., págs. 342-343.

<sup>34</sup>STUDLAR, Gaylyn. "Oh, 'Doll Divine'...". Op. cit., pág. 361: "the traditional feminine sexual norms of passivity and restraint".

<sup>35</sup>GASCÓN, Antonio. "Mi rato de charla con la Romerito". *La Pantalla* (Madrid), 36 (1928), pág. 572.

<sup>36</sup>DE ALDECOA, Luis E. "Estrellas españolas...". Op. cit., pág. 60.

<sup>37</sup>Todavía en 1935, en la revista portuguesa *Imagem* se publicaron numerosos artículos abogando por la necesidad de los actores y actrices cinematográficos de practicar deportes para mantener la esbelteza y evitar engordar ya que “un cuerpo vulgar proyectado en la pantalla (...) siempre parece más relleno de lo que es”. “Artistas de cinema e Desportos”. *Imagem* (Lisboa), 111 (1935), pág. 11: “Um corpo vulgar projectado na tela (...) parece sempre mais cheio do que é”.

<sup>38</sup>“Nuestro concurso”. *Cine Popular* (Barcelona), 28 (1921), pág. 3.

<sup>39</sup>EL CABALLERO DEL VERDE GABÁN, “Varietés”. *Cine Popular* (Barcelona), 368 (1919), pág. 4.

<sup>40</sup>Dado que ninguno de los dos largometrajes se conserva sólo podemos conocer sus argumentos y características formales mediante fuentes extratextuales como fotografías o sinopsis en la prensa.

<sup>41</sup>Sobre la evolución de los acuerdos publicitarios de la actriz Helena Cortesina y su imagen, ver CORDERO HOYO, Elena. “Entre el clasicismo, el exotismo y la modernidad: Helena Cortesina en España”. En: QUINTANA, Ángel y PONS, Jordi (Coords.). *La dona visible. Presències de la feminitat a la pantalla (1895-1920)*. Gerona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol, 2020, págs. 139-147.

<sup>42</sup>CLÚA, Isabel. *Cuerpos de escándalo. Celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Barcelona: Icaria, 2016, págs. 76-77.

<sup>43</sup>Ibídem, pág. 78.

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



# LA MÁQUINA ANTROPOLÓGICA: EL AUTÓMATA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS ORÍGENES THE ANTHROPOLOGICAL MACHINE: THE AUTOMATON IN THE EARLY SPANISH CINEMA

## Resumen

En este artículo proponemos una variación del concepto de “máquina antropológica” de Giorgio Agamben en el que las tensiones no se dan entre ser humano y animal, sino entre humano y autómata. Para ilustrarlo, analizamos la representación del autómata en el cine español de los orígenes: *El teatro eléctrico de Bob* (Chomón, 1909), *Muñecos* (Perojo, 1916) y *Sanz y el secreto de su arte* (Thous y Sanz, 1918). Extendemos nuestro comentario hacia producciones internacionales y representaciones posteriores.

## Palabras clave

Agamben, Autómata, Cine, Descartes, Orígenes.

## David Ferragut

Universitat de Girona, España

David Ferragut es graduado en Humanidades y menor en Filosofía (UAB, Premio Nacional de Titulación) y doctorando (FPU) con una tesis sobre cine y pensamiento (UdG). También es profesor colaborador de Teoría e Historia del cine (UAB), además de coautor de los libros *Ensayos y errores. Arte, ciencia y filosofía* (AnaitGames, 2019), con Alfonso García-Lapeña y *Lo que dura una película. Una antología sobre slow cinema* (Laertes, 2023), con Iona Sharp-Casas.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 23/IV/2023  
Fecha de revisión: 11/VII/2023  
Fecha de aceptación: 12/VII/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

## Abstract

In this article, we propose a variation of the concept of “anthropological machine” by Giorgio Agamben in which tensions do not occur between humans and animals, but between humans and automatons. To illustrate this, we analyse the representation of automatons in early Spanish cinema: *El teatro eléctrico de Bob* (Chomón, 1909), *Muñecos* (Perojo, 1916) and *Sanz y el secreto de su arte* (Thous and Sanz, 1918). We extend our comment to international productions and subsequent representations.

## Key words

Agamben, Automaton, Cinema, Descartes, Early.

## Jordi Vallverdú

Universitat Autònoma de Barcelona, España

Jordi Vallverdú es investigador ICREA Academia y Profesor Agregado de Filosofía de la Ciencia (UAB). Se dedica al estudio de la epistemología y la cognición, con especial énfasis en las emociones y la computación. Sus numerosas publicaciones combinan un análisis naturalista que contempla e incorpora elementos relativos al conocimiento (multi)situado. Su docencia se extiende también a la plataforma COURSERA, en la que cuenta con más de 200.000 estudiantes.

ORCID David Ferragut (0000-0001-7245-8553)  
ORCID Jordi Vallverdú (0000-0001-9975-7780)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0004>

## LA MÁQUINA ANTROPOLÓGICA: EL AUTÓMATA EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS ORÍGENES

### 1. LA MÁQUINA ANTROPOLÓGICA: UNA APROXIMACIÓN

**E**n un inquietante pasaje de su segunda meditación metafísica<sup>1</sup>, Descartes introduce la duda de si aquellos cuerpos que se mueven y que observa desde la ventana, aunque estén ataviados con capas y sombreros, no podrían ser acaso máquinas disfrazadas. Y se lo pregunta porque nuestra percepción es engañosa: no distinguimos un autómata de un humano a simple vista, así que tiene que haber alguna facultad que nos impida caer en el escepticismo de la duda desatada. Esta facultad es el entendimiento: sabemos que son humanos y se nos presenta esta certeza gracias a la intervención divina. Pero ¿es esto el entendimiento, o más bien una intuición?, ¿qué ocurre cuando no podemos confiar ni siquiera en lo que pensamos?

Nuestro punto de partida consiste en dar un paso atrás: ¿qué percibimos y qué podemos afirmar sobre estos humanos que podrían ser autómatas? Lo que debe plantearse, en primer lugar, es que existe una frontera entre lo humano y la máquina. El estudio que Giorgio Agamben<sup>2</sup> pro-

pone para explorar los límites —y por tanto el reparto de valores— entre lo humano y lo animal puede ayudarnos a orientar nuestra perspectiva. A esta composición de ambos elementos la llama “máquina antropológica”. Con un ejemplo creemos que es suficiente para ilustrar qué quiere decir con ello: el lingüista Heymann Steinthal tenía como hipótesis la existencia de un estado prelingüístico de la humanidad, lo que la acercaba a la animalidad. Sin embargo, la particularidad de lo propiamente humano era su capacidad lingüística. De modo que ese estadio intermedio entre un reino y otro se desdibujaba: si ya poseía el lenguaje, lo que teníamos era plenamente humano; si no lo poseía, era animal, y ese humano prelingüístico no diferiría de aquel en esencia<sup>3</sup>. En el límite encontramos, pues, un punto ciego del pensamiento habitado por paradojas. Este ejemplo es quizá de los más inofensivos que presenta Agamben. Se trata de una exploración sobre el origen de las especies que animaliza lo humano —aproximando su capacidad lingüística tan cerca de la animalidad que se convierta en mutismo, en pura potencia de habla—. Pero existe también una tendencia contraria de humanizar al animal —por ejemplo, con el pequeño salvaje, Víctor de Aveyron,

que se comportaba como una cría animal pero que podía educarse como un humano—. Si esta frontera tiene implicaciones epistemológicas, estéticas y políticas, creemos que la frontera entre humano y máquina también las tiene, especialmente en nuestros días.

En segundo lugar, debemos describir esa frontera: ¿en qué sentido uno se humaniza o se robotiza?, ¿qué supuestos y tensiones tiene cada uno de estos polos? La tensión más elemental, y quizá más repetida en la literatura sobre robots y autómatas, es justamente la misma dualidad que planteaba Descartes: el vínculo entre cuerpo y alma. De hecho, en la quinta parte de su *Discurso del método*<sup>4</sup>, Descartes cercenaba cualquier atisbo de conexión entre lo maquinal y lo humano: por incapacidad de uso del lenguaje —nada podía saber de los Modelos Grandes de Lenguaje, como el reciente GPT4— y por incapacidad de imitar fielmente a los humanos —no dejarían de fallar, apunta—. La máquina no capturaba el verdadero sentido de la racionalidad, esto es, su alma divina.

Sabemos que tradicionalmente se ha dividido el alma en facultades, las más bajas de las cuales están situadas cerca del cuerpo —las facultades vegetativas y sensitivas, según Aristóteles<sup>5</sup>—, mientras que la más alta parece querer desprenderse de él —la facultad intelectual—, pues está más cerca de lo propiamente divino e inmaterial. Nosotros entendemos aquí el alma en un sentido laxo: como un principio vital que permite percibir, sentir o pensar al cuerpo. Si el alma falta, no se produce ninguna de estas actividades, y aunque hubiera movimiento del cuerpo, sería un movimiento de reloj, de un mecanismo interno totalmente ciego a los cambios que se producen fuera de él. Este dualismo es evidente, en forma de prejuicio, en la obra de teatro que acuña el término “robot”, *R. U. R.*<sup>6</sup>: ante la visión de una robot que simula ser uno de los personajes (Helena), si bien se admira su asombroso parecido y la belleza que atribuyen a la persona

que copia, los personajes lamentan —y por tanto condenan, maquinizan— su incapacidad para amar o ser amada, o incluso de ser madre —pues la función reproductiva entraría dentro de la facultad vegetativa—. Irónicamente, los robots de *R. U. R.* acabarán rebelándose contra los seres humanos por poseer, creen ellos, una facultad intelectual deficiente.

Lo que estos dos puntos que hemos esbozado plantean es un sistema de coordenadas. La absisa tensiona los conceptos de máquina y ser humano, o si se quiere, de organización técnica y de organismo humano. La ordenada, en cambio, introduce el alma y el cuerpo como elementos de los dos polos anteriores. Para perfilar todavía más nuestra imagen de la máquina antropológica, podemos incluso describir sus hemisferios. En primer lugar, el hemisferio técnico: aquella entidad que se presente como un cuerpo organizado técnicamente sería un autómata<sup>7</sup> o un robot. Una entidad técnica que reproduce o se comporta como sintiente o intelectual y desprovista de cuerpo, sería una IA<sup>8</sup>. En el hemisferio humano, tendríamos un organismo reducido a su corporalidad (por ejemplo, el *homo faber*) o un organismo humano que puede dar rienda suelta a sus facultades sensitivas o intelectivas (el artista o el filósofo), los cuales poseen estatutos que la filosofía política ha estudiado, desde Aristóteles hasta Hannah Arendt<sup>9</sup>. Pero estos hemisferios entran en comunicación, se desbordan uno sobre otro. La concepción del humano como una máquina dotada de capacidad para pensar —a diferencia de los autómatas y los animales— es, de hecho, propia de Descartes, aunque su formulación más célebre y concisa se encuentra en *La Mettrie*<sup>10</sup>.

Más que resolver las paradojas de la frontera entre lo humano y la máquina, lo que buscaremos es su *representación*, la imagen que tenemos de ello —lo que rechazaba Descartes: una presencia a simple vista—. Y lo haremos atendiendo a los requisitos de este número

monográfico de *Quiroga*: analizando contenido y forma de tres películas de cine español de los orígenes, periodo que, si bien generalmente se sitúa entre 1895 y 1915, permite algunas modulaciones debido a los recursos narrativos y visuales que se siguen utilizando después de estos años. Se trata, pues, de un cine distinto del modelo clásico. Con ayuda de nuestro esquema, plantearemos una aproximación al autómata — que ocupa una tensión concreta en él— y avanzaremos, solo a modo de ilustración, qué otras aplicaciones tiene en películas que escapan de este periodo —cuando se exploran otras combinaciones—.

## 2. TRES EJEMPLOS EN LOS ORÍGENES DEL CINE ESPAÑOL

Encontramos tres ejemplos de películas que tengan la presencia de autómatas —o casi autómatas— en el cine español de los orígenes<sup>11</sup>.

Por orden cronológico, la primera es *El teatro eléctrico de Bob* (Segundo de Chomón, 1909), cuyo director es de sobra conocido: ayudante de Méliès, deja de colaborar con él cuando comienza a dirigir trabajos para la Pathé en 1901 como enviado a Barcelona<sup>12</sup> —y aquí radica un reparo: aunque dirigida por el turo-lense, la producción es francesa—. Además del perfeccionamiento constante de los trucajes de su maestro, introduce en España la técnica del paso de manivela, que consiste en tomar una instantánea fija, mover los objetos y tomar otra, de modo que al sucederlas los objetos parezcan estar animados. Esta técnica, conocida también como *stop-motion*, es la que encontramos en esta película, pero también en otras como en *La casa embrujada* (1907) y *El hotel eléctrico* (1908). Es importante notar, asimismo, cómo Segundo de Chomón coloreaba sus películas para producir en el espectador una sensación de maravilla, de intensidad mágica, como señala Minguet Batllori<sup>13</sup>, lo que se suma al efecto fantástico del paso de manivela.

La narración es bien sencilla: dos niños y una niña parecen aburrirse, uno de ellos (Bob) insoportablemente, desperezándose y caminando de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, hasta que tiene una ocurrencia: montar un teatro doméstico. Enseguida improvisan uno con ayuda de un telón en miniatura y hacen que comience la función. La obra se divide en cuatro actos. En el primero vemos unas marionetas batirse en un duelo de esgrima; en el segundo, en un combate a puñetazos y patadas, que termina con los dos luchadores doliéndose; en el tercero, un muñeco fuma en pipa y a su izquierda aparece otro que se la roba, acaban peleándose acrobáticamente y saludando al público y, en fin, un payaso aparece haciendo piruetas en unas barras paralelas. Con esto termina la función y la película.

Lo que tenemos es, evidentemente, una representación de los juegos infantiles de los dos niños —mientras que la niña parece tener, tanto en la escena de presentación como en el desarrollo, un rol testimonial—, pero lo sorprendente es que no vemos en ningún momento la intervención humana. De hecho, esta película fue pionera en el uso de muñecos sin hilos, lo que de algún modo tiende a borrar la presencia de los niños en el fuera de campo. Con el paso de manivela, las marionetas se mueven solas, como si tuvieran un mecanismo interno que las activara. Estéticamente, se situará cerca del dadaísmo y del surrealismo por su afición por los maniquís y los autómatas y los efectos visuales insólitos, que además en este caso son el producto de la imaginación de tres muchachos.

El segundo ejemplo, *Muñecos* (Benito Perojo, 1916), que también es problemático por estar en el límite entre el cine de los orígenes y el cine clásico, es un completo misterio. Se trata de una película de la que se conservan apenas dos minutos de metraje y que nunca fue estrenada, catalogada también por la Filmoteca Española como *Los efectos del betún*. Las primeras pelícu-

las de Perojo —cuya trayectoria lo llevará a París, Berlín y Buenos Aires y a colaborar en una productora con el Nobel Jacinto Benavente— están marcados por el estilo cómico. Por ejemplo, en *Fulano de Tal se enamora de Manón* (1913), su primer trabajo, el protagonista (Fulano de Tal), interpretado por él mismo, tropieza, al ver pasar a una mujer (Manón), con un cuadro que está siendo pintado por Gustavo de Maeztu, quien la emprende contra él. Las influencias de Mack Sennett y Charles Chaplin están presentes en *Muñecos*, su último trabajo para la productora Patria Films, que él mismo había ayudado a fundar un año antes. Es más, la película se rodó lejos de los estudios de la productora, lo que ya era indicativo de la ruptura formal<sup>14</sup>.

Lo que vemos en el fragmento son dos escenarios que, como describe Gubern, corresponden a un salón burgués y un dormitorio de una criada, con fondos pintados y muebles reales. El protagonista es el mismo Perojo, vestido de chaqué a lo Max Linder, otro actor cómico, realizando gestos de evidente dolor: primero, agitando las piernas y sentándose para controlarse, ante la alarma de una dama burguesa (María Moreno) y su criada, aunque enseguida parece reponerse. Después, el protagonista lee en un periódico que “el betún es veneno” y que debe prevenirse el contacto con la piel, y en ese momento, como presa de un acaloramiento, se despeina a sí mismo por los nervios y pide auxilio. La escena corta a un primer plano en iris y vemos el rostro de Perojo totalmente descompuesto.

Poco se puede añadir al material del que disponemos salvo anticipar algunas soluciones especulativas o, al menos, lanzar algunas preguntas. ¿Está Perojo interpretando a un autómata?, ¿se está averiando ante la desesperación de un ser humano —si es que no es ella también un cuerpo técnico—? Otra posibilidad es que no sea un autómata, pero que esta escena esté relacionada con algún desastre producido por él. Sin embargo, sabemos, en efecto, tanto por

la descripción de la Filmoteca Española como por una fotografía que Gubern muestra en su libro, facilitada por la familia del director, que la película estaba protagonizada por autómatas. En ella, Perojo y Moreno aparecen maquillados como si tuvieran articulaciones en la mandíbula y con los cuerpos y los rostros desenchajados, como si estuvieran en reposo pero mal asentados. Esto conduce a una pregunta más arriesgada: ¿es el mismo personaje este autómata que vemos en la fotografía que el personaje que se revolvió de dolor por el betún, considerando que su caracterización es distinta?, ¿estamos frente a una película de dobles mecánicos y humanos?

Por último, *Sanz y el secreto de su arte* (Maximiliano Thous, Francisco Sanz, 1918), es una película que sintetiza la fascinación por los autómatas y, lo que es más interesante, expresa el salto que media entre un muñeco artesanal dependiente del ser humano y una máquina autónoma y móvil. Paco Sanz había trabajado en el mundo de las revistas de variedades desde finales del siglo XIX recitando monólogos o cantando —con espectáculos que le habían llevado, entre otros sitios, al Quatre Gats de Barcelona—, pero a partir de 1901, tras presenciar una pareja de ventrílocuos franceses, decide formar su propia compañía de actores mecánicos, que irá perfeccionando y haciendo crecer hasta alcanzar los treinta miembros<sup>15</sup>. Su primera experiencia cinematográfica fue dejarse filmar por unos corresponsales estadounidenses mientras se encontraba en Cuba<sup>16</sup>. En estas imágenes se veía una de sus actuaciones y el mecanismo de lo que Francisco Sanz llamaba “autómatas”. Un año después, inicia el proyecto de esta película junto con el director de cine Maximiliano Thous.

*Sanz* se divide en dos bloques temáticos y genéricos, compuestos de dos capítulos cada uno. El primer bloque es un documental que presenta y describe los personajes de su compañía mecá-

nica. Se hace un recorrido exhaustivo por algunos de sus integrantes: Señorita Delirio, que se describe como “arreatadora”; Melanio Sacacorchos, borracho y “mitinguero” —es el término usado por los mismos intertítulos—; Cutuyifo, torero famoso; Don Venancio, tenorio venido a menos; Pepito y Juanito, dos muchachos pícaros; Frey Volt, orador ejemplar y, para no alargar más la lista, Don Liborio, el áter ego del mismo Sanz y que se convertirá en el protagonista de la película —no aparece, evidentemente, la última creación del autor, el robot, lo que sin duda vendría muy al caso—. Vemos además su mecanismo interno, su esqueleto de metal: las articulaciones de las manos y la cabeza o los movimientos de los ojos y los párpados. Es de notar que algunos de estos “autómatas” tienen las dimensiones de un muñeco clásico de ventriloquia, como Pepito, Juanito y Cutuyifo, pero otros tienen casi el tamaño real de una persona, como Don Liborio o Don Venancio; además, abundan los intertítulos, tanto diálogos directos como descripciones enunciadas por un narrador —quien, por cierto, insiste en un par de ocasiones que no podemos escuchar las voces de los muñecos y por tanto admirar el virtuosismo del ventrílocuo—, que se van encabalgando hasta ocupar casi la mitad de los planos —y en un alarde esteticista, uno de los intertítulos llama “alma” al esqueleto de Juanito—.

El segundo bloque es más llamativo. Se ha observado que es un ejemplo pionero del cine de animación español, si bien el estilo es muy distinto del de Segundo de Chomón. Sanz, a quien antes veíamos controlando a sus criaturas, desaparece. Don Liborio decide abandonar (en el cuarto capítulo) la compañía, y seguimos sus andanzas de regreso a su pueblo natal, recibido con todos los honores, propios de una fiesta popular, para acabar volviendo con la compañía, arrepentido. La manera que Sanz tiene de desaparecer es recurrir a los planos con iris y con fondos oscuros, en los que los autómatas quedan aislados y parecen moverse por sí mismos.

Es en el uso de los planos más cortos donde la película se separa del cine de los orígenes. Si bien muchos planos son eminentemente teatrales<sup>17</sup>, emulando la perspectiva de los teatros de variedades, hay una escena significativa que se compone desde el inicio de un plano de situación con tres personajes, Doña Anastasia, Fulgencio y Lucinda, es decir, la prometida de Liborio y su amante; los tres aparecen en este plano de izquierda a derecha para el espectador y detrás de sus respectivas ventanas. Doña Anastasia quiere informar a Liborio de lo que ocurre y sale de la escena. No volveremos a ver este plano, pero por la posición de los cuerpos y el *raccord* de miradas sabremos que Liborio aparece en el lugar de su informante, y que tiene a nuestra derecha al amante y, más alejada en la misma dirección, a Lucinda. Este tipo de montaje ya se encuadra en el cine clásico<sup>18</sup>. De hecho, el impacto inicial del autómata que se mueve por sí mismo se diluye en la fábula mínima que hemos esbozada, algo que lo aleja del cine de atracciones y lo acerca al cine narrativo —por seguir la dualidad que presenta Gunning<sup>19</sup>— cuyo dominio se inicia simbólicamente en 1906 y que acabaría convirtiéndose en el modelo del cine clásico.

### 3. SITUACIÓN DEL CINE ESPAÑOL Y EL CINE INTERNACIONAL

¿Qué concepción del autómata tienen estas tres películas?, ¿en qué coordenadas podemos situarlos, según nuestro esquema de la máquina antropológica?

En *Bob* la animación de los cuerpos de las marionetas se produce por la fantasía de las criaturas que juegan con ellas. Es evidente que no se trata de autómatas en sentido estricto, que no tienen una organización técnica interna que permita el automovimiento. A cambio, lo que ocurre es que su libertad de acción es tal que se comportan exactamente como lo harían niños, peleando y jugando, y no repitiendo movimientos mecáni-

cos: la tensión conceptual escaparía del cuerpo técnico, pero el juguete adquiriría alma. A efectos narrativos, lo que Segundo de Chomón propone no está muy lejos de películas más recientes como *Toy Story* (John Lasseter, 1995) o *Small Soldiers* (Joe Dante, 1998), donde unos juguetes cobran vida. Y, como ellas, es mediante recursos estrictamente cinematográficos (aquí, el paso de manivela) que esta ilusión de animar la materia puede hacerse. De *Muñecos*, si nos ceñimos a la imagen facilitada por Román Gubern, el actor humano se mecaniza: conserva su cuerpo, pero adquiere rasgos de un autómata. Esto será habitual en el cine posterior, como veremos. Lo que no puede deducirse de las imágenes es qué tipo de actividades tendría. La tensión nacería por tanto de un organismo tecnificado, aunque no podemos decir mucho más. Por último, en *Sanz* nos debatimos, al igual que su estilo, entre dos concepciones distintas: por una parte, lo que llama “autómata” tampoco encajaría con el criterio del automovimiento, pues no serían otra cosa que marionetas (ni organización técnica, ni alma). Sin embargo, la segunda parte de la película se instala en el mismo terreno fantástico que *Bob*, aprovechándose también de recursos cinematográficos, que ya no tienen tanto que ver con los trucajes sino con la puesta en escena: el ventrílocuo desaparece de la imagen, detrás de las cortinas negras y a los lados del iris. Y el autómata se convierte ahora en un cuerpo mecánico con alma, que abandona la compañía cuando se siente traicionado, que regresa a ella cuando se siente solo.

En una realidad conocida, aburrida y doméstica en *Bob*, y espectacular y sorprendente en *Sanz*, se produce una brecha que modifica el mundo diegético y que indirectamente puede asociarse al mundo real del espectador. Esta brecha es lo que define el género fantástico: no tanto una fórmula como una experiencia, una “vacilación” de la realidad<sup>20</sup>, con sus particularidades: en un caso se atribuye la magia del movimiento a la imaginación —sin regresar

a la escena doméstica inicial—, lo que por tanto explica el fenómeno razonablemente (estamos en lo que Todorov llama “lo extraño”), mientras que por otro lado se deja abierta la posibilidad de que los autómatas sean independientes y el mundo ficcional acepte la realidad de máquinas humanizadas (por tanto, se acerca a “lo maravilloso” de Todorov), aunque Liborio confiese a su ventrílocuo que sin él, “no es nadie”, algo que puede interpretarse literalmente: sin Sanz, no se movería.

El origen de lo fantástico en el cine español recae sobre todo en Segundo de Chomón<sup>21</sup>. Pero el autómata podría entenderse también como aquella técnica o tecnología novedosa (*novum*) que modifica epistemológica y cognitivamente el mundo del espectador por medio del universo diegético<sup>22</sup>. Así, colocaría el cine de autómatas y robots del lado de la ciencia-ficción, pero tampoco desde la perspectiva de este género tenemos mucha fortuna encontrando otros precedentes. Iván Gómez<sup>23</sup> explica esta ausencia por el atraso industrial del país, agravada por el estallido de la Guerra Civil. De hecho, el panorama se oscurece todavía más si se tiene en cuenta que el cine español estaba en una situación muy precaria, sin apenas desarrollo de una cultura de masas que pudiera recibirlo<sup>24</sup>. Este menosprecio de lo tecnológico parece confirmarse por algunos hechos anecdóticos pero reveladores, como que Leonardo Torres de Quevedo o Narcís Monturiol fueran escasamente celebrados, pues sus hallazgos no son aplicados y explotados económica y militarmente, lo cual sí sucedió en otros países —los dirigibles Astra-Torres, no utilizados en España, pero sí en Francia y Gran Bretaña—. Sin embargo, incluso esta aplicación de la ciencia no impide que la ci-fi prolifere también de modo tardío en el ámbito internacional, a partir de los años veinte, con *Aelita* (Protazonov, 1924), *Metrópolis* (Lang, 1927), o con las españolas *Madrid en el año 2000* (Noriega, 1925), hoy perdida, y *El sexto sentido* (Sobrevila, 1929). Todo lo que

comenta Gómez de ciencia-ficción pertenece a Segundo de Chomón: *El hotel eléctrico*, *El viaje a Júpiter* (1909) y *El ladrón invisible* (1909). La hipótesis de que el escaso desarrollo industrial podría ser una explicación puede confrontarse con el interés que despertaba el maquinismo en las vanguardias artísticas. Por ejemplo, Gómez de la Serna describe el cuerpo cargado eléctricamente de Charlot, la inspiración industrial de Léger, el futurismo y su oda a la técnica y, de modo más explícito, el maquinismo<sup>25</sup>. Pero que estas primeras películas que hemos comentado no parezcan insertarse en una tradición propia sería engañoso. De nuevo, Gómez de la Serna nos da la clave: él mismo aparece en *Esencia de verbena* (Ernesto Giménez Caballero, 1930), un acercamiento a las fiestas populares españolas, con barracas de feria, puestos callejeros, bailes y... autómatas. La tradición por la que entran las películas de Segundo de Chomón y Francisco Sanz son evidentes: el teatro popular, de variedades y de autómatas, y no tanto el género. Son adaptaciones directas de un espectáculo ya existente que, por medio de recursos cinematográficos, animan unos cuerpos que no están diseñados para moverse por sí solos. Desde este punto de vista, lo que insufla vida a los objetos técnicos es el cinematógrafo, es él mismo el autómata<sup>26</sup>. Es más, en películas de Segundo de Chomón como *El hotel eléctrico*, puede llegar a interpretarse que el cine produce el logos y por tanto el pensamiento, porque es la electricidad la que escribe el discurso de los turistas, del ser humano: en la imagen vemos aparecer de la nada las letras de una carta dirigida a la familia<sup>27</sup>. El cine sería, en definitiva, una vida inorgánica, un pensamiento técnico.

Con el paralelismo entre estas dos películas y la posibilidad de englobarlas en un género, hemos puesto entre paréntesis el caso de *Muñecos*. Sin embargo, lo poco que tenemos de ella apunta a un camino que sería muy fructífero y que consistiría en humanizar la máquina mediante un cuerpo biológico y en maquinizar al humano

como si fuera una organización técnica: los actores de carne y hueso interpretarían unos autómatas. Un caso notable lo encontramos en *La muñeca* (Lubitsch, 1919). Se trata de una libérrima adaptación cómica del relato *El hombre de la arena* de Hoffmann<sup>28</sup>, que como es de sobra conocido ha sido fuente de análisis sobre la fantasía y el terror, sobre lo siniestro [*unheimlich*]. Lo siniestro u ominoso, como se sabe, es “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”<sup>29</sup> que, de repente, se vuelve inasumible, como si el orden familiar se hubiera quebrado o, a la inversa, lo inasumible se hiciera familiar. De aquí se infiere que el doble sea una de las figuras de lo ominoso, porque alguien conocido o, genéricamente, un ser humano, se vuelve ajeno, presentando características incomprensibles o repitiendo una misma imagen. El argumento sigue las andaduras de Lancelot, que debe casarse para heredar una fortuna de 300.000 francos, pero él se resiste. Se deja embaucar por unos monjes para que acuda a Hilario, un inventor de autómatas que le fabricará una mujer con la que casarse —la interpretación sobre su misoginia aquí va de suyo<sup>30</sup>: se repite en argumentos similares como en *Lo e Caterina* (Sordi, 1980) y se critica en *Las esposas de Stepford* (Forbes, 1975)—. Casualmente, Hilario está diseñando una autómata idéntica a su hija Ossi (primer doble) —similar a aquella leyenda espuria, aunque coherente, que afirma que Descartes mandó replicar a su hija fallecida<sup>31</sup>—, pero su ayudante, un niño que se expresa como si fuera un adulto e imita a su patrón (segundo doble, ahora cómico), rompe la máquina y convence a Ossi para que se haga pasar por la autómata, que además tiene un catálogo de acciones limitado a siete, entre las cuales están dormir, saludar, cantar o bailar. De hecho, la única acción que ejecuta es bailar, lo que es revelador del tono de la película.

Que sea una actriz (Ossi Oswald) quien interpreta a la autómata puede entenderse como una

limitación técnica —si bien cabe una solución intermedia, porque en *Metrópolis* la copia de María parece de metal, aunque la actriz sea de carne y huesos—, pero también podría deberse a lo que Bordwell llama “motivación realista”<sup>32</sup>: podemos creer en el engaño si nosotros mismos aceptamos esa semejanza. El colmo de la ironía de esta película —que parece burlarse aquí de la máquina antropológica de Agamben— es que los caballos que aparecen al final, y que por cierto “hablan”, son humanos disfrazados. La figura del doble, habitual en el cine clásico alemán, subraya justamente la ambigüedad entre los dos tipos de cuerpos, la confusión en lo que percibimos. Si el doble era el inconsciente expulsado que se expresa como un otro distinto del personaje<sup>33</sup>, aquí se estaría admitiendo algo así como una máquina incorporada, como una naturaleza maquina del ser humano —cómica y no siniestra en el caso de Lubitsch, e incluso podría afirmarse, como un Freud irónico, que “lo ominoso es aquella variedad de lo cómico...”—. No sabemos casi nada de *Muñecos* ¿pero sus decisiones (humanos que son robots) no podrían estar dirigidas a este punto del esquema en el que los dos hemisferios se desbordan?

#### 4. CONCLUSIONES: DEL AUTÓMATA A LA IA

Como se habrá notado, y por razones evidentes, el cine español de los orígenes, y en general el cine internacional, explora principalmente dos tensiones simultáneas de nuestro esquema: el vínculo entre organización técnica y cuerpo (y a veces un alma que se desarrolla poco) y entre organismo humano y organización técnica<sup>34</sup>. Pero, ¿qué ocurre con otras posibilidades? El esquema que hemos presentado permite abrir el análisis a películas de otro periodo y de otras perspectivas. Con el desprendimiento del alma con respecto del cuerpo por la evolución misma de la tecnología (IA), generando con ello un modo de conciencia sintética<sup>35</sup>, se han multiplicado las variaciones<sup>36</sup>. Aunque el elemento

fantástico de *Sanz* permitía un comportamiento aparentemente humano del autómata liberado, la reflexión (el *cogito*, si se quiere seguir con Descartes), que consiste en que el autómata se convierte en sujeto al hacer de sí mismo un objeto de razón, tardaría en llegar: *Blade Runner* (Scott, 1982), *Ghost in the Shell* (Oshii, 1995) y *A.I. Inteligencia Artificial* (Spielberg, 2001). Este desentendimiento del cuerpo alcanza su mayor grado de purificación con el vínculo entre un ser humano y una red neuronal en *Her* (Jonze, 2013) —algo que, a pesar de su novedad temática en cine, reproduce la división del alma según la cual la facultad más elevada, y por tanto descorporizada, es digna de amor—. Asimismo, se ha insistido con el tiempo en la extrema similitud entre el cuerpo humano (organismo) y androide (técnico). Véase, por ejemplo, la inquietante protagonista *Del inconveniente de haber nacido* (Wollner, 2020), que en vez de presentarse —en apariencia— como una criatura orgánica igual que en la película de Spielberg o como en la española *Eva* (Maillo, 2011), cuyo parecido con el organismo humano conduce la trama, lo que vemos es una fina capa sintética y translúcida en vez de piel, además de rasgos neutros e intercambiables.

Hemos abordado un periodo del cine español que explora la posibilidad de la autonomización de un cuerpo mecánico mediante recursos cinematográficos. Se abre así una vía que va de los trucajes a los efectos especiales y a la digitalización total de un cuerpo, que aspira a imitar perfectamente lo orgánico. El propio dispositivo es el que traslada el movimiento y genera la semejanza. Pero también existe un camino inverso que hace del cuerpo humano una máquina, lo que narrativamente suele implicar que el autómata o el robot es ya tan parecido al humano que no hay manera de distinguirlos. Por ambos caminos, se actualiza la paradoja de la máquina antropológica de Agamben sobre la frontera entre reinos.

## NOTAS

- <sup>1</sup>DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alianza, 2005, pág. 97.
- <sup>2</sup>AGAMBEN, Giorgio. *Lo abierto. El hombre y el animal*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- <sup>3</sup>Ibidem, págs. 71-74.
- <sup>4</sup>DESCARTES, René. *Discurso del método*. Madrid: Alianza, 2011.
- <sup>5</sup>ARISTÓTELES. *Acerca del alma*. Barcelona: Gredos, 2014.
- <sup>6</sup>ČAPEK, Karel. *R. U. R. (Rossum's Universal Robots)*. Barcelona: Males Herbes, 2017, pág. 109.
- <sup>7</sup>Para un recorrido histórico del autómata en distintos ámbitos culturales y antes del siglo XIX (es decir, antes de la aparición de la fotografía y el cine), véase ARACIL, Alfredo. *Juego y artificio: autómatas y otras aficiones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998.
- <sup>8</sup>ISHIGURO, Hiroshi. "Android science". En: KASAKI, Masashi; ISHIGURO, Hiroshi; OSAKA, Mariko y FUJIKADO, Takashi (Eds.). *Cognitive Neuroscience Robotics A: Synthetic Approaches to Human Understanding*. Nueva York: Springer, 2016. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/978-4-431-54595-8>. [Fecha de acceso: 01/03/2023]. VALLVERDÚ, Jordi. "The Eastern Construction of the Artificial Mind". *Enrahonar: Quaderns de Filosofia* (Barcelona), 47 (2011), págs. 171-185. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar/v47n0.170>. [Fecha de acceso: 01/03/2023].
- <sup>9</sup>ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2003. ARISTÓTELES. *Política*. Madrid: Alianza, 2012.
- <sup>10</sup>LA METTRIE, Julien Offray de. *El hombre máquina*. Madrid: Alhambra, 1987. DESCARTES, René. *Tratado del Hombre*. Madrid: Editora Nacional, 1980.
- <sup>11</sup>Para ceñirnos a este número monográfico, apenas salimos del ámbito del cine español. Sin embargo, la primera película en la que aparece un autómata es *Gugusse et l'Automate* (Méliès, 1897). En ella se muestra a un payaso sorprendido y confundido por los movimientos mecánicos de un autómata. Véase SCHWARTZ, Louis-Georges. *Mechanical Witness: A History of Motion Picture Evidence in US Courts*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Para un estudio sobre la influencia de los autómatas y dispositivos mecánicos en el cine de los orígenes, centrada en la figura de Edwin S. Porter, véase MUSSER, Charles. *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Los Ángeles: University of California Press, 1991. En REILLY, Kara. *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*. Nueva York: Springer, 2011, hay una aproximación a los autómatas en el teatro, aunque se dan algunas indicaciones de cómo el contexto cultural en el que se producen estas representaciones afectan a otras formas de ocio, incluido el cine.
- <sup>12</sup>CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: SGAE, 2010.
- <sup>13</sup>MINGUET BATLLORI, Joan M. "Segundo de Chomón and the Fascination for Colour". *Film History* (Indiana), 21, (1), Early Colour Part I (2009), págs. 94-103.
- <sup>14</sup>GUBERN, Román. *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española, 1994, págs. 47-49.
- <sup>15</sup>IZQUIERDO ANRUBIA, José. *Francisco Sanz Baldoví. El prodigioso caballero de la fantasía*. s/p: José Izquierdo Anrubia, 2014, págs. 47 y 177.
- <sup>16</sup>Ibidem, pág. 135.
- <sup>17</sup>Sobre este plano, cfr. BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 2006.
- <sup>18</sup>SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Barcelona: Paidós, 1991.

<sup>19</sup>GUNNING, Tom. "The Cinema of Attraction(s): Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". En: WANDA, Strauven (Ed.). *The Cinema of Attractions Reloaded*. Ámsterdam: Amsterdam University Press, págs. 381-388.

<sup>20</sup>TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora, 2016, págs. 49-65.

<sup>21</sup>Véase HIGUERAS FLORES, Rubén (Ed.). *Cine fantástico y de terror español. De los orígenes a la Edad de Oro (1912-83)*. Madrid: T&B, 2014; donde solo encontramos dos películas de este periodo, y ambas son suyas: *Metamorfosis* y *Supersición andaluza*. La antología pasa del año 1912 al 1929. Joan M. Minguet Batllori observa que Segundo de Chomón no puede considerarse un pionero del cine español, pero sí del cine de trucajes y por extensión del cine fantástico. Véase MINGUET BATLLORI, Joan M. "Segundo de Chomón y el cine de los orígenes. Apuntes para una revisión". *Secuencias: revista de historia del cine* (Madrid), 27 (2007), págs. 53-65.

<sup>22</sup>SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary*. Berna: Peter Lang, 2016.

<sup>23</sup>GÓMEZ, Ivan. "Cine 1900-1980". En: LÓPEZ-PELLISA, Teresa (Ed.). *Historia de la ciencia-ficción en la cultura española*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2018.

<sup>24</sup>MINGUET BATLLORI, Joan M. "Segundo de Chomón y el cine de los orígenes...". Op. cit., pág. 54.

<sup>25</sup>GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975, págs. 262, 238-240, 107-123 y 158-160.

<sup>26</sup>ARTAUD, Antonin. *El cine*. Madrid: Alianza, 2018. EPSTEIN, Jean. *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*. Buenos Aires: Cactus, 2015.

<sup>27</sup>CEREZO, Alicia. "Segundo de Chomón y el arte de un cine 'sin literatura'". *Hispanofilia* (Carolina), 179 (2020), pág. 129. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/hsf.2017.0013>. [Fecha de acceso: 18/07/2023].

<sup>28</sup>HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus. *Cuentos, I*. Madrid: Alianza, 2002, págs. 57-92.

<sup>29</sup>FREUD, Sigmund. "Lo ominoso". *Obras completas, vol. XVII (1917-1919)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1986, pág. 220. TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.

<sup>30</sup>PEDRAZA, Pilar. *Máquinas de Amar. Secretos del Cuerpo Artificial*. Madrid: Valdemar, 1998, se ofrece una panorámica de esta misoginia que, justamente, se apoya en el paso de lo inorgánico (el mineral o el metal) a lo orgánico (la mujer real) como "premio" y, al revés, en el paso de lo orgánico a lo inorgánico como "castigo". Sin embargo, la figura inorgánica de la mujer, o la autómatas en nuestro caso, "no es una caricatura de la mujer real, sino una imagen ideal de la feminidad, que, en las fantasías extremas y en los mitos, crea el hombre para su propio disfrute" (Ibíd., pág. 21). Por tanto, hay aquí una tensión entre organismo y organización y una valorización concreta de cada extremo: por ejemplo, lo inorgánico como idealización.

<sup>31</sup>KANG, Minsoo. "The Mechanical Daughter of Rene Descartes: The Origin and History of an Intellectual Fable". *Modern Intellectual History* (Cambridge), 3 (2017), págs. 633-660.

<sup>32</sup>BORDWELL, David, STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997, págs. 20-25.

<sup>33</sup>KRACAUER Siegfried. *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1985, pág. 36.

<sup>34</sup>En MAKELA, Lee. "From Metropolis to Metoroporisu: the changing role of the robot in Japanese and Western cinema". En: MACWILLIAMS, Marc W. (Ed.). *Japanese Visual Culture. Explorations in the World of Manga and Anime*. Londres: Routledge, 2014, págs. 91-113, se arroja luz sobre cómo se han representado estas mismas tensiones en diferentes contextos. El artículo aborda las implicaciones culturales y sociales de estas tensiones, la representación de los robots como figuras amenazantes o benevolentes, o la manera en que estas películas reflejan las actitudes de la sociedad hacia la tecnología y el cuerpo humano. De esta manera, el análisis de Makela proporciona una perspectiva comparativa con respecto a cines locales e internacionales.

<sup>35</sup>VALLVERDÚ, Jordi y MÜLLER, Vincent C. *Blended Cognition: The Robotic Challenge*. Springer, 2019. VALLVERDÚ, Jordi y TALANOV, Max. "Naturalizing consciousness emergence for AI implementation purposes: A guide to multilayered management systems". En: VV.AA. *Advanced Research on Biologically Inspired Cognitive Architectures*. Herchev, PA: IGI Global, 2017. Disponible en: <https://doi.org/10.4018/978-1-5225-1947-8.ch002>. [Fecha de acceso: 03/03/2023]. VALLVERDÚ, Jordi. "The Situated Nature of Informational Ontologies". En: DODIG-CRNKOVIC, Gordana y BURGIN, Mark (Eds.). *Philosophy and Methodology of Information*. Singapore: World Scientific, 2019, págs. 353–365. Disponible en: [https://doi.org/10.1142/9789813277526\\_0016](https://doi.org/10.1142/9789813277526_0016). [Fecha de acceso: 03/03/2023].

<sup>36</sup>CORTÉS, Nadia y VALLVERDÚ, Jordi. *Corporeidades*. México: Secretaría de Cultura, Centro Nacional de las Artes, 2016.

# LA REPRESENTACIÓN DE LOS CUERPOS DEL GAUCHO Y EL TORERO EN LOS FILMS NOBLEZA GAUCHA (1915) Y SANGRE Y ARENA (1916)

## THE REPRESENTATION OF THE BODY OF THE GAUCHO AND THE BULLFIGHTER IN THE FILMS *GAUCHO NOBILITY* (1915) AND *BLOOD AND SAND* (1916)

### Resumen

Este artículo se centra en el análisis de la representación de los cuerpos del gaucho y del torero que protagonizan respectivamente la película argentina *Nobleza gaucha* (1915) y la española *Sangre y arena* (1916). Ambas películas comparten ser producto de una época cinematográfica de transición entre el cine de los orígenes y el cine clásico. Observaremos cómo esta circunstancia tiene su reflejo en los distintos métodos con que cada uno de los dos films representan el cuerpo de sus protagonistas.

### Palabras clave

Cuerpo, Gaucho, *Nobleza gaucha* (1915), *Sangre y arena* (1916), Torero.

### Daniel Sánchez-Salas

Universidad Rey Juan Carlos, España

Daniel Sánchez Salas es Profesor Titular en el Departamento de Ciencias de la Comunicación y Publicidad de la Universidad Rey Juan Carlos. Ha sido director entre 2005 y 2016 de la revista académica *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Es autor de la monografía *Historias de luz y papel: El cine español de los años veinte, a través de su adaptación de narrativa literaria española* (2007).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/IV/2023  
Fecha de revisión: 02/IX/2023  
Fecha de aceptación: 03/IX/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

This article focuses on the analysis of the representation of the bodies of the gaucho and the bullfighter in the Argentinian film *Nobleza gaucha* (1915) and the Spanish *Sangre y arena* (1916). Both films share the fact that they are products of a cinematographic era of transition between the early cinema and the classic cinema. We will observe how this circumstance is reflected in the different methods with which each of the two films represent the bodies of their protagonists.

### Key words

*Blood and Sand* (1916), Body, Bullfighter, *Gaucho*, *Gaucho Nobility* (1915).

Código ORCID: 0000-0002-2575-0030

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0005>

## LA REPRESENTACIÓN DE LOS CUERPOS DEL GAUCHO Y EL TORERO EN LOS FILMS *NOBLEZA GAUCHA* (1915) Y *SANGRE Y ARENA* (1916)<sup>1</sup>

### 1. INTRODUCCIÓN

En 1916 se entrelazan en España dos proyectos cinematográficos muy representativos del desarrollo del periodo al que pertenecen, al mismo tiempo que encarnan procedimientos distintos de filmar el cuerpo de sus protagonistas. Por un lado, se estrena *Nobleza gaucha*, producción argentina de la Sociedad General Cinematográfica, que había llegado a las pantallas de su país en 1915, dirigida por los cineastas Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera<sup>2</sup>. Por otro, se rueda *Sangre y arena*, en la que el escritor español Vicente Blasco Ibáñez dirige personalmente, con la ayuda del cineasta francés Max André, la adaptación de su famosa novela homónima publicada originalmente en 1908<sup>3</sup>. *Nobleza gaucha*, se centra en la figura del gaucho, visto como un héroe romántico y aventurero, pero al mismo tiempo empleado ejemplar en una estancia, que salta del campo a la ciudad para rescatar a su amada de las garras de su malvado jefe. En *Sangre y arena*, contemplamos un melodrama sobre el auge y caída de un torero, sacudido por una pasión amorosa, sometido a la presión del público taurino y abocado, finalmente, a un destino trágico.

La representación del gaucho en el film de Cairo, Gunche y Martínez de la Pera, llega después de que su arquetipo quedara fijado por el desarrollo literario del personaje que tuvo lugar en la literatura criollista de Argentina, especialmente en la literatura popular, durante el periodo de la modernidad, entre finales del siglo XIX y principios del XX<sup>4</sup>. Una literatura creada para un público urbano emigrante tanto rural como de otros países, la cual, al decir de Patricio Fontán, se construye en torno a “la atracción de la vida campesina, el culto al coraje”, dando lugar a un discurso, el criollista, que “[p]ara los migrantes internos... fue la nostalgia por un mundo rural que habían dejado atrás; para los inmigrantes, un modo de tramitar una nueva identidad que les permitiera integrarse al país que habían elegido como residencia”<sup>5</sup>. Especial relevancia para nuestro caso tuvo el éxito de personajes como el de Juan Moreira, gaucho protagonista del muy famoso folletín homónimo escrito en 1880 por Eduardo Gutiérrez, transformado más adelante en otras formas culturales hasta llegar al cine en 1909 (Mario Gallo). Como Moreira, el Juan de *Nobleza gaucha* sufre la arbitrariedad e injusticia de su jefe, quien, además, como en el caso de Moreira, pretende hacerse con la mujer que

ama Juan. El gaucho se rebela contra esa autoridad, pero donde Moreira se toma la justicia por su mano, el Juan de *Nobleza gaucha* ve como es el destino lo que acaba haciendo justicia cuando su jefe, el dueño de la estancia donde trabajaba, huyendo de él, cae por un terraplén y se mata. Son rasgos del filme como este los que hacen decir a Fontana que, en el mismo, se da una violencia gaucha “contenida... un criollismo domesticado, *desmoreizado*”<sup>6</sup>.

Por su parte, la conformación del arquetipo del torero también hunde sus raíces en el periodo de la modernidad, como parte del proceso en que se conforma el universo taurino tal y como lo conocemos<sup>7</sup>. Y será de nuevo la literatura entre finales del siglo XIX y primer tercio del XX quien contribuya a fijar las características del personaje a través del subgénero conocido como *novela taurina*, de la que la novela *Sangre y arena* forma parte muy destacada. De este modo, quedará establecido un itinerario recurrente hecho de infancia pobre, auge y caída de su carrera, rituales en torno al toreo, influencia negativa de la pasión por una mujer fatal, idas y venidas entre el valor y el miedo, y muerte final en el ruedo<sup>8</sup>. Ese será el itinerario que veremos repetido una y otra vez, y que viene acompañado en el terreno visual por la liturgia del toreo que detalla Vicente J. Benet: la admiración por el traje de luces, el acto de vestírselo por parte del torero, su rezo en la capilla antes de ir al ruedo, el ambiente en los tendidos entre el público, el paseíllo de entrada al ruedo de los toreros, la contemplación del público del cuerpo del matador ante el peligro, sus reacciones ante lo que le sucede al diestro, etc.<sup>9</sup> El personaje del torero Juan Gallardo en *Sangre y arena* responde por completo a estas características tanto en la novela original como en la película. Él participa del arquetipo al mismo tiempo contribuye a fijarlo.

*Nobleza gaucha* y *Sangre y arena* comparten ser títulos destacados en la historia de sus cinematografías. El filme argentino es uno de los

primeros y más importantes éxitos de la historia del cine de su país, hasta el punto de impulsar la producción del entonces novedoso formato del largometraje de ficción y estrenarse en otros países como España. Por su parte, *Sangre y arena* no sólo supone la primera adaptación de, tal vez, la más famosa novela de Blasco Ibáñez, sino también, la única en la que el ya entonces escritor español de enorme éxito internacional participó en calidad de director, productor y guionista<sup>10</sup>. Pero las dos películas comparten también otra característica: haber sido rodadas en la época cinematográfica de transición que tuvo lugar aproximadamente entre 1908 y 1917, en la que el cine de los orígenes estaba cambiando hasta desembocar tiempo después en el periodo conocido como del cine clásico. Desde este punto de vista, veremos como esta circunstancia tiene su reflejo en los respectivos métodos con que *Nobleza gaucha* y *Sangre y arena* deciden representar el cuerpo del gaucho y el torero. En el primer caso, tendente a la integración del cuerpo en el paisaje; en el segundo, a la fragmentación del cuerpo dentro de una práctica dominante de fragmentar el espacio fílmico. Esperamos que la comparación del modelo histórico construido respecto a ese periodo de transición con estos métodos de filmar el cuerpo contribuya a caracterizar lo que pasó en aquella etapa de cambio en cinematografías como la argentina y la española, distintas de las potencias fílmicas de la época.

## 2. EL MODELO DOMINANTE: UNA APROXIMACIÓN

En 1916 y 1917, los años de realización de estas películas, el cine en Hollywood, Europa y parte de Latinoamérica se encuentra inmerso en un periodo de transición que lo va a llevar del cine de los orígenes al cine clásico. Se trata de un cambio muy profundo que, si bien es paulatino, va a dar como resultado una naturaleza de lo cinematográfico muy distinta de la del anterior periodo. Es fundamental tener en cuenta que

nuestra idea de cómo tuvo lugar este proceso está constituida principalmente a partir de lo que sucedió en Hollywood entre 1908 y 1917. Y, en segundo término, de lo que sucedió en ese mismo lapso de tiempo dentro de los cines italiano, nórdico y francés. A partir de lo que sucedió en estas cinematografías, se ha creado un influyente modelo que tiende a proyectarse sobre el resto de las demás, incluidas aquellas de las que se sufre un acusado desconocimiento histórico —como la argentina y la española— y sobre las que conviene investigar respecto a sus circunstancias particulares; sobre todo respecto a las diferentes maneras en como vivieron la llegada de la Modernidad<sup>11</sup>.

Así las cosas, partimos del modelo inspirado principalmente por Hollywood para confrontarlo con *Nobleza gaucha* y *Sangre y arena*, representantes de dos cinematografías nacionales alejadas del núcleo del universo cinematográfico que representó, sobre todo a partir de 1915, la conocida muy pronto como “meca del cine”. Una confrontación con la que buscamos situar los estilos fílmicos adoptados para la representación de los cuerpos del gaucho y el torero en ambas películas dentro del panorama de la época. En este sentido, vemos como forma parte del modelo dominante el protagonismo de un formato que va a extenderse con rapidez, el largometraje de ficción practicado bajo la fórmula de la continuidad narrativa<sup>12</sup>. Una continuidad desarrollada mediante la concatenación de los acontecimientos del film bajo el esquema de causa y efecto, en un contexto de creciente presencia del montaje tanto para ordenar los planos como para fragmentar el espacio. *Nobleza gaucha* y *Sangre y arena* participan de este formato en tanto que son largometrajes, un concepto que a mediados de los años diez se concibe como oposición a las duraciones cortas del cine de los orígenes y abarca duraciones que pueden ir de los cuarenta y cinco o cincuenta minutos a las tres horas o más. Las dos películas aquí estudiadas rondan la hora de duración, sin olvidar que hablamos de la

duración de dos producciones que han llegado incompletas hasta nosotros.

Sin embargo, para la cuestión de la representación del cuerpo, tiene especial relevancia lo sucedido dentro de este sistema de continuidad narrativa con el surgimiento del llamado montaje analítico: la práctica de montaje que, como señala Kristin Thompson “divide en partes un solo espacio”<sup>13</sup>. Cuando llega 1917, al menos en el cine de Hollywood, este tipo de montaje ya se ha extendido dentro de una lógica constructiva donde una escena arranca con un plano de situación —el plano general encargado de “situar el espacio”<sup>14</sup>—, al que sigue la inserción de un plano que fragmenta ese espacio —con la consecuencia de mostrar con mayor detalle aquello que se está mostrando más de cerca—, para volver, a continuación, al plano de situación. Por supuesto, fragmentar el espacio tiene como uno de sus casos más frecuentes hacerlo con el cuerpo que aparece en la imagen. Esta práctica, que pasa a formar parte fundamental del sistema del cine clásico y permanece hasta hoy como un elemento básico de los sistemas de representación, también hace acto de presencia en los films de las potencias cinematográficas europeas durante este periodo de mediados de los años diez. Aunque hay que señalar que, tanto en ellas como en Hollywood, esta forma de ordenar la acción, mediante la combinación de planos de situación y planos detalle, convive con otras donde el plano general no da paso a la fragmentación, sobre todo por influencia de formas relacionadas con lo teatral<sup>15</sup>. Descrito este panorama, ¿de qué manera representan el cuerpo de sus protagonistas *Nobleza gaucha* y *Sangre y arena*, dos películas realizadas durante este periodo de transición, pero en dos cinematografías que no forman parte de las que han inspirado el modelo dominante?

### 3. NOBLEZA GAUCHA: INTEGRAR

En el caso de *Nobleza gaucha*, nos encontramos con un film estrenado en 1915 donde, a

la hora de representar al personaje del gaucho Juan, dominan los planos generales en los cuales aparece recogido de cuerpo entero<sup>16</sup>. Aunque no faltan ejemplos en que encontramos escalas de plano más cerradas destinadas a expresiones humanas u objetos significativos dentro de la trama<sup>17</sup>, debemos entender que forman parte de una narración donde dominan los planos abiertos que no dan paso a los que fragmentan el cuerpo humano. Igualmente, la película presenta dos partes diferenciadas —y una tercera mucho más breve que vuelve a los escenarios de la primera—, que corresponden respectivamente a lo que sucede en el campo en torno a la estancia donde trabaja Juan y lo que tiene lugar en la ciudad de Buenos Aires, donde el malvado estanciero José Gran retiene secuestrada a María, la amada de Juan. Mientras la primera parte está presidida por la amplitud de los espacios abiertos, la segunda alterna los planos amplios que recogen la monumentalidad del Buenos Aires moderno<sup>18</sup> (fig. 1), con los más cerrados centrados en el interior de la mansión del estanciero en la ciudad y la peripecia de Juan para liberar a María de las garras de su secuestrador (fig. 2). Pero en ambas partes seguimos hablando de planos generales que, en lo referido a la figura humana, tan solo en contadas —aunque significativas— ocasiones dan paso a escalas de plano más reducidas.

Lo cerrado del plano general en la acción de la pelea de Juan y el estanciero dentro de la casa en la ciudad transmite, en lo referido al gaucho protagonista, la fisicidad propia del nuevo héroe de acción que el cine estaba creando en aquel periodo. Un héroe que, en este caso, no deja de ser quien es en origen, incluso en medio de una dramática aventura vivida en medio de una gran urbe. El mismo gaucho que, con su vestimenta típica, contempla y experimenta la moderna Buenos Aires, acompañado de su amigo Don Genaro. Su estampa de gaucho, proveniente del universo rural, contrasta con la poderosa sensación urbana que le rodea. Aunque, visto su

modo de reaccionar ante el Buenos Aires de la época, tampoco se puede pensar que se opone a ella, sino más bien que se adapta a la misma<sup>19</sup>.

Pero es la primera parte del filme, más larga que la segunda y la tercera en la versión que ha llegado hasta nosotros, la que establece la personalidad del protagonista. Y lo hace integrándolo una y otra vez en el paisaje mediante los planos generales y mostrándolo casi siempre montado en su caballo hasta formar con este una sola figura. Así sucede desde el comienzo



*Fig. 1. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera. Nobleza gaucha. Fotograma de la película. Buenos Aires. 1915.*



*Fig. 2. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera. Nobleza gaucha. Fotograma de la película. Buenos Aires. 1915.*

de la película, cuando la misma construye una imagen emblemática de Juan, recortada contra el horizonte, con él montado a caballo, quieto, cantando y tocando su guitarra (fig. 3). Esta sensación emblemática se repetirá en otros momentos, como cuando Juan, salva a María de los lomos de un corcel desbocado y la retorna a su casa (fig. 4). Igualmente, colaboran en la tarea de fundir el cuerpo del gaucho con su territorio momentos colectivos como el del personaje bailando el “pericón” en una fiesta campera con otros habitantes de la zona; pero, sobre todo, momentos que nos muestran al gaucho en acción, siempre corriendo a lomos de su caballo: trabajando, yendo tras el corcel que galopa sin control montado por María, tras el coche del estanciero que se la lleva secuestrada; o, al final, tras el estanciero mismo, que huye de Juan. En estas persecuciones, se asiste al espectáculo de la figura del protagonista recorriendo a caballo, en plano general, la inmensidad de la llanura<sup>20</sup> (fig. 5).

#### 4. SANGRE Y ARENA: FRAGMENTAR

La película *Sangre y arena*, rodada en 1916, pone en práctica un estilo distinto a la hora de representar el cuerpo de su protagonista, el torero Juan Gallardo<sup>21</sup>. Antonia Del Rey Reguillo aquilata bien sus características cuando valora como la planificación de la película “utiliza con acierto las distintas escalas de acuerdo con sus valores significativos, donde el predominio de los planos generales y americanos no impide el uso de escalas más cortas para destacar determinados detalles”<sup>22</sup>. Es en el juego entre los planos americanos, los primeros planos y los planos detalle donde, en concreto, se concentra la representación del cuerpo de Gallardo, dentro de una práctica que utiliza con regularidad la organización que lleva de un plano general utilizado como plano de situación, a un plano de escala más reducida que fragmenta el espacio establecido previamente. Estas características parecen acercar el estilo cinematográfico del



Fig. 3. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera. *Nobleza gaucha*. Fotograma de la película. Buenos Aires. 1915.



Fig. 4. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera. *Nobleza gaucha*. Fotograma de la película. Buenos Aires. 1915.



Fig. 5. Humberto Cairo, Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera. *Nobleza gaucha*. Fotograma de la película. Buenos Aires. 1915.

film al del modelo establecido para el periodo de transición que enunciábamos más arriba. Su adopción por parte de Vicente Blasco Ibáñez y Max André puede tener que ver con una cuestión de moda. Ambos pueden estar haciendo de correa de transmisión de las sinergias entre dos potencias cinematográficas del momento como la americana y la francesa —de la que provienen los dos, en especial André—, a la hora de introducir en el contexto de una cinematografía como la española un film con las características de *Sangre y arena*. Lo cierto es que, dentro de este estilo, la fragmentación acaba desarrollando en la película una lógica significativa en su manera de representar al torero protagonista.

De este modo, el cuerpo de Juan Gallardo, fragmentado por distintas escalas de plano, es el lugar de la tensión dramática (fig. 6). Aunque también lo vamos a ver dentro de planos generales que lo van a representar más relajado en el patio de su propia casa con su familia o recorriendo localizaciones monumentales de ciudades como Sevilla, Madrid o Granada<sup>23</sup>, son de manera mayoritaria los planos más cercanos centrados en él, los que conducen los conflictos de la película. Unos conflictos que acaban teniendo una manifestación física a través de las reacciones en el cuerpo de Gallardo, con expresiones de preocupación o de miedo en su rostro, pero también en la respiración agitada de su cuerpo, captadas en su mayoría mediante planos americanos y, en ocasiones, primeros planos. La pasión del torero por Doña Elvira crea su conflicto amoroso entre la pasión que siente por esa mujer y su vida familiar con Carmen, su esposa. Este será uno de los conflictos que nos llevará a primeros planos cargados de expresividad como aquel en que Gallardo cena, inseguro frente a Doña Elvira.

Sin embargo, serán los conflictos derivados del toreo los que den más ocasión para la fragmentación. Por un lado, a través de la mues-

tra del ritual que acompaña al torero, como el momento de vestirse con el traje de luces (fig. 7) o el de rezar en la capilla antes de salir al ruedo. La tensión en el rostro y en el cuerpo —incluida la espalda— del torero se hacen presentes mediante planos americanos y medios, como ocurre en el mayor conflicto que muestra el film: el auge y caída de la carrera de Gallardo. La figura fragmentada del torero establece un arco que va de la euforia por el triunfo, hasta el miedo y el enfrentamiento con el público que, ante su fracaso en el ruedo, le abuchea: “¿Qué os creéis? ¿Qué me dejaré matar para vuestra diversión?”, dice Gallardo, en un largo plano medio sostenido por la muestra de su conster-



Fig. 6. Vicente Blasco Ibáñez y Max André. *Sangre y arena*. Fotograma de la película. España. 1916.



Fig. 7. Vicente Blasco Ibáñez y Max André. *Sangre y arena*. Fotograma de la película. España. 1916.



Fig. 8. Vicente Blasco Ibáñez y Max André. *Sangre y arena*.  
Fotograma de la película. España. 1916.



Fig. 9. Vicente Blasco Ibáñez y Max André. *Sangre y arena*.  
Fotograma de la película. España. 1916.



Fig. 10. Vicente Blasco Ibáñez y Max André. *Sangre y arena*.  
Fotograma de la película. España. 1916.

nación, a través de la expresión tanto de su rostro como del resto de su cuerpo, al que le sigue un primer plano.

La plaza es el espacio protagonista de la trayectoria profesional de Gallardo, pero nunca aparece de forma completa. De hecho, la película acaba creando dos espacios diferentes que nunca aparecen juntos, pero a los que sí se entiende relacionándose constantemente el uno con el otro: el ruedo y los tendidos llenos de espectadores<sup>24</sup>. Todavía más, el ruedo está sustanciado, en realidad, en la figura de Juan Gallardo (fig. 8). En contadas ocasiones se ve a la cuadrilla o el resto de la arena, y nunca se ve al torero con el público, lo que aumenta la sensación de aislamiento sobre su figura y de presión de los aficionados sobre la misma (fig. 9). El público aparece representado mediante cuatro procedimientos: varias veces como multitud en grandes planos generales; en planos generales más cerrados antes de entrar a los tendidos o comentando los periódicos; otras, en planos medios de la parte baja del tendido; y, por último, mediante primeros planos de espectadores concretos. Y serán, esos planos medios y sobre todo esos primeros planos, que todavía ganan más intensidad al estar enmarcados en iris (fig. 10), los que establezcan una especie de constelación de rostros en torno a la propia figura Gallardo. Porque en todos ellos, los espectadores se dirigen directamente con su mirada y su expresividad al torero, tanto para ensalzarle como para denigrarle, creando una enorme sensación de intensidad canalizada hacia él, de quien vemos con claridad la tensión de su relación con el público al estar filmado en plano americano o primer plano<sup>25</sup>.

Capítulo aparte dentro de esta relación entre el ruedo y Gallardo constituye la construcción erótica del cuerpo de Juan Gallardo. Algo que en la película es solo incipiente, frente a la que inundará años más tarde la versión de *Sangre y arena* realizada por Hollywood en 1922 (Fred Niblo) con Rodolfo Valentino como estrella

absoluta y triunfante<sup>26</sup>. El montaje analítico es clave en los años veinte para el pleno desarrollo el *star-system*. Su utilización años antes en una película como la de Blasco Ibáñez y André no llega tan lejos. El deseo se hace explícito en la plaza, mediante la mirada en primer plano de una espectadora y, más delante de Doña Elvira<sup>27</sup>. Pero las imágenes del cuerpo de Gallardo no responden a la erotización, sino, como en buena parte de la película, a las otras tensiones a las que vive sometido, amplificadas por la sobriedad gestual de su intérprete<sup>28</sup>.

## 5. SOBRE CUERPOS Y MODELOS

La integración del cuerpo en el paisaje en el caso del gaucho y la fragmentación del cuerpo en el del torero son los procedimientos cinematográficos mediante los que ambos personajes se incorporan a los respectivos arquetipos que describíamos en las primeras páginas de este texto. Hemos visto como estos procedimientos son la llave para su representatividad como personajes. Pero también son una ventana para comprobar los modelos fílmicos que hay detrás. Y observamos como estos se singularizan al verse influidos por circunstancias locales.

Como decíamos más arriba, percibimos que esta forma de rodar el cuerpo acerca *Sangre y arena* al modelo dominante que se fragua durante este periodo de transición. Pero debemos establecer ciertas diferencias. Vicente J. Benet aleja a la película de esta posibilidad, al sostener que aquella “refleja una concepción arcaizante de la puesta en escena”, que engancha con el público “a través de la pervivencia de la estética de atracciones”, propia del cine los orígenes, basada en este caso en la relevancia del exotismo, el turismo visual y la emoción de la lidia<sup>29</sup>. Es totalmente cierta la importancia de estas características para el estilo del film y su encaje en la estética de las atracciones. Pero, frente a la idea de “arcaizante”, también podemos juzgar su presencia como la de una serie de

elementos utilizados aquí de una manera que denota su colocación a medio camino entre la que tenían en el periodo de los orígenes y la que tendrán una vez que se integren en el sistema clásico, como sucedió finalmente. Esto creemos que ocurre igualmente con la fragmentación del espacio, y, por lo tanto, del cuerpo, que al mismo tiempo que existe, convive en el film con partes dominadas por el plano general sin paso a escalas menores y con una duración de los planos, incluidos los cercanos, mayor de la que se ya estaba imponiendo y cambiando el ritmo del montaje en el cine de Hollywood y también, aunque menos, en el de las potencias europeas.

Dicho esto, tampoco debemos entender siempre las diferencias a establecer con el modelo dominante como una cuestión de tiempo respecto al momento en que ya se han adoptado o todavía no las nuevas prácticas fílmicas. Sin obviar que pueden darse más de una circunstancia a la vez, también se produce la presencia de referentes distintos a los mayoritarios que marcan el estilo de una película, y en lo que se refiere a este caso, en la manera de representar el cuerpo. Así, en el caso de *Nobleza gaucha* podemos hablar de la influencia de otras cinematografías. Nicolás Suárez argumenta sobre la relación entre la construcción del paisaje en *Nobleza gaucha* y la de ciertos éxitos europeos del momento como *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni, 1913) y *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) y, sobre todo la de *El nacimiento de una nación* de Griffith (The Birth of a Nation, 1914), donde como en la película argentina “los paisajes basculan aquí entre las imágenes del Nuevo Mundo como jardín del Edén y como tierra salvaje y primitiva”<sup>30</sup>. Pero también nos podemos referir a otras disciplinas culturales. Por ejemplo, Andrea Cuarterolo nos muestra con detalle la influencia sobre la película del estilo fotográfico desarrollado por la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (S.F.A. de A.), muy importante en la época y a la que habían pertenecido dos de los tres directores del filme: Ernesto Gun-

che y Eduardo Martínez de la Pera<sup>31</sup>. Esa huella se manifiesta en dos vertientes que conviven dentro de los trabajos de la Sociedad: la positivista y la nacionalista. Mientras que los escenarios de Buenos Aires que recogen al gaucho Juan enfrentando a pie las dificultades urbanas entronca con el punto de vista positivista que se lanza sobre la ciudad —su lado más moderno y unido a la idea de progreso— los paisajes rurales que le son propios al protagonista, casi siempre a lomos de su caballo, remiten al punto de vista que rescata la cultura criolla, propia de la reela-

boración idealizada del pasado rural del país y uno de los puntales del nacionalismo argentino alumbrado en torno a la celebración en 1910 del centenario de la Revolución de Mayo. Es de este modo como la forma de filmar el cuerpo de Juan en los escenarios rurales de la película, incluyéndolo sistemáticamente en el todo que constituye el paisaje rodado mediante planos generales, contribuye de manera decisiva a que él participe del arquetipo del gaucho construido en torno a dicho nacionalismo<sup>32</sup>.

#### NOTAS

<sup>1</sup>Este trabajo se inscribe dentro del desarrollo del Proyecto I+D, VISIONES DEL CUERPO ENFERMO EN EL CINE Y LA FOTOGRAFÍA: PATOLOGÍAS FÍSICAS Y PSÍQUICAS (1885-1920). Ref.: PID2021-125555NB-I00.

<sup>2</sup>Los trabajos sobre esta película de especial relevancia para este artículo han sido CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre el cine y la fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones, 2013, págs. 105-147, donde están incluidos los diferentes trabajos que la autora había dedicado a *Nobleza gaucha* hasta ese momento; FONTANA, Patricio. “El gaucho y el tranvía. Notas sobre el criollismo de *Nobleza gaucha* (1915)”. *El matadero. Revista crítica de literatura argentina* (Buenos Aires), 7 (2010), págs. 13-35; SUÁREZ, Nicolás. “La Pampa en movimiento: figuraciones del paisaje del Martín Fierro de José Hernández al filme *Nobleza gaucha* (1915)”. *Anclajes* (La Pampa), 1 (2018), págs. 73-94; y TRANCHINI, Elina M. “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”. En: VV.AA. *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Argentina: Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines, 1999, págs. 133-139.

<sup>3</sup>De entre las distintas fuentes que se ocupan de la película, las más relevantes para el presente trabajo son BENET, Vicente J. “Spanish archetypes in transnational cinema: a comparative study of iconography”. *Journal of Spanish Cultural Studies* (Londres), 16 (2015), pág. 14; CARAMELLA, Silvia. *Genesis, Evolution and Revolution of Bullfighting Images in Spanish Films: A Cultural History of Cine Taurino*. Tesis doctoral. University of Sunderland, 2017; DEL REY REGUILLO, Antonia. “El estimable logro de un diletante. *Sangre y arena* (Vicente Blasco Ibáñez y Max André, 1916)”. *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 74 (2018), págs. 23-36; GEORGE, David. “Cinematizing the crowd: V. Blasco Ibáñez’s Silent *Sangre y arena* (1916). *Studies in Hispanic Cinemas* (Bristol), 4 (2007), págs. 91-106; y VENTURA MELIÁ, Rafael (Coord.). *Blasco Ibáñez, cineasta*. Valencia: Diputación de Valencia, 1998, págs. 13-19.

<sup>4</sup>FONTANA, Patricio. “El gaucho y el tranvía. Notas sobre el criollismo...”. Op. cit., págs. 13-15.

<sup>5</sup>Ibidem, pág. 14.

<sup>6</sup>Ibid., pág. 17. También en este sentido, Cuarterolo habla de cómo Juan no encarna al “gaucho libre, amo y señor de las pampas”, caracterizado por su “primitivismo, rebeldía y fiereza” propios del personaje histórico, sino un gaucho idealizado y adornado por cualidades como la “honestidad, la nobleza, el coraje, la melancolía y la compasión”. CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones...* Op. cit., pág. 145.

<sup>7</sup>BENET, Vicente J. “Spanish archetypes in transnational cinema: a comparative study of iconography.” *Journal of Spanish Cultural Studies* (Castellón), 1 (2023), pág. 12.

<sup>8</sup>CARAMELLA, Silvia. *Genesis, Evolution and Revolution of Bullfighting Images in Spanish Films: A Cultural History of Cine Taurino*, Tesis Doctoral: University of Sunderland, 2017, págs. 55-56.

<sup>9</sup>BENET, Vicente J. "Spanish archetypes in transnational cinema...". Op. cit., pág. 14.

<sup>10</sup>Repitió como productor en su siguiente proyecto tras *Sangre y arena*, *La vielle du cinéma*, rodada en Francia en 1917. FOURREL DE FRETTE, Cécille. "Vicente Blasco Ibáñez. La *Odisea* de un escritor en el cine". *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 74 (2018), pág. 15.

<sup>11</sup>Sobre la importancia de tener en cuenta este aspecto, así como circunstancias diferentes al proceso de la Modernidad para entender este periodo de transición, ver, KEIL, Charlie. "To Here from Modernity. Style, Historiography and Transitional Cinema". En: KEIL, Charlie y STAMP, Shelley (Eds.). *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004, págs. 51-65.

<sup>12</sup>La investigación más influyente sobre el tema es BORDWELL, David; STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós, 1997, págs. 171-266. Ver también, NEALE, Steve (Ed.). *Silent Features. The Development of Silent Feature Films 1914-1934*. Oxford: University of Exeter Press, 2018.

<sup>13</sup>BORDWELL, David; STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin. *El cine clásico de Hollywood...* Op. cit., pág. 216.

<sup>14</sup>Ibidem.

<sup>15</sup>BREWSTER, Ben y JACOBS, Lea. *Theater to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford University Press, 1998. Ver también BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin. *Film History. An Introduction*. McGraw-Hill Education, 2002, págs. 71-72.

<sup>16</sup>Utilizamos la reconstrucción del film llevada a cabo en 2001, incompleta en su metraje y donde algunas de las escenas perdidas han sido reemplazadas por fotos fijas. Impulsó la reconstrucción la Asociación para el Apoyo al Patrimonio Audiovisual y Cinemateca Nacional (APROCINAIN), con la ayuda de distintas entidades argentinas culturales y académicas.

<sup>17</sup>CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones...* Op. cit., pág. 117; SUÁREZ, Nicolás. "La Pampa en movimiento: figuraciones...". Op. cit., págs. 89-90.

<sup>18</sup>CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones...* Op. cit., págs. 138-141.

<sup>19</sup>FONTANA, Patricio. "El gaucho y el tranvía. Notas...". Op. cit., págs. 26-28. En este sentido, Fontana afirma que, aun siendo la película precursora en llevar al cine la oposición campo-ciudad, no lo es llevar la dicotomía moral entre esos polos que predominará en el cine argentino hasta los cuarenta (pág. 28).

<sup>20</sup>Para un detallado análisis del paisaje en *Nobleza gaucha*, SUÁREZ, Nicolás. "La Pampa en movimiento: figuraciones...". Op. cit. En el mismo, también se hace referencia a la importancia que tuvo la filmación del paisaje para los directores de la película: pág. 80.

<sup>21</sup>Utilizamos la versión surgida de la restauración llevada a cabo en 1998. En ella, una copia de soporte nitrato de una versión reducida de la película en checo y depositada en el Národní Filmový Archiv de Praga, se completó con un fragmento de una versión en castellano depositado por una particular en la Filmoteca de la Generalitat Valenciana en 1993.

<sup>22</sup>DEL REY REGUILLO, Antonia. "El estimable logro de un diletante. *Sangre y arena...*". Op. cit., pág. 34.

<sup>23</sup>Ibidem, págs. 29-32.

<sup>24</sup>Esta forma de organizar el espacio en la película es susceptible de ser relacionada con las preocupaciones de Blasco Ibáñez sobre el control de las masas, las relaciones entre la masa y el individuo, y entre lo público y lo privado en la esfera

pública, que plantea David George en su artículo. GEORGE, David. "Cinematising the crowd: V. Blasco Ibáñez's Silent...". Op. cit., pág. 96.

<sup>25</sup>En la película, resulta evidente que uno de los principales intereses de Blasco Ibáñez —y Max André— es la representación del público. Vicente J. Benet habla de la crueldad del mismo como "el tema que parece interesar de verdad a Blasco Ibáñez, y al que dirige su sermón": BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012, pág. 50. Por su parte, David George encuentra en el film una representación muy articulada de la masa que compone el público taurino, que entroncaría con la trayectoria política y creativa de Blasco y establecería un juego de espejos entre ese público y el cinematográfico. *Ibidem*, págs. 91-105. Aunque no pensamos que la articulación de esa representación esté tan bien armada en el film como sostiene George, encontramos su texto lleno de interés respecto a la continuidad de las ideas del escritor valenciano en la película, y en la forma de construir la presencia de la masa en el mismo.

<sup>26</sup>Precisamente, es fundamental en el arranque del estudio sobre las masculinidades el que lleva a cabo Miriam Hansen de Rodolfo Valentino en su libro *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1991, págs. 243-294. A pesar del desarrollo dado en este terreno, los años diez sigue siendo un terreno apenas transitado para este tipo de estudios.

<sup>27</sup>BENET, Vicente J. "Spanish archetypes in transnational cinema...". Op. cit., pág. 14.

<sup>28</sup>CARAMELLA, Silvia. *Genesis, Evolution and Revolution...* Op. cit., pág. 99.

<sup>29</sup>BENET, Vicente J. *El cine español. Una historia cultural...* Op. cit., pág. 49.

<sup>30</sup>SUÁREZ, Nicolás. "La Pampa en movimiento: figuraciones...". Op. cit., págs. 86-87.

<sup>31</sup>CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones...* Op. cit., págs. 135-147.

<sup>32</sup>Cuarterolo señala la profunda influencia sobre la película de las fotografías realizadas a finales del siglo XIX por Francisco Ayerza, uno de los miembros más destacados de la S.F.A. de A, y responsable de "nostálgicas obras del rural argentino". *Ibidem*, pág. 123. Y también *Ibid.*, págs. 144-145.

# METAMORFOSIS DEL RITMO DINÁMICO SILENTE A LA PASIVIDAD DEL CUERPO EN LA FICCIÓN METAMORPHOSIS FROM SILENT DYNAMIC RHYTHM TO THE PASSIVITY OF THE BODY IN FICTION

## Resumen

El cine mudo en sus inicios destacó la potencialidad expresiva y comunicativa del cuerpo con el exacerbamiento de la gestualidad y las acciones. Sin embargo, el cine de ficción actual se enfrenta a una tendencia contraria: la pasividad del movimiento del cuerpo. Este estudio analiza la representación del cuerpo de tres películas del cine silente actual desde un triple enfoque: el movimiento, la inmersión y la tecnología. Los resultados confirman la predominancia de la mente frente al cuerpo.

## Palabras clave

Cine mudo, Cuerpo, Movimiento, Pasividad, Tecnología.

## Rocío del Pilar Sosa Fernández

Universidad de Santiago de Compostela, España

Comunicadora audiovisual e investigadora predoctoral en formación. Su tesis se centra en el potencial educativo de las tecnologías inmersivas en el ámbito educativo universitario.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 16/IV/2023  
Fecha de revisión: 21/VII/2023  
Fecha de aceptación: 03/VIII/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

## Abstract

In its beginnings, silent cinema emphasised the expressive and communicative potential of the body by exacerbating gestures and actions. However, current fictional cinema is confronted with an opposite tendency: the passivity of body movement. This study analyses the representation of the body in three films of current silent cinema from a triple perspective: movement, immersion and technology. The results confirm the predominance of the mind over the body.

## Key words

Body, Movement, Passivity, Silent Cinema, Technology.

## Enrique Castelló Mayo

Universidad de Santiago de Compostela, España

Doctor en Ciencias de la Comunicación y Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Es responsable del grupo de referencia competitiva Estudios Audiovisuais (GI:1786).

## Roi Méndez Fernández

Universidad de Santiago de Compostela, España

Doctor en Investigación en Tecnologías de la Información y Profesor en Ciencias de la Comunicación. Autor de publicaciones sobre platós virtuales de televisión, la interacción humano-computadora y los entornos inmersivos generados por ordenador.

Código ORCID:

Rocío del Pilar Sosa: 0000-0003-1915-3990

Enrique Castelló: 0000-0003-2405-6538

Roi Méndez: 0000-0002-3704-7297

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0006>

## METAMORFOSIS DEL RITMO DINÁMICO SILENTE A LA PASIVIDAD DEL CUERPO EN LA FICCIÓN

### 1. INTRODUCCIÓN

**E**l cine desde sus inicios ha tenido el potencial de convertir la realidad de un contexto específico en imágenes y anticipar acontecimientos que aún no han sucedido<sup>1</sup>. Esta capacidad del séptimo arte viene dotada de su potencialidad para hacer que situaciones improbables tomen cuerpo, crear escenarios y materializar desarrollos tecnológicos que aún no se han desplegado. Esta relación entre la tecnología y el cine siempre ha mantenido una correspondencia recíproca, nutriéndose la una con la otra. En la misma línea, el contexto actual que nos rodea centrado en una sociedad consumista de una vorágine de imágenes hasta un punto de saturación nunca visto, origina el replanteamiento de las estructuras más tradicionales de la industria cinematográfica.

El cine ha naturalizado la constante disponibilidad y uso de la tecnología en la gran pantalla. Durante décadas, el empleo de la tecnología fue representado de modo fatalista y destructivo, dotándolo de una visión distópica. Sin embargo, la tendencia de los últimos años refuerza la utilización de dispositivos tecnológicos como una

acción natural<sup>2</sup>. Es innegable que el séptimo arte ha tenido que renovarse intentando integrar nuevas formas de visualización y atracción de un usuario cada vez más disperso. Para lograr este cometido, ha empleado herramientas inmersivas, modificando de esta manera no solo el visionado, sino también el relato, convirtiendo la simple recepción en una experiencia para el espectador.

Es necesario enfatizar que la integración de tecnologías crece paulatinamente dentro del cine de ficción. Esta influencia mutua repercutirá en la producción cinematográfica y en la narrativa del relato<sup>3</sup>. Tecnologías inmersivas como la realidad virtual han ido apoderándose del relato, llegando a difuminar la distinción entre el mundo creado por ordenador y el mundo real<sup>4</sup>. Esta tendencia se ve influenciada por la utilización de dispositivos inmersivos como gafas de realidad virtual, cascos, sensores de movimientos; entre otros, lo que podría conllevar a una posible pasividad del cuerpo ante la preponderancia de la mente.

Esta experimentación del cine gracias a las tecnologías inmersivas puede remontarse al cine

de los años veinte, cuando la falta de sonido propició un nuevo tipo de lenguaje gestual y corporal de los personajes. Como afirma Díaz Gandasegui<sup>4</sup>, el cine es el producto de la relación de la máquina con el arte. Esta relación ha posibilitado una metamorfosis que le da libertad a los creadores no solo de alterar la realidad tal como la concebimos, sino de modificar la forma de visualizar del espectador, en la que pasa de ser un simple receptor para crear o modificar su propia historia.

El cine es un arte vivo en constante cambio que debería adecuarse a los tiempos y preferencias del mercado<sup>4</sup>, ya que depende del consumo de los espectadores para su subsistencia. Uno de los géneros más emblemáticos de la industria cinematográfica ha sido el cine mudo, siendo un referente de múltiples películas, y cuya producción es cada vez menos frecuente. Sin embargo, producciones como *El artista*<sup>5</sup> abren nuevos puntos de debate hacia la actualización de este tipo de producción audiovisual y su concepción en la sociedad actual. Si esta problemática la enfocamos al ámbito iberoamericano, el panorama es aún más desolador. Las escasas referencias visuales dificultan el trabajo de investigación<sup>6</sup> debido quizás a los problemas de conservación del material producido en esa época, que no posibilitarían un análisis en mayor profundidad.

El estudio del cine mudo siempre ha estado enmarcado, especialmente en Iberoamérica, a la contextualización teleológica, siendo concebida como un cine de los orígenes que sumado a la escasez de material disponible para su visionado, deja de lado el análisis de una época de gran producción audiovisual<sup>7</sup>. La creación de cine silente actual, en un entorno rodeado de tecnología, suele ser escaso<sup>8</sup>, aún en mayor medida en el ámbito hispanoamericano.

Es contradictoria la creación de un cine mudo en un entorno en el cual prima el sonido. En

los años veinte era lo establecido debido a las carencias de la tecnología. Sin embargo, las características propias de este formato aún son recurrentes en producciones actuales, poniendo el debate hacia la modificación de un relato más adecuado al contexto actual.

La evolución del cine se orienta a implicar más al espectador, mediante el uso de diferentes herramientas que permitan una mayor inmersión en el relato o la identificación con los personajes. Esta tendencia se ha incrementado debido a la integración de las plataformas digitales. Además, el cine del futuro va orientado a una experiencia más inmersiva en la narración y una mayor interacción por parte del espectador. El contexto actual provoca el cuestionamiento del futuro de las producciones de cine mudo. Es decir, si la producción cinematográfica muda tiene en consideración las nuevas tendencias de la producción de ficción. Entre los planteamientos a considerar es relevante preguntarse si las creaciones actuales ya incluyen elementos más interactivos o inmersivos en su relato o si simplemente su creación sigue siendo una oda al cine mudo concebido para otra época y contexto social.

Por otra parte, el cine mudo prioriza el ritmo rápido de las acciones mediante la aceleración de movimientos representados en la gran pantalla. Esta rapidez era materializada con la integración de coches en movimiento a gran velocidad o la perspectiva de los pasajeros desde la ventanilla de un tren en movimiento; esta prontitud de las acciones luego se vería reducida por la inclusión del sonido. Para que los movimientos pudieran ir en concordancia con lo que decían los personajes, se redujo la velocidad de las acciones<sup>9</sup>.

En la misma línea, este tipo de cine resaltó al cuerpo como una forma expresiva y comunicativa, dándole al relato un ritmo más rápido,

manteniendo la atención del espectador con acciones constantes y el exacerbamiento de la gestualidad; como una manera de suplir la falta de audio. Esta carencia se debía a la falta de sincronización del sonido con la imagen, sin embargo, el desarrollo tecnológico propiciaría su unión en el lenguaje audiovisual.

Este estudio analiza el cine mudo actual, en el contexto iberoamericano, desde una nueva perspectiva que lo compara con obras cinematográficas que introducen tecnologías inmersivas. La finalidad es el análisis desde una triple orientación: la representación del movimiento del cuerpo en contraste con la mente, el grado de inmersión y el papel de la tecnología empleada. La estructura de esta investigación es la siguiente: en primer lugar, se contextualiza el objeto de estudio. A continuación, se establecen los objetivos y metodología empleada, para posteriormente mostrar los resultados obtenidos del análisis. En último lugar se brindan las conclusiones de este estudio y las futuras líneas de investigación.

## 2. METODOLOGÍA

Este estudio sigue una metodología cualitativa basada en el análisis de contenido de cine de ficción mudo de países de habla hispana. La metodología elegida se justifica por el objetivo principal de la investigación, que es obtener una visión holística del fenómeno estudiado<sup>10</sup>. La investigación cualitativa brinda las bases para comprender un problema, facilitando su adecuación a diferentes temáticas de estudio, y siendo una herramienta muy útil para la multidisciplinariedad de la exploración.

Para conseguir tal fin, se han optimizado tres enfoques para el análisis. Este planteamiento sigue la línea de las principales características del cine mudo más emblemático de Charles Chaplin, en el cual predominaba la recurren-

cia de acciones, la gestualidad, la pantomima; todas ellas con una orientación teatral<sup>11</sup>. En primer lugar, se analiza la representación visual del movimiento del cuerpo, desde el tipo de plano empleado, el cambio de tomas y la gestualidad de los personajes. A continuación, se presenta el nivel de inmersión del relato desde su perspectiva de la veracidad de la realidad de los personajes. Este enfoque pretende analizar los condicionamientos del pensamiento crítico de los personajes para delimitar su concepción de lo real o lo que el espectador cree que es real. Finalmente, el último enfoque versa sobre la inclusión de un entorno tecnológico que podría repercutir en la preponderancia de la actividad mental.

La selección de la muestra se basa en tres parámetros: producciones del cine mudo de las últimas dos décadas, creaciones audiovisuales de países de habla hispana y la obtención de reconocimientos de la crítica internacional mediante nominaciones o galardones. Es relevante destacar que existe una escasa producción de cine mudo, especialmente en los últimos años, por lo que se intentó incluir la mayor cantidad de producciones. Después de realizar el filtro de los tres criterios establecidos en esta investigación, se seleccionaron tres producciones de años diferentes y que puedan representar de forma genérica la producción cinéfila muda de los últimos veinte años. La muestra seleccionada está constituida por tres países de habla hispana con producciones de cine silente como *La antena* (Argentina, 2005)<sup>12</sup>, *Blancanieves* (España, 2012)<sup>13</sup> y *Trilogía muda* (Perú, 2022)<sup>14</sup> en comparativa con el largometraje, éxito de taquilla, *No te preocupes querida* (Estados Unidos, 2022)<sup>15</sup> con una narrativa predominantemente inmersiva. Se seleccionó esta última producción para ejemplificar la tendencia de la narrativa y ver las posibles similitudes de esta producción con la muestra seleccionada.

### 3. RESULTADOS

En este apartado se muestran los resultados obtenidos del análisis de contenido desde un triple enfoque: la representación del movimiento del cuerpo en la pantalla, la inmersión de los personajes y el contexto de uso de la tecnología. A continuación, se desglosan los principales hallazgos del análisis de la muestra fílmica en orden cronológico, para posteriormente realizar una comparativa con una producción de orientación más inmersiva en el relato.

#### 3.1. *La antena*

Esta producción argentina fue dirigida por Esteban Sapir en el año 2007. El relato versa acerca de una ciudad que se ha quedado sin voz y está sometida a una represión de los medios de comunicación, con una evidente monopolización de la información. El villano de la historia emplea una máquina transmisora de ondas hipnóticas para fomentar el consumismo de sus productos por una población imperfecta. Esta obra tuvo buena aceptación de la crítica, siendo ganadora de tres galardones de los premios Sur otorgado por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Argentina. Este relato narrado en blanco y negro, acompañado de textos que reafirman el poder de la palabra es una semblanza al cine mudo en sus orígenes. La ausencia de sonido se difumina con la abs-

tracción del relato y la música incrementa los momentos cúspide de la narración.

En relación con el movimiento, se observa un énfasis en el detalle de partes de cuerpo como las manos, los pies y la boca con perspectivas de cámara más cerradas. Estas tomas se ejemplifican con una aceleración en la gestualidad en acciones como tocar el piano o el movimiento de los labios al hablar. Este incremento del ritmo se ve impulsado por transiciones de plano rápidas y cortes de la acción de los personajes.

Por otra parte, es evidente la difuminación de lo real y virtual en el relato. La inclusión del cuerpo textual como si se tratase de un objeto sintético integrado con independencia de movimiento, que interactúa con los personajes y en muchas ocasiones está superpuesto sobre el cuerpo o la boca de los sujetos. Otro objeto insertado como recurso utópico son las figuras armadas en el imaginario infantil que brindan pinceladas del grado de inmersión que tiene el relato.

La presencia de la tecnología, representada por una máquina hipnótica con ondas en espiral muestra el poderío de las máquinas y su influencia como posibilitadora de experiencias. Además, en la misma línea de afinidad con la tecnología, el relato está narrado como si se tratase de una experiencia virtual en primera persona. La visualización tiene una perspectiva

80



Fig. 1. Esteban Sapir. *La antena*. Fotograma de la película. 2007. Argentina.



Fig. 2. Esteban Sapir. *La antena*. Fotograma de la película. 2007. Argentina.

de gafas de realidad virtual haciendo foco en labios, manos, textos escritos u otros planos, como si se tratase del lente de una cámara.

### 3.2. *Blancanieves*

Esta producción española de Pablo Berger tiene una duración de 102 minutos y fue estrenada en 2012. El relato es una adaptación del popular cuento de los hermanos Grimm, *Blancanieves*, ambientada en la ciudad de Sevilla de los años veinte y narra las aventuras de una niña atormentada por su madrastra, siendo una oda a la cultura taurina española. Fue una película muy aclamada por la crítica, ganadora de varios certámenes como los Goya, el Festival de San Sebastián, Premios del Cine Europeo, Premios Ariel, entre otros. La obra sigue los parámetros del origen del género mudo, integrando recursos como los diálogos escritos, la imagen en blanco y negro y la incrustación de sonido ambiental.

El ritmo del relato se incrementa debido a los cortes de plano rápidos o al uso de la música como intensificador. De igual manera, el cambio de escenas va secuencial a la superposición de un plano por el siguiente, por lo que la transición no es brusca. Se observa también, la comicidad de las acciones como una forma de alegoría al

cine mudo de Charles Chaplin, con movimientos rápidos, sumados a la música que intensifica el ritmo y a la gestualidad de los personajes.

También es recurrente el uso de planos cerrados de pies en movimiento, así como la representación de detalles de los rostros con la finalidad de centralizar la atención hacia los gestos de los personajes, principalmente en los momentos de mayor tensión narrativa. Esta contraposición del movimiento de los pies entre ambas perspectivas, el sujeto que huye y el que lo persigue, aumenta el dinamismo de la escena. Se observan diferencias en las dimensiones de los cuerpos en la persecución que condicionan la velocidad de los movimientos.

No se percibe un grado de inmersión ni la presencia de la tecnología, solo es relevante destacar que existen elementos disruptivos de la realidad concebida en ese entorno. El realismo mágico<sup>16</sup> de las obras de García Márquez<sup>17</sup> está presente durante las escenas emblemáticas del cuento, tales como la mordida de la manzana o el beso del príncipe que despierta a la protagonista. En la obra analizada, existe una contraposición entre el relato de ficción y la representación de la realidad de la época, que confluye de forma armónica sin romperse el hilo narrativo de la obra.



*Fig. 3. Pablo Berger. Blancanieves. Fotograma de la película. 2012. España.*



*Fig. 4. Pablo Berger. Blancanieves. Fotograma de la película. 2012. España.*

### 3.3. *Trilogía muda*

Esta coproducción peruana-argentina fue dirigida por Daniel Rodríguez y estrenada el año 2022. Este medimetraje incluye tres episodios consecutivos con una duración total de 41 minutos y su realización abarcó más de dos décadas. La trama narra las ilusiones de los personajes en diferentes contextos, donde el espejismo es una forma de escape de la cruda realidad que los rodea. Los relatos enfatizan acciones cotidianas desde una perspectiva que no delimita lo real de lo imaginario. Pese a su reciente estreno, la cinta es ganadora del premio a mejor película NewBorn Short Film Festival. No todos los relatos se narran en blanco y negro, y su estética mantiene referencias visuales del cómic. Dos de los episodios emplean la esencia más clásica del cine mudo, mientras que el restante es en color.

Las tres narraciones siguen una evolución en la representación de la movilidad del cuerpo. El primer episodio muestra el movimiento más clásico del cine mudo, con la visualización de primeros planos de los movimientos rápidos de los pies y la gestualidad del rostro.

Esta tendencia constante se refuerza con la inclusión de la música y la exageración de las acciones de los personajes. A diferencia del primer relato, la sensibilidad del cuerpo hace que los personajes de la narración siguiente busquen formas más físicas y que el dolor sea la confirmación de lo real. Finalmente, en el tercer relato observamos la rigidez y ausencia del movimiento en planos más abiertos.

Por otra parte, la tecnología no es un tema tratado o simbolizado dentro de la narración, es casi efímera la presencia de dispositivos tecnológicos sin concretar la temporalidad de la época. La única referencia tecnológica es una lavadora en la tercera historia.

Se observa una difuminación de la realidad, para dar pie a una existencia utópica reflejada en las ilusiones de los protagonistas. En el primer relato, se busca la materialización ante el abandono de una mujer en la pintura. Es el personaje quien crea su propia realidad, modificándola como producto de la carencia de afecto que siente después del abandono de su amada. Sin embargo, en el siguiente relato la materialización no podría ser plausible, ya que el grado de inverosimilitud de la historia, la aparición de un ser fallecido, provoca que el personaje se cuestione la veracidad de lo que está viviendo, sin embargo, termina sucumbiendo a la tentativa de sus propias emociones. En contraposición con



*Fig. 5. Daniel Rodríguez Risco. Trilogía muda. Primer episodio. Fotograma de la película. 2022. Perú.*



*Fig. 6. Daniel Rodríguez Risco. Trilogía muda. Segundo episodio. Fotograma de la película. 2022. Perú.*



Fig. 7. Daniel Rodríguez Risco. *Trilogía muda*. Primer episodio. Fotograma de la película. 2022. Perú.

las anteriores, el nivel de realismo de la última narración es más plausible. Lo impactante es el grado de indiferencia de los sujetos ante las situaciones, la represión de sus emociones y la mecanización de las mismas sin el tiempo suficiente para procesarlas.

### 3.4. *No te preocupes querida*

Esta obra estadounidense dirigida por Olivia Wilde fue estrenada el año 2022. Narra la historia de una pareja que vive en una comunidad ideal de felicidad de los años cincuenta. Esta representación releva a la mujer a las labores domésticas y el cuidado de los niños, siendo los

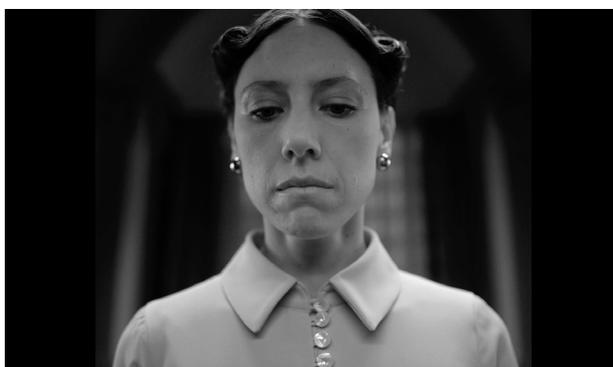


Fig. 8. Daniel Rodríguez Risco. *Trilogía muda*. Tercer episodio. Fotograma de la película. 2022. Perú.

hombres quienes proveen lo necesario para la supervivencia y en la cual no existen problemas económicos ni sociales. La protagonista se cuestiona esta vida utópica descubriendo una cruda realidad. Esta película tuvo buena recepción de taquilla desde su estreno y sigue una serie de lineamientos de otras obras que integran a la realidad virtual tanto en el contenido como en la forma de visualización.

A modo de comparación con las producciones de la muestra son notables ciertas similitudes. En primer lugar, el ritmo de la narración es más pausado mientras presenta las características del entorno utópico en el que se desarrolla el relato. La introducción de elementos hipnóticos para los personajes es similar al de la película *La antena* y la contrastación de la realidad mediante el dolor físico del cuerpo es parecida al de la escena de extracción del diente de *Trilogía muda*. En este caso, se visualiza el ahogamiento de la protagonista como una manera de corroborar que lo que estaba viviendo era real.

Otra similitud que destacar es el nivel de inmersión en una doble vertiente. La primera en relación con el uso de gafas con sensores que permite visualizar una información que sin ellas sería imposible ver, como en la película *La antena*. Sin embargo, el grado de inmersión es mayor en esta producción en comparación a las



Fig. 9. Olivia Wilde. *No te preocupes querida*. Fotograma de la película. 2022. Estados Unidos.

anteriores obras de la muestra. Hasta el final del relato el espectador no es consciente de que todas las acciones y la narración han sucedido en un entorno virtual. No obstante, durante el largometraje se perciben indicios que permiten a la protagonista cuestionarse la veracidad de la situación a través de pequeños detalles como los huevos vacíos, la recurrencia de las mismas acciones y la inamovible situación de los otros personajes.



Fig. 10. Olivia Wilde. *No te preocupes querida*. Fotograma de la película. 2022. Estados Unidos.

#### 4. CONCLUSIONES

La tecnología ha mantenido con el cine una relación simbiótica desde sus inicios. Las primeras creaciones monocromáticas, con la ausencia del sonido, abrieron nuevas formas expresivas cuya finalidad era enriquecer la narración. Esta adaptabilidad constante del cine se refleja en cómo cambia éste con la integración del color y el sonido, orientándose hacia una disminución del ritmo del relato. El movimiento exacerbado del cine mudo en sus inicios se reduce por la introducción de nuevas herramientas comunicativas como es la palabra hablada.

La producción silente actual refuerza la incrustación de textos y la ampliación de la celeridad para poder mantener la atención del espectador. Este incremento mediante el uso de acciones rápidas, especialmente con el movimiento exacerbado, confluye hacia un ritmo frenético como una oda al cine mudo de los años veinte.

Esa cinematografía cómica de Charles Chaplin, que aún se mantiene en las producciones actuales como una remembranza de sus orígenes.

Otro punto destacable es la reducción de la duración de los filmes con el paso de los años, producto quizás de un nuevo perfil de espectador cada vez menos atento, más disperso y sometido al consumo constante de imágenes. Como se aprecia en el análisis, el cine busca nuevas estrategias de marketing, una de ellas es la reducción de la longitud de sus obras. Esta afirmación se confirma en la duración de *Trilogía muda*, ya que esta obra está dividida en tres cortometrajes cuya duración conjunta no es ni la tercera parte de las otras dos obras analizadas. Por lo que es evidente que la industria se va adaptando al contexto social de la época, priorizando otras estrategias como los relatos consecutivos, una tendencia que se refuerza con el boom de las plataformas digitales bajo demanda.

Además, la incorporación de referentes tecnológicos al relato como las gafas de realidad virtual, las pantallas o la maquinaria se realiza desde una perspectiva en primera persona, lo que repercute en la inmersión del espectador en el relato de forma más experimental. En relación con la diferenciación entre lo real o lo ficticio, existe un planteamiento crítico dentro de la narración sobre la veracidad de las acciones, pero que termina normalizándose.

La tecnología posibilita la modificación de todos los aspectos del séptimo arte, desde la producción hasta el consumo, por lo que el cine mudo no debería ser la excepción. No como un referente del pasado, sino como un género vivo que aproxime al espectador y promueva un mayor consumo. Como se aprecia en esta investigación, las películas de cine mudo precisan un gran trabajo para su creación que es recompensada por la crítica debido a su calidad audiovisual. La tecnología podría ser una herramienta que per-

mita una mayor producción sin grandes costes de inversión, que a su vez facilite un consumo más interactivo y experimental.

Esta investigación contribuye a brindar una perspectiva holística sobre el cine mudo de los últimos veinte años desde un triple enfoque: el movimiento del cuerpo, la hibridación de lo real y virtual y la inmersión. Se cuestiona la creación de un cine mudo con lineamientos de una época diferente a la presente, que requiere un cambio más orientado a la tendencia actual, en la cual predomina un cine más inmersivo en su relato y que plantearía una solución para la permanencia de la cinematografía muda en los próximos años.

Este género refuerza el cambio de paradigma de la representación del cuerpo hacia entornos más pasivos, reduciendo la velocidad de los movimientos y fomentando la preponderancia de la mente sobre el cuerpo. Este cambio de tendencia del cine mudo en sus orígenes es producto del reflejo de una sociedad rodeada de tecnología, con un espectador cada vez más ausente y en el que se emplean tecnologías inmersivas como

una forma de capturar y mantener la atención del espectador. Pese a que son escasas las producciones de cine mudo actual, es relevante la creación de obras que refuercen las potenciales del mismo, modificando su relato acorde a la nueva narrativa audiovisual que estamos experimentando en los últimos años. Esta confluencia de un relato más tradicional con una tecnología que promueve entornos, acciones y materiales inimaginables puede ser una herramienta útil para la construcción de experiencias cada vez más creativas. De este estudio podemos inferir que el cine está modificando su estructura para adaptarse a las tendencias actuales, aunque es necesario un mayor análisis de obras de este rubro que permitan reforzar estos planteamientos.

A modo de resumen, podemos afirmar que el cine silente ha mudado su forma de representar el movimiento frenético, derivando a un ritmo más lento en el que predomina un relato más inmersivo o reflexivo. Esta modificación es el reflejo de una creación que, pese a tener los parámetros del género en sí mismo, no puede ser concebido de igual manera en una época y un contexto tecnológico diferente.

#### NOTAS

<sup>1</sup>PANTOJA CHAVES, Antonio. "Recordando el futuro: la construcción de imaginarios sobre el futuro en la ficción cinematográfica". En: I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales. *Narrativas audiovisuales: convergencia mediática, transnacionalización e intercambio cultural*. Málaga-Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, págs. 839-851.

<sup>2</sup>KESKA, Monika. "Cuerpo y tecnología en el cine y en el arte contemporáneo: David Cronenberg, Shinya Tsukamoto, Stelarc". *Boletín de arte* (Málaga), 29 (2018), págs. 553-557. Disponible en: <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2008.v0i29.4448>. [Fecha de acceso: 01/03/2023].

<sup>3</sup>CORTÉS-SELVA, Laura. "Viaje al centro de la inmersión cinematográfica: del cine primitivo al vrcinema". *Opción* (Zulia), 31 (2015), págs. 352-371.

<sup>4</sup>DÍAZ GANDASEGUI, Vicente. "Espectadores en 3D: ¿El futuro del cine?". *Arbor* (Madrid), 748 (2011), págs. 429-438. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2021>. [Fecha de acceso: 05/05/2023].

<sup>5</sup>HAZANAVICIUS, Michel. *The Artist*. (2011). Película. Francia.

<sup>6</sup>DE LOS REYES, Aurelio y WOOD, David. M. J. (Coords.). *Cine mudo latinoamericano: inicios, nación, vanguardias y transición*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/ie.9786070274633e.2016>. [Fecha de acceso: 01/03/2023].

<sup>7</sup>DUFFEY, J. Patrick. "Un dinamismo abrasador: la velocidad del cine mudo en la literatura iberoamericana de los años veinte y treinta". *Revista iberoamericana* (Liverpool), 68 (2002), págs. 417-440.

<sup>8</sup>CUARTEROLO, Andrea. "Introducción: Investigar sobre cine silente en Latinoamérica". *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* (Buenos Aires), 08 (2013), págs. 1-14.

<sup>9</sup>PASCAL, Ana. "Presencia/Ausencia del período silente en el cine argentino". *Arkadin* (La Plata), 06 (2017). Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/63114>. [Fecha de acceso: 01/03/2023].

<sup>10</sup>SANDÍN ESTEBAN, María Paz. *Investigación cualitativa en educación. Fundamentos y tradiciones*. Madrid: Editorial Mcgraw Hill, 2003, pág 125.

<sup>11</sup>RADIGALES, Jaume. "Narrative Resources in Hollywood's Silent Comedy". *Trípodos* (Barcelona), 44 (2019), págs. 25-39.

<sup>12</sup>SAPIR, Esteban. *La antena*. (2007). Película. Argentina.

<sup>13</sup>BERGER, Pablo. *Blancanieves*. (2012). Película. España.

<sup>14</sup>RODRÍGUEZ RISCO, Daniel. *Trilogía muda*. (2022). Película. Perú.

<sup>15</sup>WILDE, Olivia. *No te preocupes querida*. (2022). Película. Estados Unidos.

<sup>16</sup>Gabriel García Márquez es considerado uno de los mayores exponentes del movimiento del realismo mágico en el ámbito hispanoamericano del siglo xx.

<sup>17</sup>Este autor en su obra *Cien años de soledad* crea la confluencia natural de eventos irreales dentro de la cotidianidad de los personajes.

<sup>18</sup>KALENIĆ RAMŠAK, Branca. "El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo: una estética parecida". *Verba Hispanica* (Ljubljana), 1 (1991), págs. 27-34.

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



# CINE DE ATRACCIONES Y BAILES ESPAÑOLES

## CINEMA OF ATTRACTIONS AND SPANISH DANCES

### Resumen

El movimiento se introduce como un elemento de atracción de primer orden en las imágenes animadas de finales del XIX y principios del XX, de ahí el éxito de cintas que muestran diferentes bailes. El movimiento de los bailes de origen español no podía faltar en el primer repertorio filmado. Se lleva a cabo el inventario de las vistas con danzas españolas estableciendo su relación con el cine de atracciones, concepto básico para entender la historia del cine en sus primeros años.

### Palabras clave

Bailes españoles, Cine de atracciones, Cine de los inicios, Cine español, Historia del cine.

### Begoña Soto Vázquez

Universidad Rey Juan Carlos, España

Profesora en la URJC desde 2007. Puso en marcha la Fílmoteca de Andalucía, dirigiéndola durante seis años. Sigue colaborando en proyectos con Fílmoteca Española, Fílmoteca de Catalunya o Cinemateca Portuguesa. Su ámbito de investigación se centra en la historia del cine silente con especial atención al cine en España. En 2019/2020 fue residente en la Real Academia de España en Roma. Dirigió el Máster y Programa de Doctorado en Estudios sobre Cine Español.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 18/IV/2023  
Fecha de revisión: 10/IX/2023  
Fecha de aceptación: 11/IX/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

Movement was introduced as a key element of attraction in the animated images of the late 19th and early 20th centuries, hence the success, the attraction, of early animated images with different dances. The movement of dances of Spanish origin could not be absent from the early filmed repertoire. An account of the views with Spanish dances is carried out, establishing their relationship with the concept of cinema of attractions, basic to understand the history of early cinema.

### Key words

Cinema of attractions, Early cinema, Film history, Spanish cinema, Spanish dances.

Código ORCID: 0000-0003-3465-2819

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0007>

## CINE DE ATRACCIONES Y BAILES ESPAÑOLES

### 1. INTRODUCCIÓN

La eclosión de las imágenes animadas entre finales del siglo XIX y principios del XX, se sitúa en un contexto de la cultura popular mucho más amplio y complejo cuya descripción y desarrollo resulta difícil abordar aquí. Insertándose, además, en un periodo en el que el gusto por lo español o lo hispano se encuentra en auge tanto en el ámbito anglosajón como en el francés<sup>1</sup>, de donde proceden la mayoría de las cintas rodadas en este periodo. Uno de los componentes de las imágenes cinematográficas en sus inicios es el movimiento de los motivos filmados, Gunning explica cómo esta atracción de las imágenes animadas es indisoluble de la espectacularidad que dicho movimiento tenía ya dentro de otros ámbitos<sup>2</sup>. Así el movimiento propio de los bailes, de cualquier tipo y nacionalidad, son tremendamente adecuados para su filmación por los aparatos cinematográficos, como lo son también ferrocarriles, desfiles, acróbatas...

Las vistas animadas de bailes españoles durante finales del XIX y principios del XX cuentan con una diversa literatura académica. Desde la historia de la danza se ha ocupado Rodríguez; más ligado a la música popular ha investigado Mora, solo o junto Goldberg; desde la antropología y

el flamenco está Cruces Roldan. Más cerca de lo fílmico, Brotons contextualiza a las intérpretes y Seguin se centra en la identificación de títulos y sus responsables. Este punto de partida nos hace plantearnos cuál podría ser nuestra aportación a todo lo ya estudiado. Poco tiene que añadir el análisis estrictamente de contenidos de unas cuarenta cintas a lo ya dicho desde otros ámbitos sobre el cine de atracciones<sup>3</sup> ya que las cintas que filman danzas de carácter español se encuentran de lleno en lo que caracteriza a las atracciones: son pura mostración:

*The phrase “the cinema of attractions”, [...] characterized the earliest phase of cinema as dedicated to presenting discontinuous visual attractions, moments of spectacle rather than narrative. This era of attractions was followed by a period, beginning around 1906, [...] the cinema of attractions presented visual delights (color, spectacular costumes or set design), surprises (unusual physical feats, or magical trick effects), displays of the exotic, beautiful, or grotesque (views of foreign sites or indigenous peoples, scantily clad women, or physical freaks), or other sorts of sensational thrills (speeding trains, explosions, tricks of fast motion). Using the term “monstration” (from monstre, to show) rather than narration to characterize this style<sup>4</sup>...*

Las cintas con las que vamos a tratar se datan con anterioridad a 1906 como indica Gunning. Partimos del catálogo generado por Cruces<sup>5</sup>. Hemos incluido títulos que con los datos mínimos de que disponemos se pueden englobar en ese corpus de las danzas de carácter español. Hay dos títulos en Cruces que no trataremos: *Le deserteur* y *Un drame a Séville / Amour de Toreador*<sup>6</sup> las dos de Pathé Frères datadas en 1906/1907. Estas dos cintas estarían en lo que Gunning caracteriza como algo propio de después de 1904 “dances were integrated into longer narrative films”<sup>7</sup>. También descartamos las de carácter cómico: *Danse espagnole comique*

de Pathé (1901/1902) y *Little Tich: Parodie de danse espagnole* de Gaumont (1907), en estas el gag y no el baile sería la atracción.

Consideraremos para el periodo entre 1894 y 1906 aquellas cintas que representen danzas reconocibles como propias de España y siempre que dichas vistas conlleven una identificación con el concepto de cine de atracciones, en otras palabras: aquellas filmaciones con ausencia evidente de cualquier tipo de narración. Con estas premisas y partiendo del listado determinado por Cruces tendríamos 40 vistas (ver Tabla 1).

Tabla 1. Vistas cinematográficas tratadas en el texto.

Título	Serie	Datación	Editora	Responsables	Bailarines/as
<i>Carmencita</i>		1894	Edison Mng. Co.	Dickson, W. K-L. / Heise, W.	C. Dauset
<i>Danse espagnole</i>		1896	Pirou / Joly-Normandin	Pirou, E.	M. y C. Martínez
<i>Andalusian Dance, by two performers</i>	<i>Tour in Spain and Portugal</i>	1896	Robt. W. Paul	Short, H. W.	A. y M. Aguilera
<i>Boléro espagnol</i>		1896-97	Pathé Frères		Les Cornier-Menesco
<i>Danse espagnole</i>		1897?-98	L. Gaumont et Cie		
<i>Danse espagnole</i>		1896-99	Pathé Frères		
<i>El Vito</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda / José Segura
<i>La Estrella de Andalucía</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda
<i>La Jota</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda
<i>Boleras robadas (ensemble)</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda
<i>Bolero de medio paso</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda
<i>Las peteneras</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda
<i>Las manchegas</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda
<i>Boleras robadas (deux)</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda
<i>La Malaguena y el Tórrero</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda
<i>Bolero de medio passo (ensemble)</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda
<i>La sal de Andalucía</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda
<i>El Olé de la Cura [Curra]</i>	<i>Danses Espagnoles</i>	1898	Lumière		Cía J. Otero Aranda
<i>Danses espagnoles</i>		1898	Pathé Frères		C. Otero
<i>Danse espagnole de la Feria. Cuadro flamenco</i>	<i>Les danseuses espagnoles</i>	1900	Lumière		

Título	Serie	Datación	Editora	Responsables	Bailarines/as
<i>Danse espagnole de la Feria. Sevillanos</i>	<i>Les danseuses espagnoles</i>	1900	Lumière		
<i>El Cid / La Havanera</i>		1900	Phono Cinéma Théâtre	Clément, M	C. Zambelli / M. Vasquez
<i>Terpsichore / Un mariage au Flambeux</i>		1900	Phono Cinéma Théâtre	Clément, M.	C. Kerf / A. Viscusi
<i>Danse basque</i>		1901	L. Gaumont et Cie		Vieu, J.
<i>Spanish Dancers at the Pan-American Exposition / Gypsy Dance at the Pan-American Exposition</i>		1901	Edison Mng. Co.		
<i>In the Gypsy camp</i>		1901	American Mutoscope and Biograph Co.		
<i>Gipsies Dancing</i>		1902	Lubin Mng. Co.		
<i>Ballet espagnol</i>		1902	Pathé Frères		Ballet Ópera París
<i>Danse sévillane</i>	<i>Scènes de village espagnol</i>	1902	Pathé Frères		
<i>Danse catalane</i>	<i>Scènes de village espagnol</i>	1902	Pathé Frères		
<i>Dance galicienne</i>	<i>Scènes de village espagnol</i>	1902	Pathé Frères		
<i>Spanish dance</i>		<1903	Lubin Mng. Co.		
<i>Odetta: Spanish Dance</i>		1903	Lubin Mng. Co.		[Odetta]
<i>Fandango</i>	<i>Danses Espagnoles exécutées par la Romero</i>	1903	Pathé Frères		E. Romero del Olmo
<i>Tango</i>	<i>Danses Espagnoles exécutées par la Romero</i>	1903	Pathé Frères		E. Romero del Olmo
<i>Danses gitanes.</i>	<i>Voyage en Espagne</i>	1905	L. Gaumont et Cie	Guy, A. / Thiberville, A.	
<i>Danses gitanes.</i>	<i>Voyage en Espagne</i>	1905	L. Gaumont et Cie	Guy, A. / Thiberville, A.	
<i>Danses gitanes. Sévillane</i>	<i>Voyage en Espagne</i>	1905	L. Gaumont et Cie	Guy, A. / Thiberville, A.	
<i>Danses gitanes. Maren-garo</i>	<i>Voyage en Espagne</i>	1905	L. Gaumont et Cie	Guy, A. / Thiberville, A.	
<i>Tango</i>		1905-07?	[Ch. Urban]		Cía J. Otero Aranda
<i>La Malagueña y el torero</i>		1905-07?	[Ch. Urban]		Cía J. Otero Aranda

## 2. A MODO DE INVENTARIO

Trataremos los títulos en orden cronológico (ver Tabla 1), sólo aclararemos cuestiones de identificación y si el título se trata en otros trabajos se remitirá directamente a éstos.

La vista filmada a Carmen Dauset titulada *Carmencita* de Edison en 1894, ha sido investigada

por Mora<sup>8</sup>. El título *Danse espagnole* de Pirou/Joly-Normandin de 1896 interpretada por las hermanas Martínez lo ha estudiado Rodríguez<sup>9</sup>. *Andalusian Dance by two performers* de 1896<sup>10</sup> dónde danzan las hermanas Aguilera filmadas por el animatógrafo de Robert W. Paul incluida en *Tour in Spain and Portugal* ha sido estudiada también por Mora<sup>11</sup>. *Boléro espagnol* de la Pathé rodada entre 1897 y 1899 se encuentra identifi-

cada en la base de datos Pathé, no parece estar localizado material alguno, Seguin<sup>12</sup> atribuye la interpretación a Les Cornier-Menesco filmados en un total de once vistas Pathé (hay danzas chinas, rusas, napolitanas e inglesas por los mismos intérpretes). Los datos del título *Danse espagnole* de Gaumont también son de Seguin<sup>13</sup> solo sabemos que el negativo se encontraba poco manejable en 1900 según la documentación de Eduardo Gimeno. Hay otra *Danse espagnole* (1896-1899) esta vez de Pathé también reseñada como *Danse spagnole per la belle Otero*<sup>14</sup>, la referencia a la Otero es al estilo que no a la interpretación. La primera serie dedicada a bailes españoles rodada en España será la del cinematógrafo Lumière en 1898, los bailes son ejecutados por una compañía de José Otero y José Segura en el Alcázar de Sevilla, la serie ha sido tratada por Rodríguez<sup>15</sup> que además ha tratado más concretamente *La Sal de Andalucía*<sup>16</sup> y *La Malagueña y el torero*<sup>17</sup>. Esta serie figura en catálogo Lumière en 1901<sup>18</sup> bajo el título *Danses Espagnoles* y la componen doce vistas.

El siglo XIX se cierra con otras *Danses Espagnoles* un solo título en el que parecen enlazadas dos escenas de dos bailes distintos filmados para Pathé aquí Rodríguez sí identifica a Carolina Otero<sup>19</sup> y al operador Mesguich. Empezamos el siglo XX con danzas españolas relacionadas con Exposiciones Internacionales. Primero, las filmadas en la Exposición de París en 1900 y luego las rodadas en la Exposición Panamericana de Buffalo en 1901. Las filmaciones Lumière en el recinto del Pabellón español de París son estudiadas por Mora y Goldberg<sup>20</sup>; Rodríguez analiza uno de los títulos en su trabajo sobre las sevillanas<sup>21</sup>. Estas filmaciones Lumière de 1900 serían dos títulos localizados en, La Feria, local situado en los sótanos del Pabellón Español: *Danse espagnole de la Feria Sevillanos* y *Danse espagnole de la Feria Quadro Flamenco*. Aún en la Exposición Universal de París, Cruces señala como danzas de aire español aquellas incluidas en *El Cid y Terpsichore*<sup>22</sup>; ambas son filmaciones

de Phono Cinéma Théâtre de los que Seguin<sup>23</sup> nos amplía información y de las que tenemos los datos técnicos de la Cinémathèque française<sup>24</sup>. Éstas son vistas para sincronizarse con cilindros fonográficos y son piezas procedentes del teatro, cuyos bailarines principales están identificados por Brotons<sup>25</sup>. En 1901 y de la Gaumont sin referencia al contenido tenemos una *Danse basque*<sup>26</sup>.

En París se da un despliegue de danzas españolas a cargo de manufacturas francesas, en Buffalo en 1901 en la Exposición la Panamericana pasa lo lógico con las estadounidenses. Edison Company, American Mutoscope and Biograph Company y la firma de Lubin filmarán danzas con aire español en el recinto expositivo. Estas vistas americanas están menos estudiadas que las europeas. Edison filmó: *Spanish Dancers at the Pan-American Exposition*, también conocida como *Gypsy Danse at the Pan-American Exposition* conservada desde la “paper print collection”<sup>27</sup> en la Library of Congress, el *copyright* es del 28 de octubre de 1901<sup>28</sup>. El rodaje como el de la Biograph y el de Lubin se realizó en The Midway: “where everything that is amusing, grotesque, hilarious, foolish, novel and absurd is foisted and intoned, where all that ingenuity can devise, skill project or daring accomplish is brought for the diversion of a summer’s day”<sup>29</sup>. En esta especie de parque de atracciones dentro de la exposición es donde se sitúa un campamento gitano que presenta “a las bailarinas gitanas de la princesa Stellita y a Lola Cotton, la lectora de mentes”<sup>30</sup>. Aunque el título de Edison es el único que se puede ver, parece evidente que *In the Gypsy camp* filmada por la American Mutoscope and Biograph y *Gypsies Dancing* que filma Lubin corresponden al mismo contenido; es decir a los bailes ejecutados en The Midway en The Gypsy Camp. En el catálogo oficial de la Exposición figura como responsable de este campamento Enrique Gabardón. Cruces señala a partir del contenido de la vista Edison: “*Spanish Dancers...* evidencia la condición promiscua

de las artes del espectáculo en este periodo [...]. La siempre deslizante cuestión de la autenticidad (qué eran lo bolero, lo flamenco, los bailes populares, qué las variedades o las danzas clásicas) no fue asunto exclusivo de estas exhibiciones, sino del concepto escénico propio de la época”<sup>31</sup>; Rodríguez analiza: “las bailarinas principales están haciendo movimientos más propios de bailes de vaudevilles francés e inglés, también americano, de las últimas décadas del siglo XIX”<sup>32</sup>.

En 1902 hay vistas Pathé de las que poco sabemos ya que no parecen haberse conservado y solo tenemos los datos del título. Por una parte, *Ballet Espagnol* junto a otras piezas de ballet del mismo año para la misma firma a cargo del Ballet de la Ópera de París. Además, del mismo año hay tres vistas también Pathé incluidas en la serie: *Scènes de village espagnol*, hay una danza sevillana, una gallega y una catalana. Estas dos junto a la danza vasca de 1901 de Gaumont se salen del repertorio que de forma reiterada identifica lo español con lo andaluz. Sigmund Lubin en su catálogo de 1903 señala otras dos danzas como españolas, una con el nombre de *Spanish Dance* por a “celebrated Spanish dancer” y la titulada *Odetta: Spanish Dance*<sup>33</sup> de la interprete solo sabemos el nombre y que ejecuta para la misma firma una danza china y la “rope dance”.

En 1903 tenemos dos interpretaciones de Elisa Romero para Pathé englobadas en *Danses Espagnoles exécutées par la Romero* son *Fandango* y *Tango*, Seguin sitúa estas filmaciones en París<sup>34</sup>. En el mismo año tenemos vistas Gaumont, una serie: *Voyage en Espagne* filmadas por Alice Guy junto a Thiberville; este viaje lo componen vistas de Madrid, Córdoba, Sevilla, Algeciras y Granada en esta ciudad se sitúan cuatro dedicadas a bailes. En la firma Gaumont figuran con los números 1381, 1382, 1383 y 1384, a dos de ellas se le añade al título *Danses gitanes* algo más: *Marengaro* a la 1382 y *Sévi-*

*llane* a la 1383. Es la 1384 la que Rodríguez ha estudiado detalladamente, identificando lugar e intérpretes<sup>35</sup>. Para acabar tenemos dos vistas: *Tango* y *La Malagueña y el torero* que habitualmente se atribuyen también a Guy y Thiberville en el mismo viaje, están filmadas en la Casa de Pilatos de Sevilla; Seguin<sup>36</sup> las desgaja de ese viaje para situarlas con otra mención de responsabilidad y probablemente otra fecha. De lo que no parece haya duda es que nos encontramos por segunda vez con la ejecución de dos bailes por la compañía de José Otero, Rodríguez<sup>37</sup> se ha dedicado con detalle a esta figura y al estudio de *La Malagueña y el torero*<sup>38</sup>.

Este inventario conlleva algunas conclusiones. Pathé es la manufactura con más producciones, lo que resulta lógico dada su preeminencia en el mercado cinematográfico hasta 1914. Las vistas bien son francesas bien son norteamericanas (con la excepción de dos incursiones británicas, una la de Robert W. Paul y otra la atribuida por Seguin a Charles Urban) lo que es del todo coherente con el panorama cinematográfico para este periodo. El corpus de vistas cuyo contenido constatado o probable se vincula a bailes de carácter español tienen como eje dos elementos: el viaje y su registro filmado por el territorio español y la filmación dentro de atracciones propias de Exposiciones Internacionales.

### 3. VIAJES Y EXPOSICIONES

Hay cuatro series de vistas dedicadas a bailes españoles que tienen como origen un viaje por España. Estas serían las que surgen de los viajes de Harry Short con el animatógrafo de Robert W. Paul en 1896, el del Cinematógrafo Lumière en 1898, el de Guy y Thiberville para la Gaumont en 1905 y el que identificaremos como de Charles Urban sin fecha concreta, por ahora, pero realizado al parecer entre 1905 y 1907 asumiendo las últimas investigaciones de Seguin y Rodríguez<sup>39</sup>. Las filmaciones de bailes en estos viajes responden a la lógica del

documento antropológico, es decir se filman los bailes como se filman los toros, las procesiones o las plazas y calles que hay que mostrar de España. Para la danza España se identifica con Andalucía ya que las filmaciones de bailes tienen lugar en Sevilla y Granada (solo Short en 1896 rueda bailes españoles en Lisboa). Tres de estas filmaciones corresponden a artistas profesionales y solo Guy filma una semi planificada puesta en escena de gitanos y gitanas del Sacromonte<sup>40</sup>; dos de estos viajes ruedan a la misma compañía, la de José Otero, primero Lumière y más tarde probablemente Urban. En las filmaciones de compañías profesionales en Sevilla el lugar tiene tanta presencia como los cuerpos, no se elige cualquier decorado sino que se opta por los jardines del Alcázar y la Casa Pilatos (en un patio recién reformado). Tantos los lugares como los intérpretes están hoy identificados pero en su día en las referencias de los títulos en los catálogos solo aparece una relación genérica a España. Es decir, lo que interesa es el mero registro y las características españolas de lo danzado igual que existen registros de danzas chinas, africanas, árabes o indias. Gunning establece que en las películas de bailes: “subjects oscillated between foreign, even ethnographic dances, and more familiar theatrical dances”<sup>41</sup>. Es evidente que la Gaumont de 1905 están más del lado de “ethnographic dances”. La del animatógrafo Paul solo se conserva en filoscopio pero son dos bailarinas profesionales con un número que representaban en el escenario, lo mismo es aplicable a las vistas Lumière y Pathé por la compañía de Otero. Exceptuando las de Guy en el Sacromonte las demás son profesionales ejecutando números que se representaban en teatros y cafés cantantes y, sin embargo, las caracterizamos como “foreign, even ethnographic dances” ya que están más del lado de registrar lo exótico, lo que se bailaba en Andalucía. Lo que cuenta aquí es el registro del viaje, del lugar visitado, sus gentes, atuendos, monumentos

y, en este caso, sus bailes; lo de menos es el número teatral más o menos codificado.

Una vez realizado el inventario, el otro gran grupo además de este que hemos denominado de viajes es el que corresponde a los bailes españoles filmados en los recintos de Exposiciones Internacionales aquí tendríamos dos bloques: lo relacionado con la Exposición de París de 1900 y lo que corresponde a la de Buffalo de 1901. En la primera tenemos bailes españoles de Lumière y de Phono Cinéma Théâtre y en la segunda de Edison, Biograph y Lubin. Aquí cambia la localización radicalmente, es decir ya no es España, sino que son “representaciones” de España o lo español en el extranjero. En realidad, solo las Lumière responden a ese concepto literalmente ya que están filmadas en un local del Pabellón Español, aunque como bien plantean Mora y Goldberg<sup>42</sup> ese local dentro del pabellón es muy peculiar ya que se sitúa en el sótano. Las vistas de Phono Cinéma Théâtre son expresamente sonorizadas y son números que se están representando coetáneamente en la cartelera teatral parisina. Las norteamericanas se filman todas en el mismo lugar, dentro de la Exposición Panamericana y nada las vincula a España ya que lo único que caracteriza la localización es su denominación como Gypsy Camp y tanto las bailarinas como el responsable (así como el resto de las atracciones vinculadas con lo hispano, por ejemplo, corridas de toros) son de nacionalidad mexicana. En Buffalo, el lugar de localización ha dejado de ser vinculante, aunque las danzas en algún momento se identifiquen de carácter español (Edison). Planteamos que estas vistas están dentro de las “theatrical dances” en el binomio planteado por Gunning, serían danzas que se representaban en escenarios, aunque los escenarios en estos casos fueran los recintos de dos Exposiciones, es decir, aquí no se visita el lugar y se registra con interés antropológico, sino que el viaje se cambia por la representación o puesta en escena de ese lugar en un recinto

muy determinado. Tienen en común con las filmaciones que hemos denominado de viajes, el hecho de que los intérpretes sean profesionales. Asimismo, permanece la denominación del tipo de bailes que se dicen españoles, aunque los especialistas en danza nos digan que las filmaciones norteamericanas son más propios de vaudeville francés que de las danzas españolas.

Ni las vistas antropológicas de bailes españoles filmadas como parte de ilustración del viaje a la Península, ni las vistas teatrales filmadas en los recintos expositivos tienen nada específico que las distinga del resto de múltiples bailes filmados en la época. Desde lo cinematográfico, al fin y al cabo, puro exotismo y movimiento, puro cine de atracciones.

#### NOTAS

<sup>1</sup>Para el contexto francés: STEINGRESS, Gerhard. *...y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Córdoba: Almuzara, 2006 o TREGUER, Ariane. *Entre fiction et performance. La présence artistique des danseuses gitanes à Paris (1870-1930)*. Paris: IEP, 2021. Para el contexto norteamericano: KAGAN, Richard L. *El embrujo de España: la cultura norteamericana y el mundo hispánico, 1779-1939*. Madrid: Fundación Jorge Juan, 2021.

<sup>2</sup>GUNNING, Tom. "The attraction of motion: modern representation and the image of movement". En: LIGENSA, Annemone y KREIMEIER, Klaus (Eds.). *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. New Barnet: John Libbey, 2006, pág. 165.

<sup>3</sup>GAUDREAULT, André y GUNNING, Tom. "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?". En: VV.AA. (Eds.). *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. París: Sorbonne, 1989, págs. 49-63.

<sup>4</sup>GUNNING, Tom. "Cinema of attractions". En: ABEL, Richard (Ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres: Routledge, 2004, págs. 178-182.

<sup>5</sup>CRUCES ROLDÁN, Cristina. "Bailes boleros y flamencos en los primeros cortometrajes mudos. Narrativas y arquetipos sobre lo español en los albores del siglo XX". *Revista de dialectología y tradiciones populares* (Sevilla), 71 (2016), págs. 441-465. Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/74047>. [Fecha de acceso: 31/03/2023]. El inventario llevado a cabo por Cruces se contrasta, sobre todo con los catálogos originales (ver las sucesivas notas con los datos concretos) de las diferentes casas productoras. Al no ser nuestro objetivo el análisis de contenidos el poder acceder a las imágenes no tiene importancia alguna.

<sup>6</sup>En la colección Pathé hay una postal que lo identifica. Pathé Frères. 1907. Un drame à Séville. Paris, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. [Postal]. Disponible en: <https://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/document/un-drame-a-seville/5fdd384daf99ca9e7f39bf9d?pagelid=60c7187e6fb6ab1f3aea726a&q=%20S%C3%A9ville&pos=8>. [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>7</sup>GUNNING, Tom. "Dance films". En: ABEL, Richard (Ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. Londres: Routledge, 2004, págs. 233-234.

<sup>8</sup>MORA, Kiko. "Carmencita on the road: baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)". *Lumière*, (2011), págs. 1-38. Disponible en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/20562>. [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>9</sup>RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. "Danse espagnole: étude". GRIMH. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico. Cine 1896-1906. Actualizado 06/11/2019. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=4929&Itemid=717&lang=fr](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=4929&Itemid=717&lang=fr). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>10</sup>Reproducida en un artefacto de visionado mecánico, un filoscopio. SHORT, Henry W. [1896]. Filoscope: Andalusian Dance. Exeter, The Bill Douglas Cinema Museum. [Filoscopio]. Disponible en: <http://www.bdcmuseum.org.uk/explore/item/10262/>. [Fecha de acceso: 01/10/2021].

<sup>11</sup>MORA, Kiko. Actualizado. "Who Is Who in the Lumière Films of Spanish Song and Dance at the Paris Exposition 1900". Lyon. GRIMH. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico. Cine 1896-1906. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=2745&Itemid=676&lang=fr](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=2745&Itemid=676&lang=fr). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>12</sup>SEGUIN, Jean-Claude. "Les Cornier Menesco". GRIMH. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico. Cine 1896-1906. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=2166&Itemid=676&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=2166&Itemid=676&lang=es). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>13</sup>SEGUIN, Jean-Claude. "Danse espagnole". GRIMH. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico. Cine 1896-1906. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=5067&Itemid=676&lang=fr](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=5067&Itemid=676&lang=fr). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>14</sup>CRUCES ROLDÁN, Cristina. "Bailes boleros y flamencos...". Op. cit., pág. 447.

<sup>15</sup>RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. "José Otero Aranda. Lyon". GRIMH. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico. Cine 1896-1906. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=9606&Itemid=677&lang=fr](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=9606&Itemid=677&lang=fr). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>16</sup>RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. "El baile de las sevillanas en los albores del cine: escuela y tradición". *Revista de flamencología* (Jerez de la Frontera), 31 (2022), págs. 25-43. Disponible en: [https://ia903107.us.archive.org/15/items/REVISTA\\_DE\\_FLAMENCOLOGIA-ARCHIVO/RDF-31-2022-ROSARIO\\_RODRIGUEZ-EL\\_BAILE\\_DE\\_LAS\\_SEVILLANAS.pdf](https://ia903107.us.archive.org/15/items/REVISTA_DE_FLAMENCOLOGIA-ARCHIVO/RDF-31-2022-ROSARIO_RODRIGUEZ-EL_BAILE_DE_LAS_SEVILLANAS.pdf). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>17</sup>RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. "La malagueña y el torero de la compañía Gaumont, 1905. Una comparativa con el baile de repertorio actual". En: Congreso Nacional Asociación Española DMASL. *La investigación en danza: Sevilla 2018*. Valencia: Mahali, 2018, págs. 67-76.

<sup>18</sup>LUMIÈRE, Auguste y Louis. *Catalogue Général des Vues Cinématographiques Positives de la Collection Lumière*. Lyon: Société Lumière, 1901. Disponible en: <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/23943/#citation-export>. [Fecha de acceso: 31/03/2023].

96

<sup>19</sup>RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. "Los bailes de Carolina Otero en el Teatro Aquarium de San Petersburgo, 1898". GRIMH. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico. Cine 1896-1906. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=9281&Itemid=676&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=9281&Itemid=676&lang=es). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>20</sup>MORA, Kiko y GOLDBERG, Meira K. "Spain in the basement: Dancing race and nation at the Paris Exposition, 1900". En: WEIN SHIOVITZ, Brynn (Ed.). *The Body, the dance and the text. Essays on performance and the margins of history*. North Carolina: McFarland, 2019, págs. 41-68. MORA, Kiko. "Who Is Who in the Lumière Films...". Op. cit.

<sup>21</sup>RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. *El baile de las sevillanas en los albores del cine...* Op. cit.

<sup>22</sup>MORA, Kiko. "Bailes españoles en la Exposición Universal de París, 1900 (I): El Palais de la Danse". *Cadáver paraíso. Del espectáculo popular en la modernidad*. 2016. Disponible en: <https://cadaverparaiso.wordpress.com/2016/06/18/bailes-espanoles-en-la-exposicion-universal-de-paris-1900-i-el-palais-de-la-danse/2016>. [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>23</sup>SEGUIN, Jean-Claude. "Phono Cinéma Théâtre". GRIMH. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico. Cine 1896-1906. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=8143&lang=fr&Itemid=127](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=8143&lang=fr&Itemid=127). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>24</sup>MANNONI, Laurent. "Phono-Cinéma-Théâtre. Restauration. Le catalogue des restaurations et tirages de la Cinémathèque française". Cinémathèque française. París. 2012. Disponible en: <https://www.cinematheque.fr/catalogues/restaurations-tirages/film.php?id=117674#restauration>. [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>25</sup>BROTONS CAPÓ, Magdalena M. "Bailes, bailarinas y demi-mondaines en el primer cine". En: PONS, Jordi y QUINTANA, Àngel (Eds.). *Presències i representacions de la dona en els primers anys del cinema. 1895-1920*. Girona: Museu del

Cinema, 2019, págs. 207-220. Disponible en: [https://museudelcinema.girona.cat/cat/institut\\_seminari\\_cercador\\_fitxa.php?idReg=3447](https://museudelcinema.girona.cat/cat/institut_seminari_cercador_fitxa.php?idReg=3447). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>26</sup>SEGUIN, Jean-Claude. "Danse basque". GRIMH. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico. Cine 1896-1906. Lyon. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=5523&Itemid=717&lang=fr](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=5523&Itemid=717&lang=fr). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>27</sup>MASHON, Mike. 2014. "Where it all began: the paper print collection. Washington. Library of Congress". Disponible en: <https://blogs.loc.gov/now-see-hear/2014/05/where-it-all-began-the-paper-print-collection/>. [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>28</sup>EDISON, Thomas A. 1901. *Spanish dancers at the Pan-American Exposition*. En: *The Library of Congress*. Washington. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/00694361/>. [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>29</sup>BARRY, Richard. *The grandeurs of the exposition*. Buffalo: Robert Allen Reid, 1901. Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112000976776&view=1up&seq=7>. [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>30</sup>VV.AA. *Official Catalogue and Guidebook to the Pan-American Exposition*. Buffalo: Charles Ahrhart Publish, 1901. Disponible en: <https://ia600809.us.archive.org/19/items/officialcatalog00panaa/officialcatalog00panaa.pdf>. [Fecha de acceso: 31/03/2023]. RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. "Étude de Gipsy Dance at The Pan-American Exposition". Lyon: GRIMH. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico. Cine 1896-1906. Disponible en: [https://www.grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=10813:1896-1906-films-edi-c135-12-05&catid=63&lang=fr&Itemid=127](https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&id=10813:1896-1906-films-edi-c135-12-05&catid=63&lang=fr&Itemid=127). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>31</sup>CRUCES ROLDÁN, Cristina. "Bailes boleros y flamencos...". Op. cit., pág. 455.

<sup>32</sup>RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. *Étude de Gipsy Dance at The Pan-American...* Op. cit.

<sup>33</sup>La filmación de las dos es anterior a 1903 ya que se encuentran en el catálogo de Lubin's Films editado ese año. LUBIN, Sigmund. *Catalogue No 3*. Philadelphia: Lubin Co., 1903. Disponible en: <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/25260/>. [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>34</sup>SEGUIN, Jean-Claude. "Elisa Romero del Olmo". GRIMH. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico. Cine 1896-1906. Lyon. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=9253&Itemid=677&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=9253&Itemid=677&lang=es). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>35</sup>RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. "La malagueña y el torero...". Op. cit., págs. 70-76.

<sup>36</sup>SEGUIN, Jean-Claude y RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. "Tango et La Malagueña y el Torero: questions d'identification". GRIMH. Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico. Cine 1896-1906. Lyon. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=9254&Itemid=676&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=9254&Itemid=676&lang=es). [Fecha de acceso: 31/03/2023].

<sup>37</sup>RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. "Los bailes de Carolina Otero...". Op. cit.

<sup>38</sup>RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. "La malagueña y el torero...". Op. cit., pág. 76.

<sup>39</sup>SEGUIN, Jean-Claude y RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. *Tango et La Malagueña y el Torero...* Op. cit.

<sup>40</sup>RODRÍGUEZ LLORENS, Rosario. *El baile de las sevillanas en los albores del cine...* Op. cit., págs. 39, 40.

<sup>41</sup>GUNNING, Tom. "Dance films...". Op. cit., pág. 233.

<sup>42</sup>MORA, Kiko y GOLDBERG, Meira K. "Spain in the basement...". Op. cit., págs. 44-48.

# TOROS, BAILES Y PROCESIONES. EL CUERPO EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE EN ESPAÑA

## BULLFIGHTS, DANCES AND PROCESSIONS. THE BODY IN THE FIRST YEARS OF CINEMA IN SPAIN

### Resumen

En los inicios de la historia del cine las corridas de toros, los bailes flamencos y las procesiones atraían a España a muchos operadores deseosos de reflejar en sus películas la imagen más tónica del país. A partir del visionado de las pocas obras conservadas de ese período (entre 1896 y 1910), en este artículo pretendemos analizar la dimensión escénica de esas filmaciones, en particular la manera como se representa el cuerpo en cada uno de esos espectáculos.

### Palabras clave

Bailes, Cine, Costumbres y tradiciones, Procesiones, Toros.

### Luisa Suárez Carmona

Girona, España

Doctora en Ciencias Humanas y de la Cultura y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Girona. Investigadora independiente, especializada en historia del cine de los primeros tiempos en Barcelona, sus líneas de investigación principales son el estudio de la exhibición y de la recepción, las relaciones del cine con otros espectáculos y formas de representación visual durante la primera década del siglo XX, y el trabajo de la mujer en la incipiente industria cinematográfica española.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 18/IV/2023  
Fecha de revisión: 21/VI/2023  
Fecha de aceptación: 23/VI/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

At the beginning of the history of cinema, bullfights, flamenco dances and processions attracted many operators to Spain eager to reflect in their films the most typical images of the country. Having viewed the few preserved works from that period (between 1896 and 1910), we will attempt to analyze in this article the scenic dimension of these films, particularly the way in which the body is represented in each of these shows.

### Key words

Bullfights, Cinema, Customs and traditions, Dances, Processions.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0008>

## TOROS, BAILES Y PROCESIONES. EL CUERPO EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL CINE EN ESPAÑA

### 1. INTRODUCCIÓN

Los toros, los bailes flamencos y las procesiones son los tres géneros más propiamente españoles de los inicios del cine. Fueron filmados, en un primer momento, por operadores extranjeros que buscaban la imagen más tópica de España para exhibirla en sus países de origen y difundirla por el resto del mundo. Más adelante se incorporaron operadores locales, interesados en mostrar al público autóctono asuntos de actualidad, principalmente escenas taurinas y procesiones.

No pretendemos tan solo preguntarnos cómo eran recibidas esas películas de toros, bailes y procesiones rodadas en España en los diversos lugares dónde se exhibían, ni establecer vínculos entre el cine de los orígenes y otras manifestaciones artísticas y literarias previas, en las que esos mismos tópicos hispánicos también se abordaron o, incluso, se crearon. Nos interesa particularmente la dimensión escénica de esas filmaciones. Lo que nos gustaría analizar en este caso es cómo se representaba el cuerpo en cada uno de esos espectáculos. Porque estos tres grandes bloques temáticos se correspondían

con tradiciones religiosas y festivas muy arraigadas en la sociedad española de la época, en las que el cuerpo tenía una presencia muy destacada y fuertemente reglamentada. Se trataba, además, de representaciones de una vistosidad y un exotismo que resultaban muy adecuados para el cine de esos primeros años, anteriores a la creación de un lenguaje narrativo, un período donde el efecto visual era más importante que el relato de los acontecimientos.

La idea de este artículo surge de unas sesiones de visionado y estudio organizadas por la Filmoteca de Cataluña, a finales de 2019, en las que se proyectaron casi todas las películas rodadas en territorio español entre 1896 y 1910 que se conservan en archivos fílmicos nacionales y extranjeros<sup>1</sup>. Entre todas esas películas destacan, por su importancia dentro del conjunto, las escenas de corridas de toros, procesiones y bailes andaluces. En el presente trabajo intentamos plantear una serie de cuestiones que nos suscitan esas escenas tan atractivas y, en ocasiones, tan terriblemente violentas. ¿Cómo recoge el cine de los orígenes esas tradiciones españolas y cómo contribuye a difundirlas y a propagar aún más una determinada visión de España? ¿Qué

distingue a estos asuntos de otros similares de diferente procedencia geográfica? Y, sobre todo, como espectáculo, ¿qué papel juegan en todos ellos los cuerpos y sus movimientos? En definitiva, ¿qué nos explican esas películas de la sociedad española del cambio de siglo?

## 2. LOS TOROS

El espectáculo taurino era el más popular en España a finales del siglo XIX y principios del XX. Aunque la asistencia a una corrida de importancia —con la participación de los principales toreros y animales de las mejores ganaderías— no estaba al alcance de todos los públicos, los toros formaban parte del programa de las fiestas patronales y en las plazas se celebraban otros muchos espectáculos con el toro como protagonista. Las novilladas, las mojigangas cómicas o las funciones de variedades resultaban más asequibles para un mayor número de espectadores y eran una buena muestra de la popularidad de la que gozaban los eventos taurinos.

La industria del cine se interesó por la taوماquia desde sus inicios, precisamente por su popularidad, pero sobre todo por la curiosidad que despertaba en el extranjero. Sólo los operadores Lumière filmaron unas veinticuatro vistas taurinas entre 1896 y 1899, si bien no todas ellas fueron rodadas en la península ibérica. De hecho, algunas de las que alcanzaron más notoriedad tenían como escenario las plazas del sur de Francia, donde el toreo contaba cada vez con más seguidores. Las primeras filmaciones consistían en un único plano fijo de unos 50 segundos, la duración de los rollos de película en aquella época. Eran vistas independientes que las casas productoras no tardaron en ofrecer conjuntamente creando una narración que, por otra parte, venía dada por la propia estructura del espectáculo. La primera corrida completa exhibida con éxito fue la celebrada en las arenas de Nîmes el 8 de mayo de 1898 (vistas números 863-871 del catálogo Lumière)<sup>2</sup>. Los

anuncios de prensa destacaban la longitud de la película, inédita hasta esa fecha, e insistían en que se mostraban vistas de todo el evento. Así se anunciaba su estreno, por ejemplo, en el cinematógrafo Napoleón de Barcelona el día de la verbena de San Pedro de 1898: “Extraordinario programa: Mazzantini y Reverte en el circo Romano de Nîmes. Corrida completa, 9 películas desde la salida de la cuadrilla hasta el arrastre”<sup>3</sup>. De esta manera, el género taurino constituye uno de los primeros intentos de articular un relato mediante una incipiente forma de montaje, junto con los combates de boxeo y las pasiones de Cristo<sup>4</sup>.

Captar todos los detalles que sucedían en la plaza, en un espacio tan grande y con tantos elementos en juego en constante movimiento, era un reto para las personas encargadas de tomar las imágenes. Así lo reconocía, por ejemplo, Ferdinand Zecca, director artístico de la sociedad francesa Pathé enviado a Barcelona en 1903, junto con el operador Camille Legrand, con el objetivo de impresionar escenas taurinas. Sobre el rodaje de *Course de taureaux aux arènes de Barcelone* Zecca afirmaba que:

*[...] il y a certaines difficultés de prise de vues —il faut panoramiquer constamment l'appareil, à droite, à gauche ou au centre vers l'endroit où le taureau se déplace dans l'immense arène— qui font qu'on ne voit, en général, sur l'écran qu'une partie du sol, et les tribunes ainsi que les spectateurs quand le taureau s'approche des barrières*<sup>5</sup>.

Las dificultades agudizaron el ingenio de muchos operadores. En algunos casos, necesitaban la colaboración de un ayudante y tenían que recurrir a la utilización de dos cámaras para resolver los problemas técnicos que les ocasionaba la movilidad de todos los participantes en una corrida de toros, así como para hacer frente a los imprevistos que se producían durante la lidia<sup>6</sup>. De igual modo, cuando no les era posible filmar un momento emocionante en una corrida con-

creta, no dudaban en recurrir a imágenes tomadas en otra plaza para completarla, o para darle una nueva vida comercial a viejas películas. El mismo Zecca, en la nota citada anteriormente, lo confirma:

*Plus tard, dans une réédition, j'ajoutais un événement pris par M. Legrand à Saint-Sébastien. Un torero est frappé au ventre par les cornes du Taureau, projeté en l'air et retombe, mal en point, au pied du Taureau, qui est détourné par les passes de cape, le malheureux est emmené hors de l'arène [...]*<sup>7</sup>.

Un ejemplo más de las posibilidades narrativas que ofrecía el género taurino.

Los cuerpos en movimiento son la base del espectáculo taurino, como sucede con los bailes. De ahí la atracción que han provocado siempre como asuntos artísticos, también cinematográficos. El toro es el centro de atención principal y a su alrededor se ordena toda la representación. Porque eso es, en realidad, una corrida de toros: una representación muy reglamentada, con un orden muy pautado, dividida en tercios perfectamente diferenciados y reconocibles. En cada uno de ellos intervienen personajes y objetos característicos que van marcando un recorrido y hacen avanzar la acción hacia un final trágico. El capote con el que los toreros reciben al toro y lo dirigen hacia el caballo, la vara del picador y las banderillas que lo debilitan, la muleta que utiliza el matador y el estoque que acaba con la vida del animal. Esos son los protagonistas y los ingredientes del drama. Los actos, los gestos y los movimientos se repiten de una corrida a otra, pero en cualquier instante se puede producir un percance inesperado que altere el rumbo previsto de los acontecimientos.

Desde este punto de vista, en las películas de toros se combina a la perfección el carácter documental, casi antropológico, de la imagen cinematográfica, con el concepto de atracción o de impacto visual característico del cine de

los orígenes<sup>8</sup>. Hay en ellas la voluntad de mostrar todas las fases de la lidia, pero se observa un mayor interés por aquellos momentos más impactantes, especialmente violentos, como la muerte del toro o la intervención del picador, que acababa muchas veces con el caballo corneado y el jinete derribado por las embestidas del toro. La suerte de varas es uno de los lances más representados pues proporciona siempre situaciones de tensión y de verdadero drama, aún más en aquellos años anteriores al uso del peto, una protección que no fue obligatoria en España hasta 1928<sup>9</sup>. La lectura de las crónicas periodísticas de la época confirma que no era nada excepcional que en una sola corrida murieran más de diez o doce caballos y en no pocas películas también se pueden ver los cuerpos de los animales desangrándose sobre la arena.

Otra característica de las vistas taurinas tiene que ver con el escenario en el que se desarrolla la acción. El espacio escénico circular de la plaza permite que se perciba al público constantemente, desde cualquier punto de vista. Esta particularidad, que no se observa en casi ningún otro espectáculo filmado en esos años, confiere a estas películas un atractivo muy especial. En prácticamente todas las imágenes de una

101



*Fig. 1. Autor desconocido. Bullfight in Seville (Spain). 1909. Producción: Radios (Reino Unido). © British Film Institute.*



Fig. 2. Antonio G. Escobar. *Fêtes du couronnement de S.M. Alphonse XIII. Course royale de taureaux. 1902.* Producción: Gaumont. © Filmoteca Española.

corrida de toros, tanto fotográficas como cinematográficas, aparece el público. Es un aspecto clave, pues da una idea bien clara de la magnitud de un espectáculo que a principios del siglo XX despertaba pasiones. El fútbol, que se podría considerar el equivalente actual a lo que representaban entonces los toros, era una excentricidad en España y tardaría aún muchos años en llegar a convertirse en una diversión mayoritaria.

En estas películas el público forma una masa compacta e informe que reacciona ante la evolución de la lidia. Incluso quien desconoce el funcionamiento de una corrida puede notar cuándo se produce algún hecho destacado sólo observando el movimiento del público. Algunos gestos son casi imperceptibles, como los aplausos y el ondear de los pañuelos y de los abanicos, pero posiblemente eran mucho más evidentes para los espectadores de esos primeros años, poco habituados aún a las imágenes móviles del cinematógrafo. Cabe destacar que una de las cosas que más maravillaban a los primeros espectadores cinematográficos eran precisamente esos pequeños efectos de realidad, efímeros y hasta entonces irrepresentables, como el paso de una nube, el humo de un cigarrillo o el movimiento de las hojas de los árboles agitadas por el viento<sup>10</sup>.

Que la tauromaquia es un espectáculo eminentemente corpóreo, que atraía por la violencia y el riesgo, es evidente en las imágenes de las películas y en las declaraciones de los autores de algunas de ellas, como hemos podido comprobar. Violencia ejercida por el hombre sobre el animal y viceversa, violencia del toro contra el caballo, a veces también violencia del toro contra el público que asiste detrás de la barrera. El riesgo y la gloria de morir en el ruedo. Cuando esos ingredientes no se daban en una corrida concreta, en determinadas ocasiones se recurría al montaje para asegurar su interés comercial. Todos los elementos citados seguramente seducían más a los espectadores cinematográficos de zonas poco taurinas. Por ese motivo las empresas productoras los plasmaban en los carteles anunciadores de las películas, con los que buscaban llamar la atención de los posibles

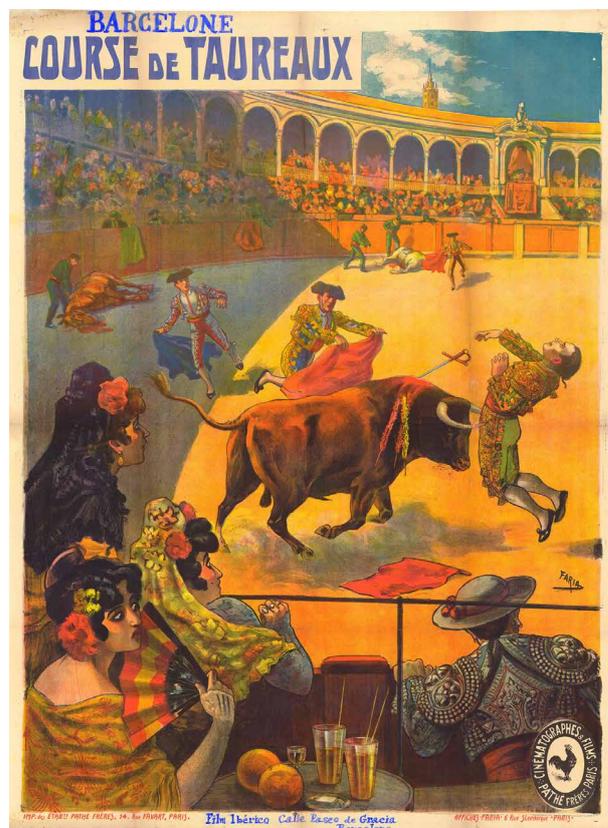


Fig. 3. *Course de taureaux. Cartel de Cândido de Faria. 1906.* © Collection Fondation Pathé.

clientes en todos los rincones del mundo. Así es como puede apreciarse con total claridad en el ejemplo que reproducimos, obra de Cândido de Faria para la Pathé, la principal productora cinematográfica de los inicios del cine. Resulta interesante constatar el énfasis en los pasajes más sangrientos del espectáculo, a diferencia de los carteles tradicionales de las corridas de toros, en los que no se suele incidir en detalles tan escabrosos. Detalles que sí están presentes en muchas otras representaciones artísticas de tema taurino a lo largo de la historia<sup>11</sup>.

La tauromaquia es asimismo una celebración de la masculinidad, un espectáculo profundamente masculino y lo era mucho más aún en aquellos tiempos. La presencia de la mujer era testimonial, tanto en el ruedo como en los tendidos. Puramente ornamental. En ese aspecto los carteles de la plaza coincidían con los del cine. A finales del siglo XIX existían en España varias “cuadrillas de señoritas toreras”, como se las denominaba entonces. Eran relativamente populares, aunque las críticas contra ellas eran sistemáticas y consiguieron que fueran prohibidas a partir de 1908<sup>12</sup>. Antes de la prohibición, en Barcelona, ciudad que desde finales del mes de junio de 1900 contaba con dos plazas de toros, rivalizaban dos de esas cuadrillas, llegando incluso a actuar simultáneamente en ambos escenarios, siempre formando parte de espectáculos de variedades<sup>13</sup>. Entre el público la mujer era casi inexistente, como se puede comprobar en las vistas cinematográficas. Sólo en algunas corridas importantes con asistencia destacada de miembros de las clases altas o de la realeza, con fines benéficos por ejemplo, se las puede ver en los palcos.

### 3. LAS PROCESIONES

Las procesiones, junto con las salidas de misa (otro género muy español) son el testimonio cinematográfico de la influencia que la religión tenía en España a finales del siglo XIX y principios

del XX. Al igual que las corridas de toros, eran manifestaciones culturales de mucho arraigo en la sociedad española, estaban muy relacionadas con épocas festivas y movilizaban a una gran cantidad de público. Se trata también de representaciones organizadas hasta el más mínimo detalle. Celebradas siempre en las mismas fechas, siempre aparentemente idénticas, con los mismos pasos, las mismas imágenes y la misma indumentaria. La sorpresa no suele ser una de las características de las procesiones. En ellas no existe la tensión dramática que sí hay en las corridas de toros. La expectación ante los cuerpos en peligro se sustituye aquí por la devoción hacia unas imágenes religiosas que representan pasajes de la vida, pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Y en ambos casos, predominan los cuerpos sufrientes, símbolos de ese sentimiento trágico, de esa desmesura y esa violencia con los que se relacionaba todo lo hispánico fuera de España<sup>14</sup>.

Si en las procesiones no cabía esperar ningún suceso imprevisto que pudiera ser un reclamo para llevar a la gente a las salas, ¿dónde residía su atractivo para los espectadores del cinematógrafo? Evidentemente, un auditorio extranjero descubría una tradición exótica y pintoresca, de la que posiblemente tenía referencias, pero no había contemplado nunca en movimiento. Reconocía en esas películas la idea preconcebida que tenía de España como un país culturalmente atrasado, dominado por la religión y lleno de supersticiones<sup>15</sup>. Todo le podía resultar sorprendente: la belleza de las imágenes religiosas, la ornamentación barroca de los pasos, los nazarenos con sus túnicas y capirotos, los costaleros que cargan los pasos sobre sus hombros y dejan ver sus rostros o sus pies en algunas de las escenas... En definitiva, toda una simbología ligada a la celebración del sufrimiento y el dolor.

Las procesiones de Semana Santa en Andalucía, y en Sevilla en particular, eran las más reconocidas internacionalmente y, por tanto, fueron



*Fig. 4. Autor desconocido. Procecion à Seville (I). 1898. Producción: Lumière. © Filmoteca Española.*



*Fig. 5. Autor desconocido. Semaine Sainte à Seville. 1907. Producción: Pathé. © Filmoteca de Andalucía.*

prácticamente las únicas que interesaron a las empresas extranjeras. Ya en 1898 los operadores de la casa Lumière filmaron tres vistas en la capital andaluza durante la Semana Santa<sup>16</sup>. Otras procesiones de gran tradición en toda España pero no tan reconocidas en el resto del mundo, como las del Corpus, no despertaban tanto interés más allá de nuestras fronteras pero muchas eran filmadas por operadores españoles para ser exhibidas como actualidades a nivel local. A las personas devotas estas películas les permitían asistir tranquilamente desde una butaca



*Fig. 6. Fructuoso Gelabert. Procecion de las hijas de María de la iglesia parroquial de Sants (Barcelona). 1902. Producción: Fructuoso Gelabert. © Filmoteca de Cataluña.*



*Fig. 7. Fructuoso Gelabert. Procecion de las hijas de María de la iglesia parroquial de Sants (Barcelona). 1902. Producción: Fructuoso Gelabert. © Filmoteca de Cataluña.*

a procesiones célebres, como las de Sevilla. Al mismo tiempo, los espectadores autóctonos podían rememorar el acontecimiento, reconocerse e identificar a sus vecinos.

De nuevo, podemos observar en las imágenes la expectación que genera el espectáculo entre el público que lo contempla. En muchas escenas de celebraciones populares la verdadera protagonista es la multitud, desordenada

e incontrolable, sobre todo cuando entre los asistentes abundan los niños (casi nunca las niñas). El orden de las procesiones, impuesto por el rígido ritual religioso, contrasta a menudo con el caos que se produce a su alrededor. El desorden no es tanto, en cambio, en otro tipo de desfiles como los militares, por ejemplo, en los que el control férreo de la autoridad debía ser bastante más estricto.

En las procesiones filmadas la multitud forma parte del espectáculo de una manera mucho más próxima e individualizada que en las corridas de toros, puesto que los operadores se situaban más cerca de la acción, a pie de calle junto con el resto de asistentes. En estas películas el discurrir monótono de pasos, cofrades o congregantes ante la cámara se ve continuamente alterado por la intromisión de espectadores mirando directamente al objetivo, más interesados en el cinematógrafo que en la procesión. Por otro lado, estos gestos (los saludos, las risas, las miradas más o menos disimuladas, etc.) son muy frecuentes en todo tipo de vistas cinematográficas de esa época tomadas tanto en estudio como al aire libre. Debemos tener en cuenta que la cámara de cine era aún un artilugio poco habitual que llamaba poderosamente la atención del público e, incluso, de los propios protagonistas de los desfiles. Los personajes, con sus miradas, introducen al operador dentro de la acción representada, poniendo en evidencia su papel de mediador entre el acontecimiento y el espectador cinematográfico. Esa visibilidad de la cámara, esa apelación directa al espectador característica de tantas películas de los orígenes, irá desapareciendo con la imposición progresiva del sistema narrativo del cine clásico, a partir de la segunda década del siglo xx.

Las imágenes de procesiones vuelven a poner de manifiesto la masiva ocupación del espacio público por los hombres, si bien en estos acontecimientos la presencia de la mujer es mucho mayor, porque la Iglesia católica ejercía una

enorme influencia sobre ella y su participación en el ámbito religioso era más tolerada. Aunque fuera, en muchas ocasiones, separada del hombre, en una nueva evidencia del papel secundario reservado a la mujer en la sociedad española.

#### 4. LOS BAILES

La mujer, en cambio, es la protagonista absoluta de las películas de baile. A diferencia de los toros y las procesiones, las filmaciones de danzas españolas estaban menos ligadas a la actualidad y quizá por eso fueron realizadas casi en su totalidad por operadores foráneos, franceses en su mayor parte, para su explotación comercial principalmente fuera de España. Los bailes españoles (o andaluces para ser más precisos) estaban de moda en Europa desde mediados del siglo xix. Bailarinas como La Bella Otero triunfaban en los teatros de variedades parisinos con sus danzas exóticas y sensuales. Escritores y artistas como Théophile Gautier o Gustave Doré recorrieron la península y a través de sus obras contribuyeron a crear una visión romántica de España, llena de misterio y voluptuosidad, que alcanzó su mayor difusión a partir de la novela *Carmen* de Prosper Mérimée, posteriormente convertida en ópera por Georges Bizet<sup>17</sup>. Gitanas, bandoleros y toreros formaban un conjunto indisoluble con el que se identificaba la cultura hispánica más allá de nuestras fronteras.

Los estereotipos folclóricos se reflejaban también en las Exposiciones Universales, a pesar incluso de los esfuerzos de las autoridades españolas por ofrecer una imagen más moderna del país. Así, por ejemplo, en la Exposición de París de 1900, la organización instaló, al margen del pabellón español, una atracción titulada *L'Andalousie au temps des maures* donde se podían encontrar desde reproducciones del patio de los Leones de la Alhambra o de la Giralda hasta una pista de torneos para luchas entre moros y cristianos y otras cosas "típicas de

España”, de acuerdo con la visión más tópica<sup>18</sup>. No faltaba un escenario donde actuaban grupos de bailarinas españolas.

Durante la Exposición actuaron algunas compañías españolas de baile flamenco. Sobre las dos películas de la casa Lumière que protagonizó una de esas *troupes* se han realizado diversos estudios, investigando tanto la localización exacta de los rodajes como la identidad de los intérpretes<sup>19</sup>. Sin embargo, la mayoría de películas de bailes españoles son filmaciones de estudio protagonizadas por bailarinas que actuaban en cafés conciertos parisinos. La autenticidad de muchas de esas danzas es cuando menos dudosa. Entre las filmadas en España destaca la serie de doce vistas que rodaron los operadores Lumière en 1898, en los jardines del Alcázar de Sevilla, y en las que un cuadro de bailarines profesionales, acompañados por un grupo de músicos, ejecutan diversas danzas boleras y flamencas, bajo el título genérico de *Danses espagnoles* (vistas números 843 a 854). Los danzantes, en su mayoría mujeres, van ataviados con trajes típicos y parecen interpretar verdaderas coreografías correspondientes a los bailes que dan nombre a cada una de las vis-



Fig. 8. Autor desconocido. *Las peteneras*. 1898. Producción: Lumière. © Filmoteca Española.

tas<sup>20</sup>. Uno de los dos bailarines va vestido de torero, como era frecuente en determinados bailes representados en teatros españoles de finales del siglo XIX y que triunfaron también en Francia. Una de estas piezas de baile, *La mala-gueña y el torero*, fue filmada, supuestamente, por Alice Guy en el patio de la Casa de Pilatos de Sevilla durante su estancia en la ciudad en 1905, junto con otra película, *Le Tango*<sup>21</sup>. Sin embargo, varios historiadores plantean dudas sobre la datación y la autoría de esas imágenes sin poder, de momento, confirmar ninguna de las hipótesis<sup>22</sup>.

En cambio, sí podemos atribuir con seguridad a Alice Guy y a su inseparable operador Anatole Thiberville otras películas realizadas durante el viaje que hicieron a España en 1905, con el encargo de impresionar una serie de vistas sonoras para el *Chronophone* que comercializaba la compañía cinematográfica Gaumont, para la cual trabajaban. Conocemos los detalles del viaje gracias a la autobiografía de la propia pionera francesa<sup>23</sup>. Sabemos que se detuvieron primero en Barcelona, ciudad que le pareció “très belle, mais assez banale, avec ses maisons trop modernes, trop riches, ses avenues rectilignes aux ombrages encore trop jeunes”. Descendieron después hacia Zaragoza, donde “les homes portent un costume presque identique à celui des cow-boys”<sup>24</sup>. Decepcionados por no encontrar ningún rastro del tipismo andaluz que buscaban —más allá de la devoción por las vírgenes de Montserrat y del Pilar—, continuaron su *tournee* y rodaron vistas de Madrid, Córdoba, Sevilla y Granada<sup>25</sup>. En Sevilla tampoco hallaron a la “Carmen” ideal, pues “les cigarières que nous rencontrâmes avaient, à n’en pas douter, hérité du caractère combatif de l’héroïne mais malheureusement pas de sa séduction”<sup>26</sup>. Finalmente fue en Granada, en el Albaicín, donde lograron filmar varias escenas de cante y baile flamenco protagonizadas por un grupo de gitanos, mujeres en su mayor parte.



**Fig. 9. *Le tango*. [Alice Guy]. 1905.  
Producción: Gaumont. © Filmoteca Española.**



**Fig. 10. *Voyage en Espagne. Danses gitanes. Sévillane*. Alice Guy / Anatole Thiberville. 1905.  
Producción: Gaumont. © Gaumont Pathé Archives.**

Más allá de la discusión sobre la fecha de filmación y la identidad de los protagonistas y de los autores de estas vistas de bailes andaluces, quisiéramos incidir en otros aspectos más relacionados con los temas que nos ocupan, que son la representación del cuerpo y la dimensión escenográfica de estas filmaciones. No entraremos, evidentemente, en cuestiones coreográficas de las que ya se han ocupado otros investigadores<sup>27</sup>.

Todas estas películas están rodadas en escenarios naturales al aire libre, aunque *La malagueña* y *el torero* o *Le tango*, que se han conservado en copias bellamente coloreadas, recuerdan a otras películas de bailes españoles filmadas en estudio por empresas productoras francesas, por la indumentaria clásica de mantón o sombrero cordobés, abanico, castañuelas, etc. Se trata, sin ninguna duda, de representaciones en las que los decorados pintados se han sustituido por un entorno auténtico y reconocible. Las danzas gitanas granadinas, en cambio, tienen la apariencia de escenas costumbristas y son documentos de un innegable interés antropológico, aunque viéndolas no se sabe nunca dónde acaba la realidad y empieza la representación. En ambos casos la puesta en escena es similar y las intérpretes actúan ante la cámara mirándola directamente, como era habitual en aquella época. El público es inexistente, al contrario de lo que pasa en las vistas taurinas y en las procesiones. No obstante, en estas películas de bailes andaluces se concentra toda la esencia del carácter español según el imaginario del público francés. Están protagonizadas por tipos populares, por toreros y por bailaoras seductoras. La mujer de raza gitana, con sus danzas alegres y sus actitudes sugerentes, representa la imagen más arquetípica de la mujer española, pasional y de sensualidad desbordante, símbolo de una sociedad de costumbres atávicas heredadas de un pasado oriental idealizado que los viajeros románticos se encargaron de difundir con extraordinario éxito<sup>28</sup>.

Leyendo algunas de las impresiones de Alice Guy sobre su viaje a España, no podemos menos que recordar un comentario del anónimo redactor de la revista barcelonesa *El cine*, que el año 1912 encabezaba uno de sus artículos con el elocuente título de “Los franceses siguen fantaseando a nuestra costa”. En él comentaba con tono irónico las supuestas cualidades mágicas que una revista francesa atribuía a la bailarina Tórtola Valencia: “Son admirables estos fran-

ceses. Y lo más admirable de ellos es la *sans façon* con que nos cuelgan a los españoles todo lo extraño que les sugiere su viva imaginación”<sup>29</sup>.

## 5. CONCLUSIÓN

Filmar corridas de toros, bailes flamencos y procesiones de Semana Santa era el principal objetivo de los primeros operadores de cine llegados a la península ibérica. Las empresas de la incipiente industria cinematográfica, movidas por el interés del público occidental en conocer culturas y costumbres de países lejanos, enviaban a sus operadores por todo el mundo para captar imágenes de ciudades, tradiciones, personajes y acontecimientos de actualidad. Por otra parte, también intentaban reflejar en sus películas aquello que el espectador esperaba encontrar en sus viajes a lugares exóticos desde la butaca del cinematógrafo, como antes lo había buscado en la literatura, la pintura o la fotografía. De España lo esperado —además de paisajes y monumentos de su pasado árabe—, eran toreros, mujeres voluptuosas y formas de religiosidad ancestrales.

Las corridas de toros y las procesiones eran tradiciones que se mantenían muy vivas en la sociedad española de finales del siglo XIX y principios del XX. El vistoso ceremonial tan característico de ambos espectáculos los convertía en temas atractivos para el cine. Causaban asombro a quien no los conocía, y de ahí el deseo de tantas casas productoras extranjeras de hacerse con este tipo de vistas. Toros y procesiones eran, además, dos de las máximas expresiones de la idea trágica de España, tan en boga en aquella época, exportada por los primeros viajeros decimonónicos. En ambos casos, el cuerpo es el centro del drama, en sentido físico o figurado, y todo el ritual gira en torno a

la sangre, la muerte y la violencia ejercida sobre los cuerpos. Este aspecto es particularmente evidente en las vistas taurinas, donde el acontecimiento se desarrolla tal cual era en aquella época, más cruento aún si cabe. Otro componente de estas manifestaciones tan populares, su condición de actos multitudinarios, queda de igual modo reflejado en las películas con la presencia constante del público, más lejano y atento en el recinto cerrado de la plaza y más pendiente de la cámara del cinematógrafo en las celebraciones callejeras. Como también ponen en evidencia estas imágenes la ausencia de la mujer en muchos ámbitos de la vida pública española.

En las escenas de bailes los operadores extranjeros se empeñaban en reflejar la otra parte de la imagen más tópica de España heredada de la tradición romántica: el tipismo andaluz más alegre que se exhibía en los teatros de variedades europeos y que también les llegaba de la mano de artistas españoles. En estas películas, a diferencia de lo que sucedía en las vistas taurinas y procesionales, el protagonismo casi total era para el cuerpo femenino. La visión idealizada de la mujer española se encarnaba en la figura sensual de la bailarina andaluza y de la gitana, personificación de la Carmen creada por Prosper Mérimée.

Con estos tres géneros, el cinematógrafo, una novedad tecnológica estrechamente vinculada con formas de representación anteriores, no hacía más que perpetuar y difundir entre un público masivo una idea de “lo español” gestada a principios del siglo XIX. Pero, aparte de los estereotipos, lo que estas fascinantes películas muestran son fragmentos de realidad de un valor incalculable, aunque en algunas ocasiones sean el producto de una ensoñación.

## NOTAS

- <sup>1</sup>*Proyectamos el pasado. Cine rodado en España 1896-1910*. Barcelona, 28 y 29 de octubre de 2019.
- <sup>2</sup>LECOINTE, Thierry. "Progression narrative: le cas Courses de taureaux Lumière du 8 mai 1898". *Le Grimh-Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique* (Lyon). Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=595&Itemid=676&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=595&Itemid=676&lang=es). [Fecha de acceso: 7/03/2023].
- <sup>3</sup>*Diario de Barcelona*, 28 de junio de 1898 (edición de la mañana), pág. 2.
- <sup>4</sup>BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991, págs. 151-170.
- <sup>5</sup>Notas de Ferdinand Zecca conservadas en la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (FJSP), fondo Maurice Bessy. Cita reproducida en DE PRÉVAL, Jitka. *Camille Legrand. Un opérateur Pathé sur la route des Indes (1895-1920)*. París: Riveneuve éditions, 2021, pág. 54.
- <sup>6</sup>LECOINTE, Thierry. "Les tournages multi-caméras chez Lumière". En: ALBERA, François; BRAUN, Marta, y GAUDREAU, André (Dirs.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Éditions Payot Lausanne, 2002, págs. 271-296.
- <sup>7</sup>Ver nota 5.
- <sup>8</sup>Se conoce como cine de atracciones, según la definición de André Gaudreault y Tom Gunning, a un período de la historia del cine que se extiende hasta 1908 aproximadamente y que se caracteriza por un predominio de lo visual sobre lo narrativo. GUNNING, Tom. "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde". En: ELSAESSER, Thomas y BARKER, Adam (Eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990, págs. 56-62. Véase también GAUDREAU, André. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS, 2008.
- <sup>9</sup>Después de varias décadas de polémica, avivada por las sociedades protectoras de animales y asociaciones antitaurinas, durante la dictadura de Primo de Rivera se estableció definitivamente la obligatoriedad del peto para los caballos de los picadores en las corridas de toros y novillos celebradas en todas las plazas de España, por Real Orden de 13 de junio de 1928. CODINA SEGOVIA, Juan Ignacio. "Legislación civil y religiosa contra la tauromaquia: prohibiciones históricas de los espectáculos taurinos en España entre 1567 y 1936". *Derecho Animal (Forum of Animal Law Studies)* (Barcelona), 11 (2020), págs. 54-59. Disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/da.503>. [Fecha de acceso: 29/03/2023].
- <sup>10</sup>AUMONT, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós, 1997, págs. 18-23.
- <sup>11</sup>BOTTOIS, Ozvan. *Tauromachie. De l'arène à la toile*. París: Éditions Hazan, 2017.
- <sup>12</sup>Para saber más sobre la presencia femenina en el espectáculo taurino, las sucesivas prohibiciones y otros aspectos sobre el tema: FEINER, Muriel. *La mujer en el mundo del toro*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- <sup>13</sup>Así, por ejemplo, para el 12 de marzo de 1905 se anunciaban, en la plaza antigua de la Barceloneta, un "estupendo espectáculo y Señoritas Toreras", y en *Las Arenas* "la gran compañía de varietés y primera presentación de la verdadera y notable cuadrilla de señoritas toreras que trabajarán al estilo mejicano. 4 Becerros, 4 Becerros, 4". *El Liberal*. Barcelona, 9 de marzo de 1905 (edición de la noche), pág. 3.
- <sup>14</sup>SAZATORNIL RUIZ, Luis y LASHERAS PEÑA, Ana Belén. "París y la *españolada*. Casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)". *Mélanges de la Casa de Velázquez* (Madrid), 35-2 (2005), págs. 265-290. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/mcv.2245>. [Fecha de acceso: 19/03/2023].
- <sup>15</sup>PLAZA ORELLANA, Rocío. "La Semana Santa andaluza en la memoria de los viajeros extranjeros. Patrimonio y tradición en la construcción de la industria turística en Andalucía". *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía* (Sevilla), 45 (2013), págs. 53-64. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6564038>. [Fecha de acceso: 01/07/2023].

<sup>16</sup>Para un análisis de los lugares, los pasos, las hermandades o los personajes conocidos que se muestran en esas películas: RODRÍGUEZ LLORÉNS, Rosario. "Procession à Seville (I) nº 857, Procession à Seville (II) nº 858, Procession à Seville (III) nº 859. Lumière, Sevilla, 1898". *Le Grimh*. Disponible en: [https://grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=4035&Itemid=676&lang=es](https://grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=4035&Itemid=676&lang=es). [Fecha de acceso: 17/03/2023].

<sup>17</sup>BROTONS CAPÓ, M. Magdalena. *El cine en Francia, 1895-1914: Reflejo de la cultura visual de una época*. Santander, etc.: Genuève Ediciones, 2014, págs. 207-217.

<sup>18</sup>SAZATORNIL RUIZ, Luis y LASHERAS PEÑA, Ana Belén. "París y la *españolada*...". Op. cit., págs. 283-287.

<sup>19</sup>MORA, Kiko. "¡Y dale con Otero!... Flamencos en la Exposición Universal de París de 1900". *Cadáver paraíso. Del espectáculo popular en la modernidad*. Disponible en: <https://cadaverparaíso.wordpress.com/2016/06/03/y-dale-con-otero-flamencos-en-la-exposicion-universal-de-paris-de-1900/>. [Fecha de acceso: 02/03/2023]. MORA, Kiko. "Flamencos en la Exposición Universal de París de 1900 (II): El lugar de filmación de las películas de Lumière". *Cadáver paraíso. Del espectáculo popular en la modernidad*. Disponible en: <https://cadaverparaíso.wordpress.com/2016/06/11/flamencos-en-la-exposicion-universal-de-paris-de-1900-ii-el-lugar-de-filmacion-de-las-peliculas-de-lumiere/>. [Fecha de acceso: 02/03/2023].

<sup>20</sup>Sobre estas y otras filmaciones de bailes españoles del periodo 1894-1910: CRUCES-ROLDÁN, Cristina. "Bailes boleros y flamencos en los primeros cortometrajes mudos. Narrativas y arquetipos sobre «lo español» en los albores del siglo XX". *Disparidades. Revista de Antropología* (Madrid), 71(2) (2016), págs. 441-465. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/rdtp.2016.02.005>. [Fecha de acceso: 26/03/2023]. Sobre la identidad de los bailarines de las películas Lumière rodadas en 1898: MORA, Kiko. "«El otro» que baila en las películas de Lumière (Sevilla, 1898)". *Cadáver paraíso. Del espectáculo popular en la modernidad*. Disponible en: <https://cadaverparaíso.wordpress.com/2017/07/06/el-otro-que-baila-en-las-peliculas-de-lumiere-sevilla-1898/>. [Fecha de acceso: 03/03/2023].

<sup>21</sup>Para un estudio de esta película desde el punto de vista de la historia de la danza: RODRÍGUEZ LLORÉNS, Rosario. "La Malagueña y el Torero de la compañía Gaumont, 1905. Una comparativa con el baile de repertorio actual". En: V Congreso Nacional y II Internacional *La Investigación en Danza*, Sevilla, 2018. Valencia: Mahali Ediciones, 2018, págs. 67-76.

<sup>22</sup>SEGUIN, Jean-Claude y RODRÍGUEZ LLORÉNS, Rosario. "Tango et La Malagueña y el torero: questions d'identification". *Le Grimh*. Disponible en: [https://www.grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=9254&Itemid=676&lang=fr](https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=9254&Itemid=676&lang=fr). [Fecha de acceso: 09/03/2023].

<sup>23</sup>GUY, Alice. *Autobiographie d'une pionnière du cinéma 1873-1968*. París: Édition Denoël/Gonthier, 1976.

<sup>24</sup>Ibidem, pág. 90.

<sup>25</sup>Esta serie de películas, bajo el nombre genérico de *Voyage en Espagne*, está documentada en *Le Grimh-Groupe de réflexion sur l'image dans le monde hispanique*. Disponible en: [https://www.grimh.org/index.php?option=com\\_content&view=article&layout=edit&id=4184&lang=fr#4](https://www.grimh.org/index.php?option=com_content&view=article&layout=edit&id=4184&lang=fr#4). [Fecha de acceso: 09/03/2023]

<sup>26</sup>GUY, Alice. *Autobiographie...* Op. cit., pág. 94.

<sup>27</sup>Para un análisis de los bailes reproducidos en estas películas, desde el ámbito de estudio del flamenco: CRUCES-ROLDÁN, Cristina. "Presencias flamencas en los Archivos Gaumont-Pathé. Registros callejeros en la Granada de 1905". En: CENIZO JIMÉNEZ, José y GALLARDO-SABORIDO, Emilio J. (Eds.). *Presumes que eres la ciencia. Estudios sobre flamenco*. Sevilla: Libros con Duende, 2015, págs. 15-45.

<sup>28</sup>PLAZA ORELLANA, Rocío. *El flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*. Sevilla: Bienal de arte flamenco, 1999. De la misma autora: "Carmen y el color local de España: orientalismo, gitanos y bailes". *1616. Anuario de Literatura Comparada* (Salamanca), 11 (2021), págs.17-31. Disponible en: <https://doi.org/10.14201/16162021111731>. [Fecha de acceso: 01/07/2023].

<sup>29</sup>*El Cine. Semanario popular de espectáculos*. Barcelona, núm. 5 (3 de febrero de 1912), pág. 2.

# Artículos

---

# FACILITADORES PARA LA INTERPRETACIÓN PATRIMONIAL. EL CASO DEL CEMENTERIO SANTA IFIGENIA EN SANTIAGO DE CUBA

## FACILITATORS FOR THE INTERPRETATION OF A HERITAGE CEMETERY. THE CASE OF THE SANTA IFIGENIA CEMETERY IN SANTIAGO DE CUBA

### Resumen

La gestión de la conservación y puesta en valor del cementerio patrimonial Santa Ifigenia de Santiago de Cuba, Monumento Nacional, ha posibilitado que forme parte de la oferta cultural-turística de la ciudad. La interpretación de su patrimonio cultural tiene diferentes alternativas. El artículo propone dos instrumentos facilitadores: el libro guía y la aplicación móvil, capaces de llenar las expectativas de diferentes generaciones, especialmente en la etapa post pandémica de la Covid 19.

### Palabras clave

Aplicación móvil, Cementerio, Interpretación, Libro Guía especializado, Patrimonio funerario.

### Omar López Rodríguez

Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba, Cuba

Máster en Rehabilitación del Patrimonio Construido y de Estudios Cubanos y del Caribe, ambos por la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Director de la Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba. Premio Nacional de Arquitectura. Es Profesor Titular a tiempo parcial de la Universidad de Oriente. Cuenta con numerosas publicaciones dedicadas al campo de los estudios de la conservación y la restauración del patrimonio.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 03/VIII/2022

Fecha de revisión: 14/V/2023

Fecha de aceptación: 15/V/2023

Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

The management of the conservation and enhancement of the Santa Ifigenia heritage cemetery in Santiago de Cuba, a National Monument, has made it possible for it to form part of the cultural-tourist offer of the city. The interpretation of its cultural heritage has different alternatives. The article proposes two facilitating instruments: the guide book and the mobile application, capable of meeting the expectations of different generations, especially in the post-Covid 19 pandemic stage.

### Key words

Cemetery, Funerary heritage, Interpretation, Mobile application, Specialized guidebook.

### Aida Liliana Morales Tejeda

Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba, Cuba

Doctora en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Universidad de Burdeos III. Máster en Estudios Cubanos y del Caribe por la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba. Es profesora auxiliar a tiempo parcial del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oriente. Cuenta con numerosas publicaciones dedicadas a la historia de la conservación, las construcciones conmemorativas y la vida cotidiana.

### Odalís Quintana Catón

Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba, Cuba

Máster en Hábitat y Medio Ambiente en Zona Sísmica, Mención en Conservación del Patrimonio edificado. Especialista del Plan Maestro de la Ciudad, responsable de los trabajos urbanísticos del Cementerio Patrimonial Santa Ifigenia de Santiago de Cuba.

Código ORCID:

Omar López Rodríguez: 0000-0001-7622-1764

Aida Liliana Morales Tejeda: 0000-0002-5957-5904

Odalís Quintana Catón: 0000-0003-1485-8609

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0009>

## FACILITADORES PARA LA INTERPRETACIÓN DEL CEMENTERIO PATRIMONIAL DE SANTA IFIGENIA

### 1. INTRODUCCIÓN

Desde las primeras décadas del siglo xx, se realizaron estudios para demostrar los valores patrimoniales del cementerio Santa Ifigenia de Santiago de Cuba (1868) que fundamentaron su declaratoria como Monumento Nacional (1937). Luego, su incremento y el reconocimiento, derivado de la aplicación de las Leyes y Decretos sobre el Patrimonio Cultural de la Nación<sup>1</sup>, motivó la ratificación de esa categoría en 1979. Es el único activo en la actualidad, ubicado al noroeste de la ciudad, posee una extensión de 10,6 hectáreas, con 23 patios estructurados por un sistema de calles interiores. El último censo patrimonial (2012), evidenció la existencia de 8.171 parcelas<sup>2</sup>.

A partir de la década del 90 del siglo xx, se emprendió un estudio profundo y científico del cementerio, que permitió una evaluación y catalogación de las obras funerarias, así como una visión integral de sus valores patrimoniales. Comenzó entonces un proceso de visibilizar sus valores históricos–culturales; se redactaron varios folletos<sup>3</sup>, que brindaron senderos interpretativos, y un libro consagrado al Mausoleo

del héroe nacional José Martí<sup>4</sup>, la construcción funeraria más reconocida de la necrópolis.

Con la llegada del siglo xxi, la UNESCO y otras entidades relacionadas con el patrimonio cultural y el turismo, fijaron su atención en los ámbitos cementeriales, motivadas por el redescubrimiento de su valor de memoria, por ser reflejo y consecuencia de las ciudades que los originaron y por constituirse como portadores de cuantiosos y singulares valores artísticos. Se manifiesta el interés por la puesta en valor del patrimonio cementerial, al asumirlo como “una entidad dinámica de alto contenido simbólico y de resignificación que manifiesta en formas muy concretas el sistema de pensamiento, creencias y estructura de la sociedad a la que pertenece y trasciende”<sup>5</sup>. Igualmente, han surgido organizaciones y redes de escala internacional<sup>6</sup> interesadas en la conservación y puesta en valor de los cementerios patrimoniales, se han aprobado dos importantes documentos: la Declaración de Paysandú (2002) y la Carta internacional de Morelia (2005).

En la actualidad, necrópolis, como Père Lachaise (París, Francia); La Carriona, Montjuic o el Torrero

(España); Cementerio Central de Medellín (Colombia); el Central de Guayaquil (Ecuador); Presbítero Maestro, (Lima, Perú); o el General de Santiago en Chile, funcionan como museos al aire libre, pues sus valores, devenidos en atractivos culturales, forman parte de las propuestas turísticas, al constituir “reflejo de la sociedad a la que pertenecen y a sus prácticas funerarias. Además, aglutinan interesantes elementos arquitectónicos y escultóricos. Por último, es el lugar donde permanecen las historias y las vidas de las personas yacentes. Es por ello que se convierten en fuentes de conocimiento histórico, artístico y social [...]”<sup>7</sup>.

Esta modalidad reconocida como turismo de cementerio o “necroturismo”, se define como “la visita a cementerios motivada por sus valores culturales y patrimoniales, ya sean tangibles o intangibles, tales como la historia del recinto y la ciudad, [...] de los personajes enterrados, el arte funerario, el paisaje y los rituales sociológicos de enterramiento”<sup>8</sup>. Los cementerios se han incorporado a rutas culturales o a programas de desarrollo turístico, en los que se articularon Planes de Conservación y Puesta en Valor, con propuestas novedosas a partir del desarrollo de la interpretación, la divulgación, el uso turístico y el trabajo sociocultural comunitario.

## 2. LA INTERPRETACIÓN DE LOS CEMENTERIOS PATRIMONIALES

Constituye uno de los retos en la actualidad, si se tiene en cuenta la participación decisiva para motivar, hacer atractiva una propuesta, fomentar el interés desde la primera visita y visitarlos desde visiones diferentes. Esta manera de dar a conocer el patrimonio puede auxiliarse de herramientas que, más que sustituir, incorporan alternativas al discurso de los recorridos. Es una apreciación válida la supremacía del guíaje directo “cara a cara”, en tanto permite un diálogo efectivo y afectivo con el visitante y posibilita que la exposición del guía se concentre en

aspectos específicos. Sin embargo, es conocido que la capacitación del personal especializado para ejercer la comunicación y la interpretación es compleja y requiere de tiempo y recursos. Por ello, se plantea crear y emplear herramientas alternativas y facilitadoras para que el proceso de interpretación sea más dinámico y actualizado.

El empleo de Guías especializadas tiene su surgimiento en el siglo XIX, ligado a los orígenes de la actividad turística contemporánea. Desde mediados del siglo pasado, el crecimiento del turismo, trajo consigo la aparición de otros formatos de guías de viajes. En el estudio llevado a cabo por Ramírez Sánchez<sup>9</sup>, sobre la presencia, o no, de información sobre los cementerios patrimoniales en las guías más importantes publicadas en Europa, se concluye que es relativamente escasa; una revisión en Internet, ratifica el criterio de que no abundan las publicaciones especializadas sobre cementerios patrimoniales, y de las existentes, muchas tienden a ser superficiales o meros catálogos de servicios prestados. De las estudiadas, destacan por su calidad: *Guía del Cementerio Central de Bogotá: sector trapecio*<sup>10</sup>, *Guía de los cementerios británico, alemán hebreo*<sup>11</sup>, *Primera Guía de cementerios de la República Argentina: una sinfonía inconclusa*<sup>12</sup>. En Cuba se publicó la *Guía de la necrópolis Cristóbal Colón de La Habana*<sup>13</sup> (1998); *Necrópolis Cristóbal Colón: el susurro de las piedras* (2014)<sup>14</sup>; *Del Olvido a la Memoria: el cementerio de Reina* (2017)<sup>15</sup>, relativo a uno de los cementerios de la ciudad de Cienfuegos, los cuales se tuvieron como referentes nacionales y, junto a la experiencia internacional, permitió un proceso crítico de contenido y forma para elaborar una propuesta para la Guía del Cementerio Patrimonial Santa Ifigenia.

## 3. ALTERNATIVAS DE INTERPRETACIÓN EN EL CEMENTERIO PATRIMONIAL SANTA IFIGENIA

La Oficina del Conservador de la Ciudad de Santiago de Cuba (1997), desde 2012 dirige el

Plan de gestión integral del Cementerio Santa Ifigenia y coordina los esfuerzos de un equipo multidisciplinario de especialistas, organismos y entidades, en aras de lograr resultados en su protección y una proyección de visibilidad local y nacional.

En su condición de museo a cielo abierto, fueron diseñados recorridos temáticos de contenido histórico-cultural, apoyados por mini-libros<sup>16</sup>. En su interior fueron distribuidos mapas guías de localización y orientación al público. Cuenta con un equipo de guías especializados, que ofrecen recorridos interpretativos y realizan una labor de divulgación e interpretación a través de ciclos de conferencias, eventos y conmemoraciones, actividades socioculturales y con la comunidad.



Fig. 1. Cubierta de la edición de la Guía del Cementerio Patrimonial de Santa Ifigenia. Editada por Grupo Excelencia. 2020. La Habana. Cuba.

El equipo multidisciplinario diagnosticó como necesidad de primer orden, contar con otros instrumentos facilitadores de la interpretación, que ampliarán el abanico de alternativas y se considerarán propuestas con el uso de tecnologías digitales. Esto dio lugar a dos propuestas de proyectos de interés: la edición de un libro Guía, que sirva como herramienta de interpretación<sup>17</sup>, y como valor educativo, a tono con los criterios de la Declaración de Paysandú. Y el empleo de una aplicación móvil, capaz de entregar una visión renovada y actualizada del patrimonio cementerial.

Para ambos productos se dispuso de la Base de Datos del Cementerio Patrimonial Santa Ifigenia, y se crearon dos grupos interrelacionados que desarrollaron sus estrategias de trabajo en correspondencia con los objetivos a alcanzar y las tecnologías a emplear.

#### 4. EL LIBRO – GUÍA DE BOLSILLO. UNA EXPERIENCIA DESDE EL DOCUMENTO IMPRESO

115

Enfrentar la fase conceptual para la formulación del libro guía, condujo a sus gestores, a una posición crítica de lo realizado y, sobre ello, concebir los contenidos, estructura y alcances pertinentes, teniendo en cuenta que:

*Aunque un cementerio tenga ya una experiencia de varios años en promocionarse turísticamente y en realizar actividades de interés para el visitante, los actores turísticos [...] no siempre se dirigen a los gestores de los cementerios para tenerlos en cuenta. Por lo tanto, son los gestores de los cementerios quienes deben de tomar la iniciativa y dar su oferta a conocer por éstos [...]*<sup>18</sup>.

Su objetivo principal fue el acercamiento a los valores históricos, artísticos y socio-culturales del cementerio patrimonial, así como a su integridad y autenticidad, y traducirlo a un lenguaje apropiado para el público general. Debía responder al interés de salvar la brecha entre “[...] los esfuerzos que los investigadores y otros agentes

(instituciones, empresas del sector funerario o especializadas en la gestión cultural) estamos dedicando a la investigación y divulgación de estos espacios y su visibilidad en las guías turísticas más conocidas<sup>19</sup>.

Fue una premisa de trabajo, la aplicación de una ficha general de actualización del registro del inventario, que permitió *in situ* recoger los datos de cada obra funeraria, que posibilitó tener resultados cualitativos y cuantitativos, para conocer la evolución estilística de la necrópolis, su conformación como paisaje funerario y el redescubrimiento de personalidades. En paralelo, con una cámara digital Nikon D 90 se enfrentó un registro fotográfico especializado, base de una amplia fototeca. También se actua-

lizó la base cartográfica, imprescindible para plasmar los resultados en Auto Cad 2010.

Terminada esta fase, se desarrolló una labor de análisis y síntesis que facilitó la selección de la muestra. Se partió de evaluar los valores patrimoniales de las obras, su trascendencia, niveles de jerarquía o grados de interés. Se tuvo presente lo señalado en la Carta de Burra en relación a la significación cultural, que establece: valor estético, histórico, científico, social o espiritual para las generaciones pasada, presente y futura. La significación cultural se corporiza en el sitio propiamente dicho, en su fábrica, entorno, uso, asociaciones, significado, registros, sitios relacionados y objetos asociados<sup>20</sup>.



Fig. 2. Plano General del Cementerio Patrimonial Santa Ifigenia. Actualizado por la Oficina del Conservador de la Ciudad. 2018. Santiago de Cuba.

La primera clasificación-selección, de las obras funerarias, se planteó en dos ámbitos: el valor histórico y el valor artístico. El primero, se organizó según las esferas de actuación de las personalidades: de la historia (P.H); de la cultura, (P.C); de las ciencias y la educación (P.C.E), y otras destacadas en el ámbito social (P.A.S). Además, se sumó como criterio, el alcance de su reconocimiento, ya fuese universal, continental, nacional o local.

En cuanto a las de valor artístico, la clasificación-selección quedó definida en función de su filiación estilística: neoclásica, ecléctica, art-deco, proto-racionalista, movimiento moderno y otros derivados del arte popular. En este caso se destacan por sus aportes estéticos, formales o tipológicos como exponentes del arte funerario (ART).

Fueron seleccionadas 149 obras; de ellas, 49 relacionadas con personalidades de la vida política y militar, 34 de personalidades de la cultura,

10 de personalidad del ámbito social y 9 personalidades de la ciencia y educación y 47 de valor artístico.

La estructura interna de la Guía permite al lector asumirla en una doble función: primero, como material informativo de un sitio patrimonial para uso general; en segundo lugar, como facilitador de la interpretación del sitio cuando se visita. No obstante, en la práctica, fue esta última la que marcó las pautas para la edición y el formato. El consenso sobre los contenidos a tratar y su alcance, determinó como propuesta: editorial, sumario, explicación del uso de la guía, resúmenes generales de la ciudad de Santiago de Cuba y del cementerio patrimonial Santa Ifigenia, explicación de obras seleccionadas por patios y fajas, e intercalados, una serie de artículos temáticos.

Fue determinante para su uso, la elaboración de la sección que explica cómo hacerlo correctamente, en especial al establecer de forma práctica y dinámica, la relación del visitante con el

117

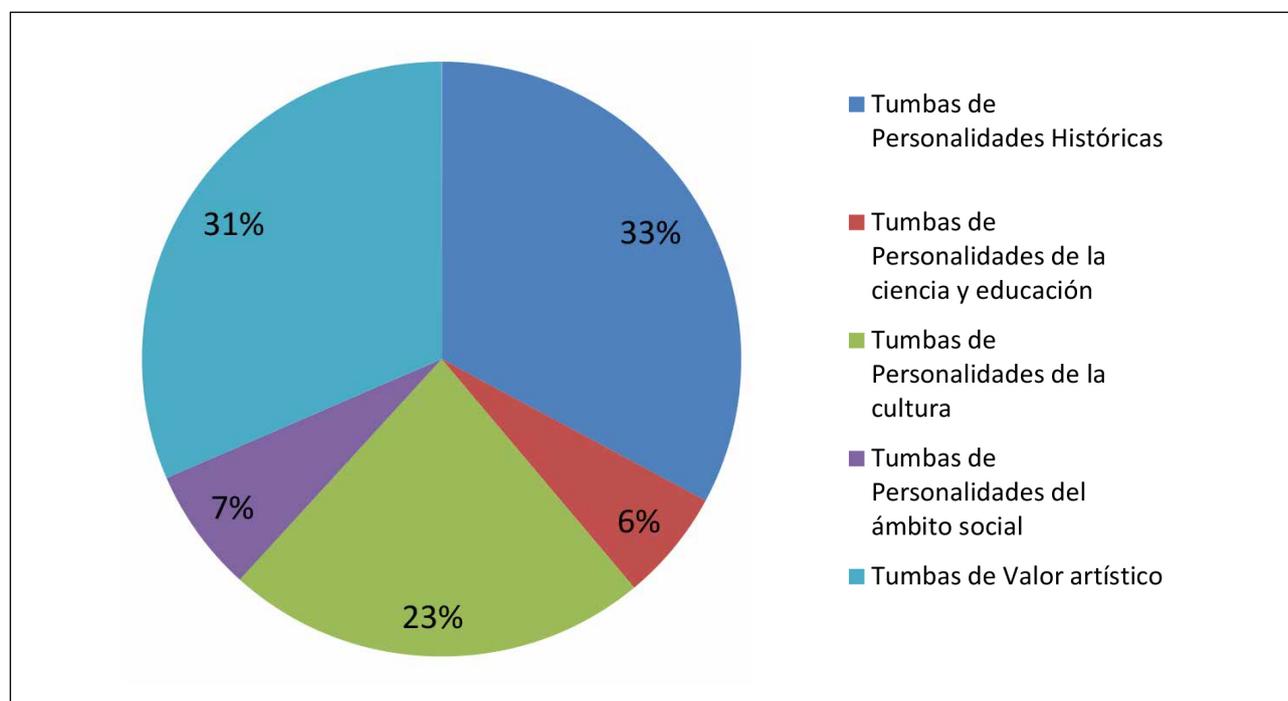


Fig. 3. Gráfico de la cantidad de tumbas seleccionadas según su clasificación. Odalis Quintana Catón. 2022. Santiago de Cuba.



Fig. 4. Página dedicada a explicar la búsqueda adecuada de las informaciones en la Guía. Omar López Rodríguez, Aida Morales Tejeda y Odalis Quintana Catón. 2019. Santiago de Cuba.

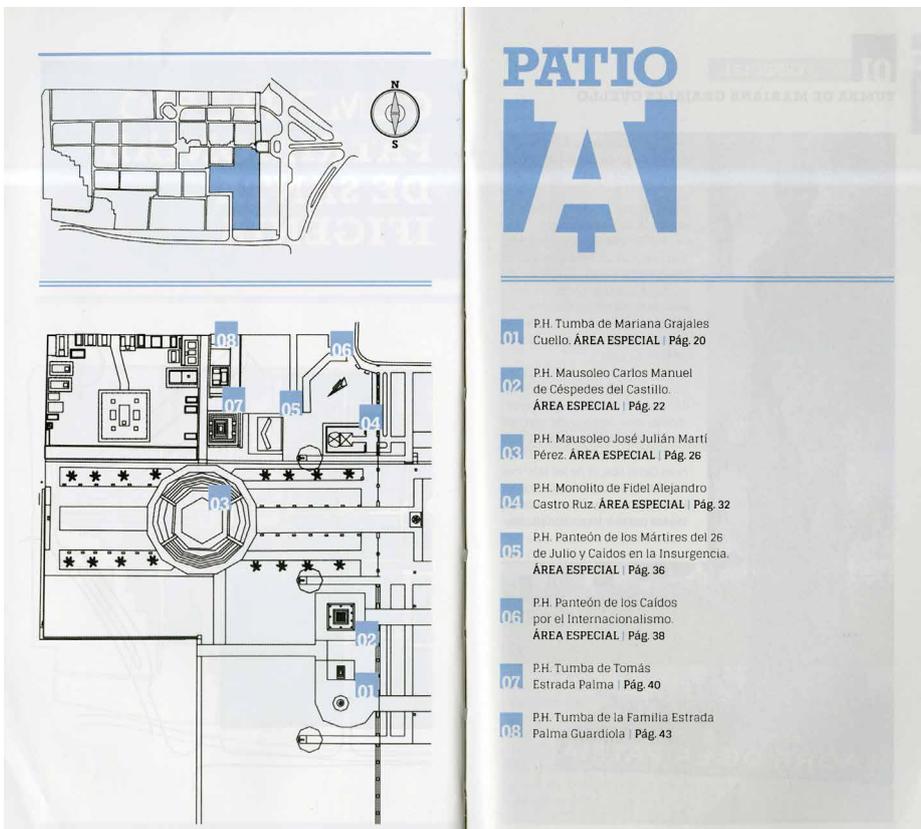


Fig. 5. Sistema de códigos que brinda la localización de las obras y el manejo de la información. Omar López Rodríguez, Aida Morales Tejeda y Odalis Quintana Catón. Santiago de Cuba.

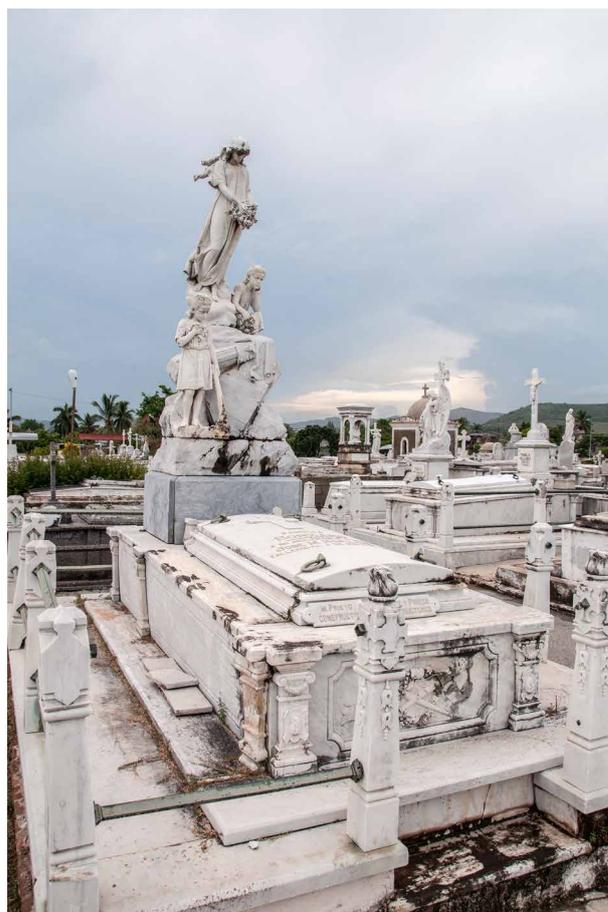
sistema de códigos que brinda la localización de las obras y el manejo de la información.

La sección sobre información general de la ciudad de Santiago de Cuba, expone un bosquejo de su historia y cultura, características urbanísticas, del patrimonio cultural y de las raíces de su pueblo. Por otra parte, resume una aproximación al cementerio desde sus parámetros fundamentales como superficie ocupada, cantidad de patios y tumbas, promedio de entierros y otros. Especialmente se explica su carácter simbólico-patriótico, y se detallan contenidos relativos a sus valores patrimoniales. El libro guía posibilita al público visitante acercarse al conocimiento

e interpretación de las obras funerarias y, en especial, a los atributos que destacan los valores patrimoniales de cada una de las seleccionadas. Donde descansa una personalidad trascendente se enfatizan los aportes de su vida y obra. En las de valor estético, las descripciones se centran en los atractivos de su composición y empaque, la presencia de obras escultóricas, los detalles y símbolos del arte funerario, o los diferentes estilos: neoclasicismo; el eclecticismo, predominante en el cementerio; el *art nouveau*, con ejemplos significativos; el art déco, muy representado en varios patios, y el racionalismo. Cada descripción se acompaña de una fotografía que permite comprobar la obra buscada.



*Fig. 6. Salvatore Buemi. Mausoleo a Carlos Manuel de Céspedes. Mármol. 1910. Tumba de valor histórico. Cementerio Santa Ifigenia. Santiago de Cuba. Fotografía: René Silveira Toledo.*



*Fig. 7. Manuel Prieto. Conjunto escultórico en la tumba de la familia Sorzano. Primer cuarto del siglo xx. Mármol. Tumba de valor artístico. Cementerio Santa Ifigenia. Santiago de Cuba. Fotografía: René Silveira Toledo.*



*Fig. 8. Rodolfo Hernández Giro. Ángel en la tumba de la familia Font Pujals. Primer cuarto del siglo xx. Mármol cubano. Tumba de estilo Art-decò. Cementerio Santa Ifigenia. Santiago de Cuba. Fotografía: René Silveira Toledo.*

El libro resulta un facilitador, nunca una camisa de fuerza, sólo propone y explica cómo llegar a la obra seleccionada. El recorrido libre, podrá incorporar otras que llamen la atención del visitante. Es lógico entender que, dada la escala y la multiplicidad de valores de la necrópolis, para lograr un encuentro efectivo y afectivo, se hace necesaria más de una visita, de ahí que el libro guía sea un acompañante en cada ocasión. Por ello, ofrece otras particularidades relativas a su historia, arte, tradiciones y puesta en valor, en siete contenidos que funcionan como separadores dedicados a: 1. Costumbres funerarias. 2. Ángeles: emociones con alas. 3. Maestros

marmolistas. 4. El paisaje de las cruces blancas. 5. Madonas. Vírgenes del dolor. 6. Angelotes y querubines. Lo sublime de la inocencia. 7. Dinámica de conservación del patrimonio funerario.

Fue editado e impreso mediante una alianza entre la Oficina del Conservador de la Ciudad, como entidad líder encargada de la gestión de la conservación y puesta en valor del cementerio patrimonial Santa Ifigenia, y el Grupo Excelencias, entidad española con representación en Cuba<sup>21</sup>.

### 5. UNA APLICACIÓN MÓVIL PARA EL CEMENTERIO PATRIMONIAL SANTA IFIGENIA

Actualmente las Tecnologías de la información y la comunicación (TIC), invaden la sociedad con una dinámica sorprendente, de forma tal que “ha cambiado notoriamente sus hábitos, sus formas de vivir, de consumir y de relacionarse, cambios que también se reflejan en la experiencia turística y cultural”<sup>22</sup>. Gracias a su desarrollo, las estrategias de interpretación del patrimonio se han multiplicado, lo que provoca que aparezcan nuevas redes y aplicaciones. La realidad que envuelve la vida cotidiana demuestra que “cualquier entorno que no se adapte a este mundo digital y a sus formas de expresión está condenado, con el paso del tiempo, a convertirse en obsoleto y minoritario”<sup>23</sup>.

Desde hace varios años el empleo de esta herramienta tecnológica se ha llevado a varios cementerios con el objetivo de revolucionar las diferentes alternativas de conocimiento, reconocimiento e interpretación del patrimonio funerario, “que pueden manejar directamente los usuarios consiguiendo una mayor portabilidad e interactividad entre el visitante y la institución o el recurso”<sup>24</sup>.

En España ya se han dado pasos en ese sentido, sobre todo en aquellos pertenecientes a la Asociación de Cementerios Significativos de Europa (ASCE)<sup>25</sup>. Son pilares, en ese sentido,

varios cementerios. En 2012 el cementerio de Poblenou en Barcelona fue el primero en poner en práctica este sistema; le siguieron el Montjuic, también en la ciudad condal; en Málaga, el cementerio histórico de San Miguel y el cementerio inglés; el cementerio municipal de Bilbao; el de Ciriego en Santander; San Froilán en Lugo; el San Antonio Abad en Alcoy, y el cementerio general en Valencia entre otros.

Conscientes de vivir en la era digital, el Equipo de Trabajo del cementerio Santa Ifigenia, identificó como necesidad, complementar el proceso de interpretación con otra herramienta que aproveche las potencialidades brindadas por las TIC. Para lograr este propósito, se incorporó al equipo INMERSOFT, jóvenes informáticos con experiencia en trabajos similares relativos al patrimonio cultural. Las investigaciones realizadas sirvieron de base documental. Sin embargo, al cambiar el lenguaje, se hizo un intenso trabajo de mesa para reorientar los objetivos y las expectativas.

La creación de la aplicación móvil (app) para la visita al cementerio patrimonial Santa Ifigenia, significaba diseñar una unidad básica de interacción de los dispositivos móviles de los visitantes con el patrimonio cultural cementerial, por medio de la integración de varias tecnologías como: la realidad aumentada, realidad virtual,

códigos QR, y la geolocalización. A partir de esa premisa, quedó definido el Proyecto Guía Digital Interactiva del Cementerio Patrimonial Santa Ifigenia, y la app Santa Ifigenia Patrimonial. Su objetivo principal es facilitar la visita y el acceso a una amplia selección del patrimonio cementerial, a través de la introducción de la tecnología digital para crear nuevas formas de transmitir e interpretar el conocimiento a los públicos.

Los encuentros entre especialistas del patrimonio cementerial, turismo e informática, permitieron ofrecer amplias y mejores prestaciones en la app, al proporcionar información del patrimonio cementerial mediante el empleo de técnicas motivadoras de la retención de visitantes tales como: realidad aumentada, código QR, visitas virtuales, modelaciones 3D y otros. Se llevó a cabo una correcta optimización de los motores de búsqueda (SEO) y se trabajó por lograr que el diseño de la app fuera personalizado y atractivo para el visitante.

El proyecto se trabajó en dos momentos: el primero de investigación, diseño y desarrollo del software; el segundo, contempló la puesta en marcha, acompañada de la preparación y puesta en práctica de la promoción del sistema, y la colocación de los marcadores QR en sus respectivas posiciones. El cronograma del proyecto

121

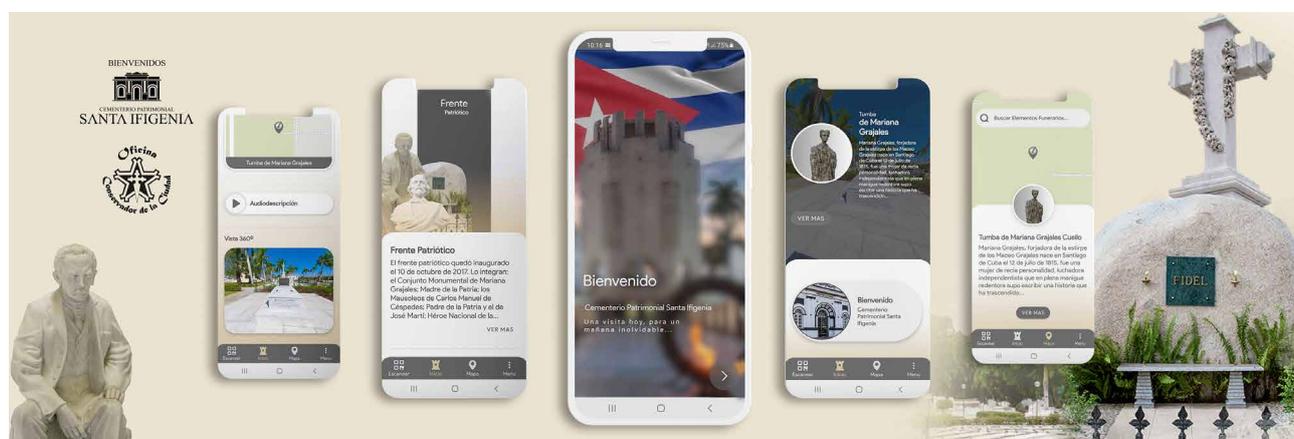


Fig. 9. José Ángel Yañez Reyes. Gráfico de Interfaz de usuario. Proyecto Aplicación móvil. 2022. Santiago de Cuba.

consideró un año —2021— de intenso quehacer por el equipo, en tiempos de pandemia de la Covid 19, que ocasionó el comportamiento —a distancia— de los encuentros e intercambios, considerándose momentos claves: toma de requerimientos e inicio del proceso de planificación y análisis de los requerimientos, estudios del comportamiento de las visitas y recorridos, presentación de la descripción del proceso de trabajo y las metas, desarrollo de diseño de la ejecución del prototipo de la app, presentación del prototipo de la app y aprobación del diseño, reunión para la aprobación de las funcionalidades, presentación del producto terminado en su versión 1.0., comprobación de la efectividad, presentación oficial de la app Santa Ifigenia Patrimonial para su posterior presentación.

La implementación de la app es un medio de promoción a escala internacional, que ofrecerá confianza informativa, pues se nutre de fuentes certificadas. Es un inventario en constante actualización que se empleará como analítica de los gustos de los visitantes, el comportamiento de las afluencias y su retroalimentación. Los usuarios dispondrán de una herramienta que cumple con las estrategias recomendadas al turismo ante la nueva normalidad que impone la Covid 19.

Brindará contenido para personas con discapacidad visual a través de audioguías. En su condición de multilingüe, aparece subtitulada en los idiomas español e inglés. Por su dinámica y actualidad tecnológica, ofrece otras alternativas inalcanzables para su semejante impreso: empleo de un Mapa interactivo, visualización en modelos 3D de elementos relevantes de cada sitio, mayor accesibilidad a la información por audio descripciones, es más maleable ante el cambio de información, cualidad innata de los medios digitales. La app posibilita romper la barrera idiomática, provoca visibilidad al mundo interesado y actualiza las alternativas de guiaje con una formulación basada en la automatización y la digitalización del proceso.

## 6. CONCLUSIONES

Tanto el libro guía, como la app Santa Ifigenia Patrimonial, fueron realizados con la participación de un equipo multidisciplinario encargado de las acciones de conservación, restauración e interpretación del cementerio patrimonial, lo que constituyó una garantía en relación a la calidad de la información y la satisfacción de los intereses de los públicos, lo cual hace la diferencia con las guías que se editan desde consideraciones más comerciales.

122

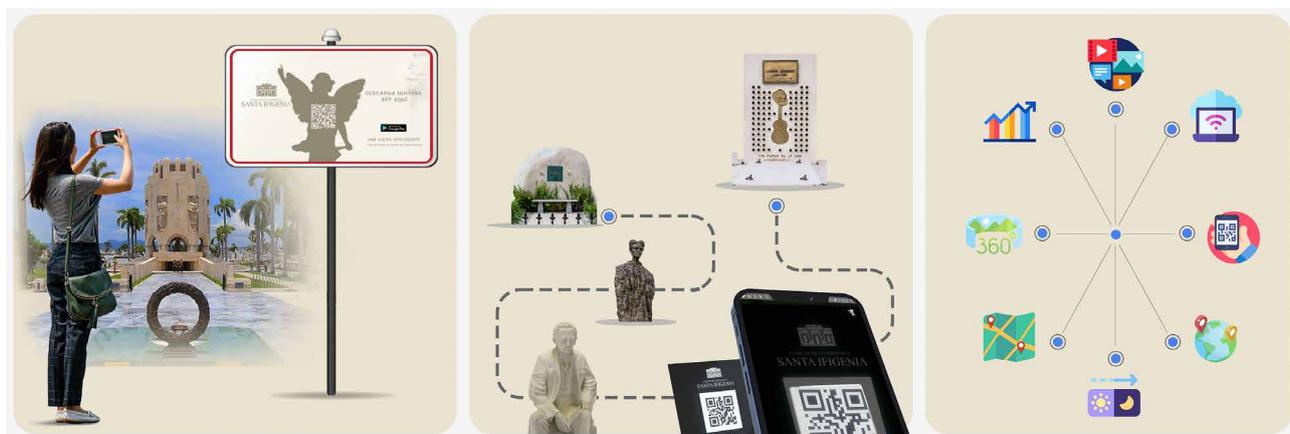


Fig. 10. José Ángel Yañez Reyes. Gráfico de Flujo de visitantes. Proyecto Aplicación móvil. 2022. Santiago de Cuba.

Ambas herramientas visibilizan y dan a conocer el amplio repertorio de los valores patrimoniales del cementerio Santa Ifigenia, haciendo énfasis en su escala, jerarquía y trascendencia. Condicionan y proponen diversos itinerarios, con lo cual se logra que la visita constituya una vivencia en función de los intereses de los asistentes.

El libro guía, por su forma y tamaño, es un documento de fácil manejo y su diseño interior, permite una agradable lectura, auxiliada de un lenguaje directo apoyado por material gráfico – fotográfico novedoso y de calidad compositiva. La app está a disposición de los dispositivos móviles, así el visitante se adueña con inmediatez de un facilitador con amplias capacidades para facilitar el conocimiento y la interpretación del sitio.

Los ejemplos, contribuyen a una mejor comprensión del cementerio como conjunto cultural y sitio de memoria, por lo cual resulta incuestionable la dualidad funcional que se establece entre su capacidad divulgativa y su contenido educativo, garantía de la valía para la interpretación y la puesta en valor del cementerio e incorpora iniciativas a la oferta cultural-turística de la ciudad de Santiago de Cuba.

Redescubren y resignifican la riqueza cultural y simbólica del cementerio como museo a cielo abierto, constituyen instrumentos efectivos para mostrar las obras funerarias destacadas, las rutas y los senderos. El método, la estructura y organización empleados en ambas herramientas revelaron “modos de hacer” que podrán ser tenidos en cuenta como referencia para proyectos similares en otras necrópolis patrimoniales.

#### NOTAS

<sup>1</sup>La Asamblea Nacional del Poder Popular de la República de Cuba, aprueba la Ley #1/1977 de Protección al Patrimonio Cultural de Cuba y la Ley #2/1977 De los Monumentos Nacionales y Locales y el Decreto #55/1979 que instrumenta la Ley #2.

<sup>2</sup>Censo del Cementerio Santa Ifigenia (2012), realizado por el grupo de trabajo del Cementerio perteneciente a la Oficina del Conservador de la Ciudad.

<sup>3</sup>LÓPEZ RODRÍGUEZ, Omar y MORALES TEJEDA, Aida. *El cementerio Santa Ifigenia: arte e historia*. La Habana: Publicigraf, 1994.

<sup>4</sup>LÓPEZ RODRÍGUEZ, Omar y MORALES TEJEDA, Aida. *Piedras imperecederas: la ruta funeraria de José Martí*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1999.

<sup>5</sup>FERNÁNDEZ, María Lucía, ASÍS, Oscar y TURTURRO, Claudia. “Los cementerios territorios de memoria urbana e identidad”. En: *VI Jornadas de Investigación Encuentro y reflexión: investigación, enseñanza y transferencia: patrimonio intelectual*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba, 2017, pág. 280. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/5753/3.1.%20Los%20cementerios%20territorios%20de%20memoria.pdf?sequence=32&isAllowed=y>. [Fecha de acceso: 12/02/2022].

<sup>6</sup>Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales (2000), la Asociación de Cementerios Significativos de Europa (2001), la Ruta Europea de los Cementerios reconocida en 2010 por el Consejo de Europa como Gran Itinerario Cultural Europeo.

<sup>7</sup>MARTÍNEZ TRILLO, Oscar. *Aproximación al turismo funerario: análisis de oferta de la Ruta Europea de Cementerios en Cataluña*. Tesis de Maestría. Girona: Universidad de Girona, 2014, pág. 18. Disponible en: [https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9826/MartinezTrilloOscar\\_Treball.pdf](https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/9826/MartinezTrilloOscar_Treball.pdf). [Fecha de acceso: 12/02/2022].

<sup>8</sup>MARTÍNEZ TRILLO, Oscar. *Aproximación al turismo funerario...* Op. cit., pág. 29.

<sup>9</sup>RAMÍREZ SÁNCHEZ, Manuel. “Los cementerios patrimoniales de España y Portugal más allá de las guías turísticas: visibilidad y reputación online en el marco del turismo cultural”. En: *XX Encuentro Iberoamericano de Valorización y Gestión de Cementerios Patrimoniales: Los cementerios como recurso cultural, educativo y turístico*. Málaga: Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga, 2019, pág. 3. Disponible en: <https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/57925/2/Malaga2019.pdf>. [Fecha de acceso: 12/02/2022].

<sup>10</sup>MARIÑO VON HILDEBRAND, Margarita; ANDRADE PÉREZ, Martín y MARTÍNEZ, Jorge Alberto. *Guía del Cementerio Central de Bogotá: sector trapecio*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Corporación La Candelaria, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.

<sup>11</sup>VV.AA. *Guía de los cementerios británico, alemán hebreo. Conjunto funerario del barrio Santafé de Bogotá*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá, 2006.

<sup>12</sup>LAJE, María del Carmen (Coord.). *Guía de Cementerios de la República Argentina. Una sinfonía inconclusa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Primera edición digital, 2020. Disponible en: <https://vsip.info/download/guia-de-cementerios-de-la-republica-argentina-2020-1-pdf-free.html>. [Fecha de acceso: 10/02/2022].

<sup>13</sup>*Guía de la necrópolis Cristóbal Colón de La Habana*. Barcelona: Com-Relieve, S. A, y Editorial Escudo de Oro, S.A., 1998.

<sup>14</sup>RODRÍGUEZ ORTEGA, Idania. *Necrópolis Cristóbal Colón: el susurro de las piedras*. La Habana: Editorial José Martí, 2014.

<sup>15</sup>LAGO SARICHEV, Rafael. *Del Olvido a la Memoria: el cementerio de Reina*. La Habana: Ediciones Cubanas, Artex, 2017.

<sup>16</sup>Se han configurado senderos temáticos – trovadores, arquitectos, historiadores, pintores, deportistas.

<sup>17</sup>Se asume el criterio de interpretación explicado en la Carta de Quebec (2008), referido a las actividades potenciales realizadas para incrementar la concienciación pública y propiciar un mayor conocimiento del sitio de patrimonio cultural. En este sentido, se incluyen las publicaciones impresas y electrónicas, las conferencias, las instalaciones sobre el sitio, los programas educativos, las actividades comunitarias, la investigación, los programas de formación y los sistemas y métodos de evaluación permanente del proceso de interpretación. ICOMOS. – 16 Asamblea General del ICOMOS – Québec 2008 – Interpretación y Presentación de Sitios de Patrimonio Cultural. Disponible en: [https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/interpretation\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/interpretation_sp.pdf). [Fecha de acceso: 10/02/2022].

124

<sup>18</sup>EUCEMET. *Guía de Buenas prácticas para la promoción de los cementerios*, 2013, pág. 6. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0B6aAlcmdsmQCbjQ1SkIYYm1xQzA/edit?resourcekey=0-nEcmWlfK8a489q0KqcMkfg>. [Fecha de acceso: 12/02/2022].

<sup>19</sup>RAMÍREZ-SÁNCHEZ, Manuel. “Los cementerios patrimoniales de España y Portugal...”. Op. cit., pág. 2.

<sup>20</sup>ICOMOS. *Carta del ICOMOS para sitios de Significación Cultural*, Burra, Australia, 1999. Disponible en: [http://www.international.icomos.org/charters/burra1999\\_spa.pdf](http://www.international.icomos.org/charters/burra1999_spa.pdf). [Fecha de acceso: 13/02/2022].

<sup>21</sup>El Grupo Excelencias es miembro de Caribbean Tourism Organization (CTO) y de Caribbean Hotel Association (CHA), forma parte de un acuerdo de colaboración con la UNESCO. Tiene representación en España, Holanda, Alemania, Italia, México, Panamá, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Aruba, Jamaica, Venezuela y Brasil.

<sup>22</sup>MARTÍNEZ TRILLOS, Oscar. *Aproximación al turismo funerario...* Op. cit., pág. 59.

<sup>23</sup>CASTILLA SAN MARTÍN, Pablo. “Entornos museísticos: nuevas tecnologías expositivas”. *Revista TELOS* (Madrid), 90 (2014), pág. 89. Disponible en: <https://telos.fundaciontelefonica.com/revista/>. [Fecha de acceso: 12/02/2022].

<sup>24</sup>MARTÍNEZ TRILLOS, Oscar. *Aproximación al turismo funerario...* Op. cit., pág. 65.

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



# DE CIUDADES Y DE HOMBRES: PRIMER URBANISMO AMERICANO DEL SIGLO XVI OF CITIES AND MEN: EARLY AMERICAN URBAN PLANNING IN THE 16TH CENTURY

## Resumen

El urbanismo de las primeras ciudades en América se resolvió con ideas nuevas siguiendo un plan ordenado y regular. Teniendo como fin el trazado de la ciudad de México y los viajes y experiencias de los artífices que lo hicieron posible, Hernán Cortés y Alonso García Bravo, se puede comprobar cómo, ideas viejas y nuevas de la Península Ibérica se entrelazaron con lo nuevo y primitivo que resultaron ser los nuevos territorios y cómo se asentaron los principios de las nuevas soluciones urbanas.

## Palabras clave

Alonso García Bravo, Ciudad de México, Hernán Cortés, Urbanismo americano, Urbanismo medieval.

## Pilar Moya-Olmedo

Universidad Politécnica de Madrid, España

Profesora del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid y tutora del Programa de doctorado del Centro Henry Hazlitt de la Universidad Francisco Marroquín de Guatemala. Arquitecta desde el 2003 y Doctora en Arquitectura desde el 2017. Miembro del grupo *Expregrafica. Lugar, Arquitectura y Dibujo* (PAI-DI-HUM-976) de la Universidad de Sevilla.

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i “Vestir la casa: espacios, objetos y emociones en los siglos xv y xvi”, PGC2018-093835-B-100, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y FEDER “Una manera de hacer Europa”. IP: María Elena Díez Jorge.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 01/VIII/2022  
Fecha de revisión: 09/III/2023  
Fecha de aceptación: 09/III/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

## Abstract

The urban planning of the first cities in America was resolved with new ideas following an orderly and regular plan. With the layout of the city of Mexico and the journeys and experiences of the creators who made it possible, Hernán Cortés and Alonso García Bravo, it can be seen how old and new ideas from the Iberian Peninsula intertwined with the new and primitive that the new territories turned out to be and how the principles of the new urban solutions were established.

## Key words

Alonso García Bravo, City of México, Hernán Cortés, American Urbanism, Medieval Urbanism.

## María Núñez-González

Universidad de Sevilla, España

Profesora del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad de Sevilla. Arquitecta desde 2007 y Doctora en Arquitectura desde el 2017. Premio Focus-Abengoa Mejor Tesis Doctoral 2017. Miembro del grupo *Expregrafica. Lugar, Arquitectura y Dibujo* (PAI-DI-HUM-976) de la Universidad de Sevilla; del Proyecto I+D Nacional PGC2018-093835-B-100 *Vestir la casa: espacios, objetos y emociones en los siglos xv y xvi* de la Universidad de Granada y del proyecto I+D Nacional PID2020-115786GB-I00 *Herramienta digital y método de evaluación del paisaje urbano para la salvaguarda y protección de la piel de los conjuntos históricos a partir del caso de Sevilla* de la Universidad de Sevilla.

Código ORCID:

Pilar Moya-Olmedo: 0000-0002-3068-9449

María Núñez-González: 0000-0002-0022-7921

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0010>

## DE CIUDADES Y DE HOMBRES: PRIMER URBANISMO AMERICANO DEL SIGLO XVI

### 1. INTRODUCCIÓN

La Edad Media llegó a América con los conquistadores, aunque la llegada al nuevo continente iniciaría la Edad Moderna. Realmente, cuando a finales del siglo XVI se hubo consolidado su colonización, aún no había sido formulado el pensamiento moderno; por tanto, las ideas de colonización fueron medievales. Pero, al mismo tiempo, el urbanismo realizado en las primeras fundaciones en los nuevos territorios obedeció a un planteamiento moderno de ciudad ordenada no visto anteriormente, o quizás sí... La realidad es que, junto a las ideas medievales, pasaron también ideas que ya se habían usado en la península y que los conquistadores trasladaron al nuevo mundo cumpliendo con las instrucciones dadas por los monarcas que contenían de manera implícita la idea de orden y modernidad.

La historiografía ha sido muy prolífica en el estudio de la ciudad más grande que tuvo Castilla, y después la Corona de España, hasta su independencia tres siglos después: la ciudad de México. Sin embargo, no lo ha sido tanto en comprender ésta a partir del estudio de lo que vieron, conocieron, dijeron e hicieron dos hom-

bres antes de coincidir en la fundación de dicha ciudad: Hernán Cortés y Alonso García Bravo. El primero, el conquistador al que se le debe la intención de establecer la nueva capital de la futura Nueva España, conector de las leyes y la burocracia que regían la península en ese momento, y con cierto *criterio artístico* como afirmó Manuel Toussaint<sup>1</sup>; y el segundo, el conquistador que se supone autor de la traza de la nueva ciudad, con desconocida formación pero capaz de solucionar y adelantarse al urbanismo moderno, que llenaría el nuevo continente de ciudades trazadas con regularidad.

Los objetivos de este artículo se centran en analizar las figuras de estos dos hombres y las influencias que debieron tener desde sus movimientos por la Península Ibérica hasta Nueva España pasando por el Caribe y Castilla del Oro. Para entender cada momento, se ha realizado una aproximación general a los hombres, su historia y al urbanismo. Para ello, se han consultado publicaciones relativas a estos dos personajes, a las ciudades que visitaron y al urbanismo presente en cada una de ellas, además de fuentes históricas de archivos para ilustrar y ahondar en la relación geográfico-temporal buscada.

## 2. DESDE LA PENINSULA...

Tradicionalmente se ha considerado como único el origen del urbanismo de traza regular surgido en América; un origen surgido en la tradición occidental en época griega, desarrollado en la romana en los *castrum*, continuado en la Edad Media con las bastidas y con su último eslabón en el campamento de Santa Fe de los Reyes Católicos. Sin embargo, aun siendo cierto todo lo anterior, es posible encontrar influencias más próximas tanto en la invención como en la difusión del urbanismo regular: en la Corona de Castilla. Allí fue interés de estudio de Alfonso X el Sabio; pero sobre todo en la de Aragón, donde a partir del siglo XI se fundaron ciudades con cierta ortogonalidad. Desde la segunda mitad del siglo XIII aparecieron ordenaciones cuadrulares en torno a espacios vacíos centrales en asentamientos surgidos en la colonización del este de la Península Ibérica y en el siglo XIV se enunciaría la primera teoría urbanística prerrenacentista<sup>2</sup>.

Con todo lo anterior, cuando un siglo después las Coronas de Castilla y Aragón fueron una y se inició la conquista del nuevo continente, los conquistadores trasladaron la experiencia adquirida en la reconquista y colonización peninsular en fundaciones con cierta regularidad y ortogonalidad en los nuevos territorios, quedando todo ello además recogido por escrito en las instrucciones que a partir de este momento darían los monarcas a los conquistadores<sup>3</sup>.

### 2.1. Sobre los hombres

Hernán Cortés nació en Medellín, Extremadura, alrededor de 1485, y conoció Salamanca, donde fue enviado para completar sus estudios hacia 1499. Aunque no pasó por la universidad, sí adquirió conocimientos de leyes y latín. Hacia 1501, los cronistas lo situaron en Valencia con la intención de embarcar hacia Nápoles, lo que no hizo, y es más que posible que su regreso lo hiciera pasando por Granada, ciudad que afirmaba conocer. En torno a 1502 estuvo en Valladolid donde

128

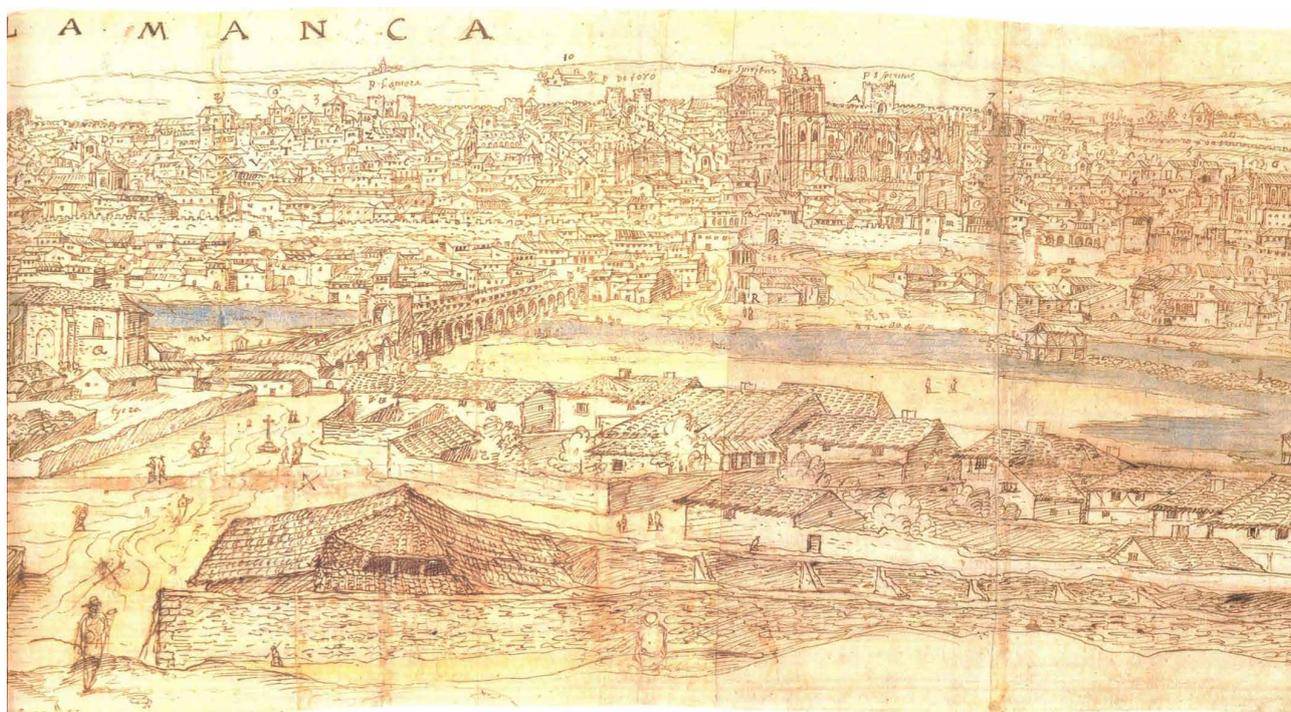


Fig. 1. Anton Van den Wyngaerde. Vista de Salamanca (detalle). Dibujo. 1570. National Bibliothek. Viena. Austria.

completó su formación y trabajó como auxiliar de escribano y desde allí marchó a Sevilla donde también trabajó como ayudante de escribano a la espera de pasar a las Indias en 1504.

Alonso García Bravo nació en Ribera<sup>4</sup> hacia 1490. Poco más se sabe hasta su viaje a América. De la información que se puede adivinar a partir de las *probanzas* recogidas a mediados del siglo XVI<sup>5</sup>, otros conquistadores le llamaban *júmetra* (geómetra), lo que ha hecho suponer que debía tener estudios de geometría o topografía; si bien resulta más probable, dado su condición humilde, que adquiriera conocimientos trabajando como aprendiz de carpintero<sup>6</sup> o incluso como ayudante de algún alarife en alguna ciudad peninsular o en la propia Sevilla antes de pasar a las Indias en 1513<sup>7</sup>.

## 2.2. Sobre las ciudades

Las ciudades de “nuestros conquistadores”, las que se pueden suponer conocidas por Cortés y

García Bravo en la península antes de su paso a América, serían: Salamanca, Valencia, Granada y Sevilla, además de Medellín y Rivera.

Tal y como se ha visto, excepto escasos ejemplos urbanos regulares surgidos sobre todo en el noreste de la península a partir del siglo XI, para comprender el urbanismo a comienzos de la Edad Moderna era necesario pensar en dos elementos aun medievales como principales generadores de la configuración urbana: la muralla y la iglesia, justificados por el origen mismo de la repoblación medieval. Aunque con el paso del tiempo y el afianzamiento urbano surgirían otros espacios y construcciones que dotarían a las ciudades de una compleja, y a la vez más completa, red de hitos en los que apoyar su crecimiento.

Las ciudades de nuestros conquistadores fueron ejemplo de lo enunciado: ciudades articuladas dentro de sus murallas y en torno a sus iglesias, lo que determinaba su aspecto; el resto



Fig. 2. Georg Braun y Franz Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum* (detalle). Grabado. 1572. Biblioteca Nacional. Madrid. España.

de construcciones eran pequeñas, estrechas y profundas y se agrupaban unas junto a las otras alrededor de los templos formando barrios. En los arrabales, donde las iglesias junto a puertas y caminos eran muchas veces el único referente edificado, el esquema de construcciones en torno a ellas se repetiría conformando también unidades, aunque dejando espacios libres y desiguales. Las ciudades situadas más al sur mantendrían un aspecto irregular más marcado, con una trama más complicada de calles y espacios, no por necesidades de seguridad ni de emplazamiento, sino por la deuda islámica en su concepción urbana de origen.

A partir de este momento, la aristocracia comenzaría a ser cada vez más importante y sus construcciones empezarían a destacar e influir cada vez más en la fisonomía de las urbes. Algo parecido ocurriría con el poder municipal que comenzaría a intervenir en el proceso de crecimiento urbano, al principio con un espacio municipal mínimo que con el paso del tiempo iría adquiriendo mayor importancia hasta la aparición de las plazas mayores que pasaron a ser el elemento urbano más importante<sup>8</sup>. Además, las principales ciudades a partir del siglo XVI comenzarían a promocionar obras importantes, destacando las catedrales, cuya construcción además de cambios en lo urbano acarrearían cambios estilísticos y técnicos traídos por los maestros extranjeros que vendrían también a renovar la tradición conocida.

### 3. PASANDO POR EL CARIBE Y CASTILLA DEL ORO

Los primeros intentos de ciudades en el Caribe a principios del siglo XVI fueron trazas espontáneas en lugares efímeros, aunque pudo empezar a intuirse la intención de establecer con cierta coherencia una red de asentamientos en sitios escogidos estratégicamente (sobre todo en las fundaciones de Nicolás de Ovando en la isla de La Española y las de Diego Velázquez en la de

Cuba). La importancia de las ciudades radicó en la necesidad de poblar el territorio descubierto para que pasara a formar parte de las posesiones de Castilla<sup>9</sup>; pero en realidad la ciudad surgía en la nada a partir de una ceremonia simbólica y un proceso enviado a la península. Estos permitirían instituir a los vecinos que elegían un cabildo encargado de los repartos de tierras y hombres y que, a su vez, designaba al alcalde encargado de gobernar la ciudad<sup>10</sup>.

Al principio, debido a la inseguridad, la situación para su defensa de las ciudades en alto no favorecía un trazado ordenado y, sin embargo, el control del territorio permitiría la fundación de ciudades en llano y con ello el comienzo de trazados con mayor regularidad con una plaza al centro o abierta la mar. Así lo demuestran las ciudades más importantes en el primer cuarto del siglo XVI, Santo Domingo fundada en 1502 y Santiago de Cuba en 1514, que contaron con un trazado regular en torno a una plaza mayor.

A partir de este momento, un nuevo orden urbano impregnó el proceso de poblamiento; no como algo innovador sino más bien como consecuencia de lo realizado y aprendido en la península<sup>11</sup>. Además, a partir de 1501, los monarcas comenzarían a dar recomendaciones sobre la fundación de ciudades que al principio serían normas muy generales, pero con el tiempo irían concretándose concluyendo en la búsqueda de la aplicación de un modelo general por parte de la Corona<sup>12</sup>.

La fundación de Fuerte Navidad en La Española en 1492 por Cristóbal Colón fue el primer asentamiento en los nuevos territorios descubiertos. Abandonado un año después, se fundaría la ciudad de La Isabela, abandonada también, buscando otro emplazamiento más al sur que proporcionara mejor salida al mar a los asentamientos interiores surgidos a partir de explotaciones mineras: la ciudad de Santo Domingo sería fundada con este fin en 1498.

Cuatro años después, el gobernador Ovando trasladaría Santo Domingo a la orilla opuesta del río junto al que se ubicaba. La primera capital de América sería organizada por este, imitando a las ciudades de la península, aunque más que por su trazado, su importancia vendría por la consideración de una necesidad urbana y el establecimiento de un procedimiento a imitar. Este partía de la identificación y justificación del lugar, continuaba con la traza sobre el terreno y el diseño de las principales calles, la colocación de la cruz en el solar donde se construiría la iglesia y la picota en el centro de la plaza mayor, para finalizar con la designación de solares para el cabildo, la gobernación, etc. A su regreso a la península, siete años después, Ovando había fundado en La Española quince ciudades<sup>13</sup>.

El establecimiento de otras ciudades litorales buscando asegurar la defensa y el suministro de la conquista en su avance hacia el oeste y el sur, marcaría el camino a partir de ese momento. Ovando enviaría a capitanes formados de la experiencia de La Española para la conquista de Puerto Rico, Jamaica y expediciones a tierra firme en torno a 1510.

El primer asentamiento en el continente importante sería Santa María la Antigua, fundada en 1510, ciudad surgida sin la autorización de la Corona. Esta fundación se realizó condicionada por la disposición de un asentamiento indígena previo aunque, con la llegada de Pedro Arias Dávila o Pedrarias Dávila cuatro años después acompañado de más de un millar de castellanos (entre ellos, García Bravo), la ciudad se expandiría tratando de organizar el asentamiento según las disposiciones de la Corona para las nuevas fundaciones en Tierra Firme que había entregado el monarca a Pedrarias en 1513.

Por otro lado, entre finales de 1510 y principios de 1511, Velázquez ordenado por Diego Colón, partiría hacia Cuba con una centena de conquistadores (entre ellos, Cortés). Sin tener

autorización para conquistar o poblar, ya que su expedición solo tenía fin exploratorio, tomó la iniciativa y comenzó a “repartir” para indemnizarse él y sus hombres, buscando la cobertura jurídica que le proporcionaba la creación de una red urbana<sup>14</sup>.

En 1513, Pedrarias fue nombrado capitán general y gobernador de Tierra Firme por el rey. Con su nombramiento se dio autonomía política y jurídica a las nuevas gobernaciones en relación a La Española, pero sobre todo, con él se inició el proceso de ordenación jurídica de los poblamientos a partir de la Instrucción dada por el monarca<sup>15</sup>. Ésta, en su apartado séptimo, ordenaba que el repartimiento de solares se hiciera por orden, argumentando que el establecimiento de los pueblos de esta manera favorecería que siguieran ordenados a medida que se fueran desarrollando en el futuro; intuyéndose, por tanto, el uso de la retícula.

### 3.1. Sobre los hombres

Cortés viajó a las indias en 1504. Luego, parece que regresó a la península para reembarcar desde Sevilla rumbo a La Española en 1506 donde fijaría su residencia en Santo Domingo hasta 1511. Durante estos años, más que escribano debió ser adjunto de Velázquez que, por sus numerosos cargos en la isla, necesitaría ayuda<sup>16</sup> y tuvo además una encomienda pequeña a su cargo. Cortés decidió viajar a Cuba cuando supo que Velázquez organizaba una expedición con el cargo de secretario, buscando ser uno de los primeros pobladores para recibir un solar, tierras e incluso alguna encomienda<sup>17</sup>. Además de recibir una de éstas sería nombrado alcalde ordinario de Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa en 1513, y a partir de 1515 desempeñaría el mismo cargo para la capital de la isla, Santiago. El conquistador sería enviado en 1518 por Velázquez para explorar las costas de la futura Nueva España sin tener permiso para la conquista<sup>18</sup>. Cortés solo debía explorar y averiguar las posi-



Fig. 3. Fundaciones castellanias en el Caribe y Tierra Firme. Dibujo. 2022. Fotografía: Autoras.

bilidades de comercio, tomando posesión de las tierras de forma protocolaria, es decir, sin fundar ciudades, algo que Velázquez guardaba para él al igual que había hecho en Cuba.

García Bravo llegó al nuevo continente con Pedrarias en 1513, participando con este en las entradas a Tierra Firme. Por sus conocimientos de geometría pudo tener acceso a las instrucciones de poblamiento dadas a Pedrarias y es probable que participara en el diseño de las ciudades de Santa María la Antigua del Darién y Acla en Tierra Firme<sup>19</sup>, no así en fundaciones posteriores ya que, en ese momento, García Bravo era soldado a las órdenes del futuro adelantado de Pánuco, Francisco de Garay, que intentaba (a la vez que Cortés) la conquista de los territorios de la futura Nueva España más al norte. García Bravo, que resultó herido en Pánuco, dirigiría la construcción de un palenque para la protección de castellanos en ese enclave en 1520, y después, junto con el resto de sol-

dados, pasaría a la Villa Rica quedando bajo las órdenes de Cortés.

### 3.2. Sobre las ciudades

Las ciudades de nuestros conquistadores en el Caribe y Tierra Firme antes de su llegada al territorio de la futura Nueva España fueron Santo Domingo en La Española, Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa y Santiago de Cuba en Cuba y Santa María de la Antigua del Darién y Acla en Tierra Firme.

#### 3.2.1. Santo Domingo en La Española

Refundada por Ovando en 1502 fue la principal ciudad entre los primeros asentamientos castellanos. Aunque sus contemporáneos elogiaron la rectitud de sus calles trazadas a cordel, en realidad tuvo un trazado poco preciso con calles rectas pero no paralelas que formaban manzanas poligonales de diferentes tamaños y

una plaza mayor también poligonal descentrada. Lo más interesante sería su planificación desde el origen, al haber quedado la ciudad primera arrasada por un huracán; y, el que Ovando consiguiera proyectar una verdadera ciudad, aunque para su refundación no hubiera instrucciones precisas.

Para ello, escogió el lugar para la fortaleza, trazó las calles principales alrededor de la plaza mayor donde ubicó la catedral y los principales edificios de gobierno, y designó los solares para el comercio y particulares. Santo Domingo no contó con una cuadrícula perfecta, sino que adaptó su trazado a la topografía del lugar donde se ubicó. A pesar de ello, la capital de los nuevos territo-

rios hasta la fundación de la ciudad de México fue calificada por coetáneos como mejor que cualquiera de la península, con calles más niveladas, anchas y rectas<sup>20</sup>. Cortés residiría en esta ciudad durante su estancia en La Española hasta su paso a Cuba.

### 3.2.2. Santa María la Antigua del Darién

Ya se ha referido cómo cuando se inició la conquista de Tierra Firme no se disponía aun de una precisa legislación urbana. Sería a partir de 1514 cuando se introdujeron las primeras normas para definir el lugar en el que se debían ubicar los elementos urbanos o el tamaño de los solares con la ordenanza entregada a Pedrarias

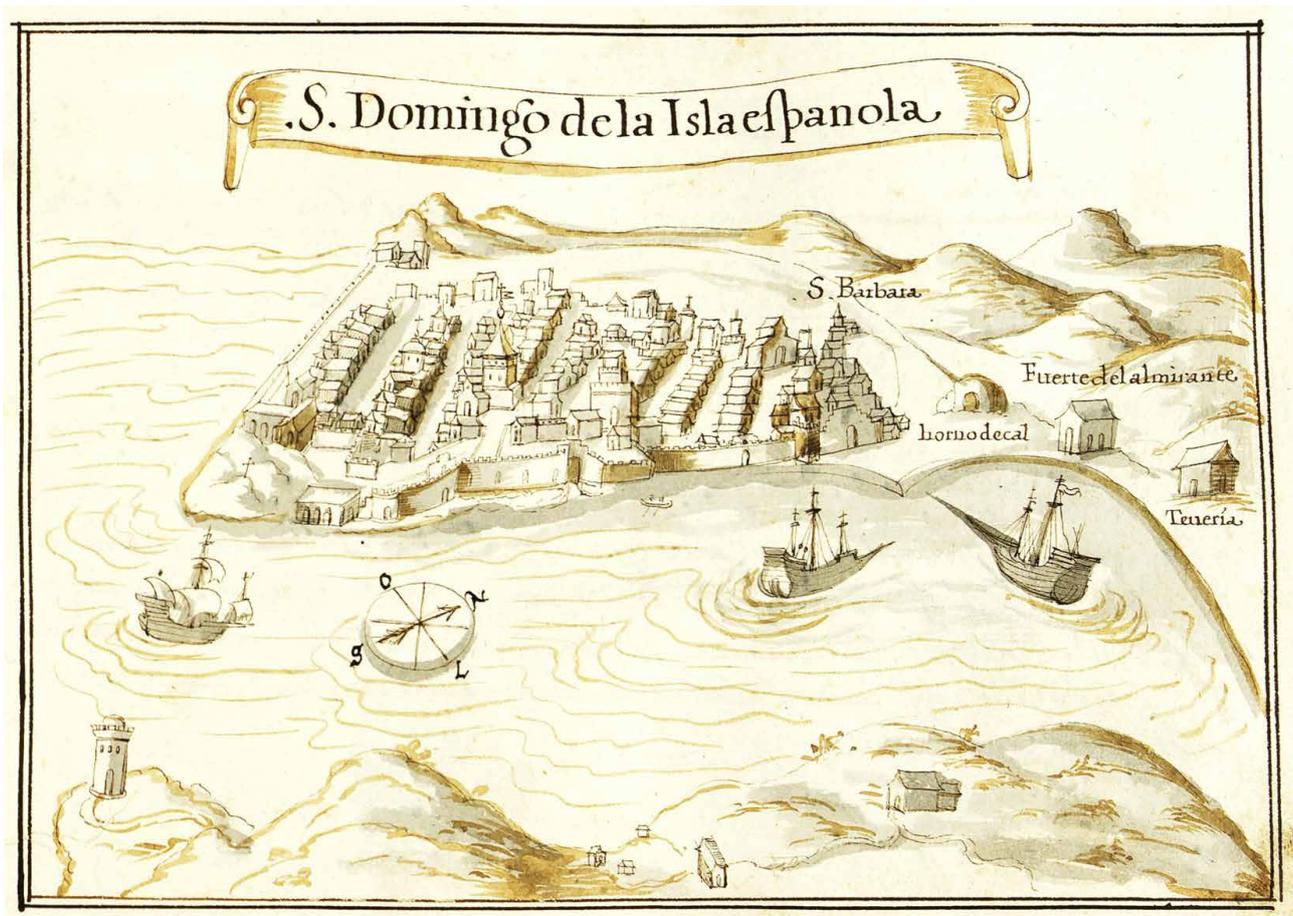


Fig. 4. Baltasar Vellerino de Villalobos. Luz de navegantes, donde se hallarán las derrotas y señas de las partes marítimas de las Indias, islas y tierra firme del mar océano. S. Domingo de la Isla española. Dibujo. 1592. Biblioteca de la Universidad. Salamanca. España.

para aplicarse en el poblamiento de Castilla del Oro. En 1510 se había fundado la primera ciudad en el continente sobre un poblado indígena llamada Santa María de la Antigua del Darién, que, cuatro años después, Pedrarias convertiría en la capital de Castilla del Oro. La llegada de éste con unas dos mil personas obligaría a expandir la ciudad, tratando de organizar el asentamiento según las disposiciones de la Corona. Aunque el monarca daba instrucciones sobre el lugar que debía destinarse para erigir la plaza, la iglesia o el orden de las calles, lo cierto es que la ciudad tenía ya su propia distribución y contaba con catedral, plaza mayor y plaza de abastos además de otros edificios.

Para finales de 1515, Santa María, tras superar la crisis por la llegada de Pedrarias era, en palabras de éste, una ciudad organizada<sup>21</sup>. Su final lo propiciaría la intención del conquistador de trasladar la capital de Castilla de Oro a

Panamá. No se conserva ninguna representación de Santa María pero su trazado debió ser más irregular que el de la primera Panamá, una ciudad ortogonal pero con calles no muy rectas y manzanas y solares de diferentes tamaños. Se puede pensar que García Bravo pudo haber participado en el diseño de la ciudad aunque él no lo afirmó.

### 3.2.3. Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa

En 1512, Velázquez fundó la villa de Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa, la primera de las ciudades que fundaría en Cuba. Baracoa era un puerto próximo a La Española con población indígena y agricultura, pero las dificultades surgidas para su comunicación con el resto de la isla producirían su abandono, pasando a ser Santiago de Cuba el puerto de enlace de Castilla del Oro, Jamaica y La Española con la península. Poco más se sabe de esta ciudad.



Fig. 5. Antonelli Battista. *Planta y perspectiva de Panamá (detalle)*. Dibujo. 1586. Museo Naval. Madrid. España.

### 3.2.4. Santiago de Cuba

Santiago de Cuba fue la última de las ciudades fundadas por Velázquez en la isla en 1515. Su emplazamiento se escogió por su facilidad de comunicación con el resto de la isla, por su extraordinario puerto y por sus excepcionales condiciones defensivas. La ciudad se fundó junto al puerto, pero al resultar insalubre se tuvo que trasladar sobre una colina próxima. Se representó con un trazado muy irregular avanzado el siglo XVII, a pesar de las afirmaciones sobre su traza desarrollada sobre una cuadrícula siguiendo los puntos cardinales. Cortés fue su Alcalde desde 1515 hasta su paso a la futura Nueva España.

### 3.2.5. Acla

De Acla, también fundada en 1515 en Tierra Firme por Pedrarias, no se sabe casi nada, aunque es probable que García Bravo participara en su trazado como pudo haber hecho en Santa María de la Antigua. Su aspecto debió ser similar a Nombre de Dios, refundada también por el conquistador en 1519, de la que existen representaciones que sugieren un trazado regular con calles torcidas.

Como se ha visto, se puede suponer que la experiencia urbana de Cuba donde estaba Cortés y la de Tierra Firme donde se encontraba García Bravo fueron la guía para el trazado de las nuevas ciudades a partir de ese momento. Esto solo puede afirmarse para el territorio novohispano donde pasaron ambos conquistadores. En realidad, serían las fundaciones alrededor de 1520 de Panamá, irregular, de pequeña escala y aspecto medieval y sobre todo de Natá, con una traza cuadrícula con manzanas de mayor tamaño<sup>22</sup>; las que contribuyeron de manera decisiva sobre la evolución del urbanismo hispanoamericano a partir de ese momento.

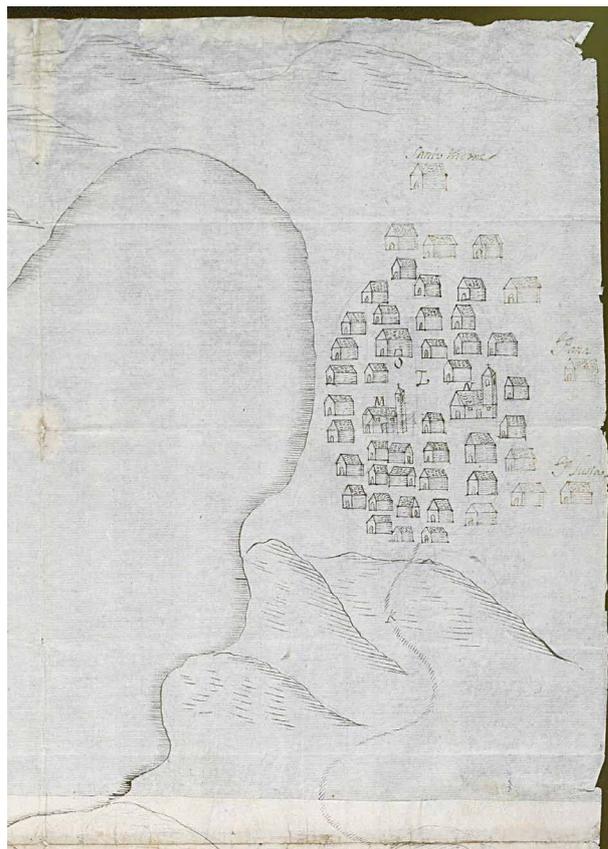


Fig. 6. Planta del Castillo de San Pedro de la Roca y de la Ciudad de Santiago de Cuba (detalle). Dibujo. 1669. Archivo General de Indias. Sevilla. España.

## 4. HASTA NUEVA ESPAÑA (EL ENCUENTRO)

A partir de 1518, el contenido de la Instrucción dada a Pedrarias comenzaría a repetirse. Las Instrucciones dadas a la Orden de San Gerónimo para la gobernación de La Española o a Garay para la conquista de los nuevos territorios de la futura Nueva España<sup>23</sup> fueron ejemplo de ello. También lo fueron las dadas en 1523 a Cortés, ya nombrado Gobernador y Capitán General de la Nueva España por Carlos I, que pueden considerarse la primera normativa urbana oficial. Pero lo realmente cierto es que, en un período muy corto de tiempo, los nuevos territorios se llenaron de ciudades y que, cuando Felipe II dictó las Ordenanzas de Descubrimiento y Población

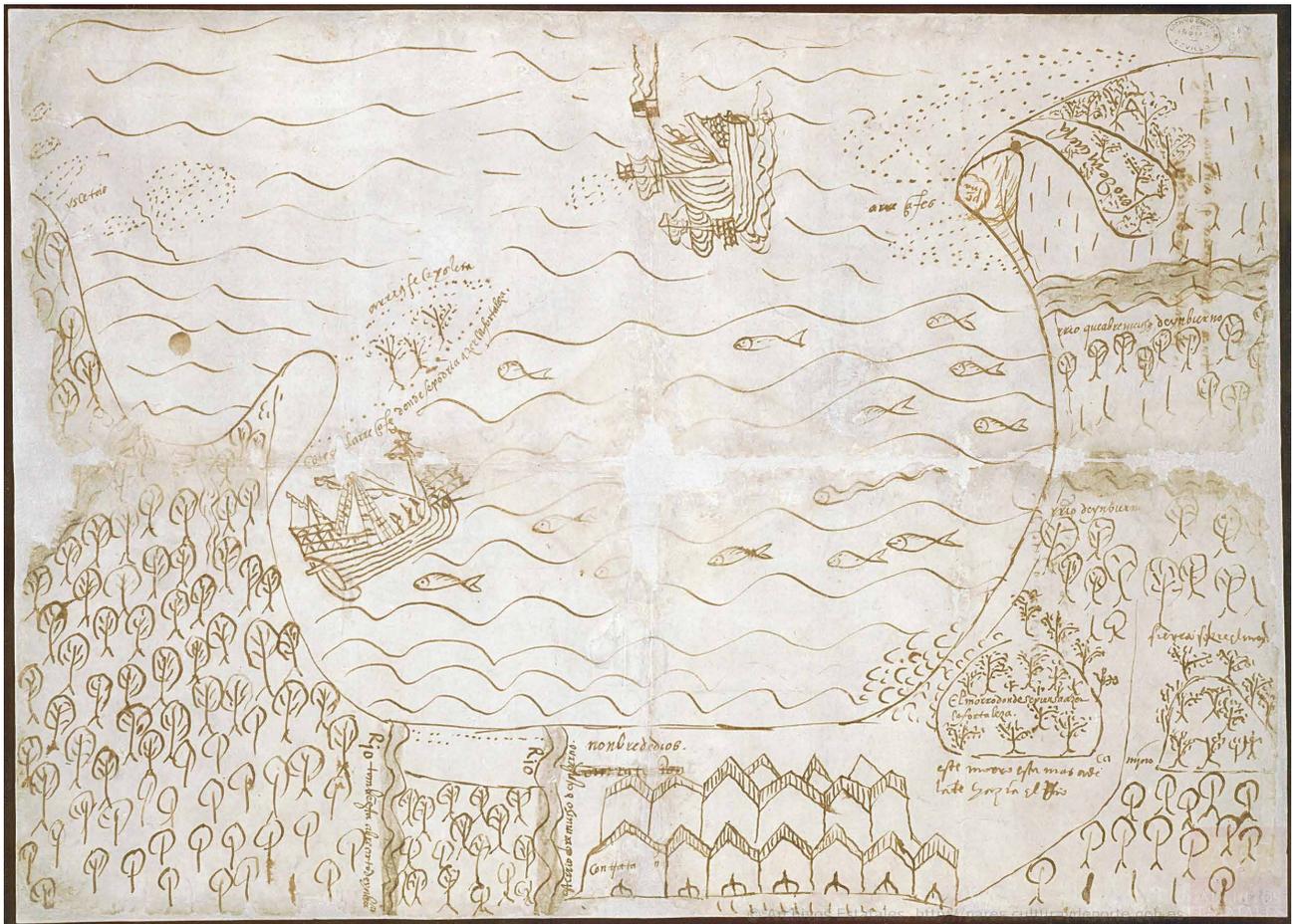


Fig. 7. Nombre de Dios (Panamá). Puerto y población, con la posible localización de la fortaleza. Dibujo. 1541. Archivo General de Indias. Sevilla. España.

en 1573, la mayoría de las principales ciudades de los nuevos territorios habían sido fundadas.

Lo importante, al margen de las Instrucciones, fue que las ciudades se trazaron conforme a un plano regular, ortogonal o cuadrangular, con su plaza en el centro o abierta al mar en las ciudades costeras. Desde este momento, la idea del orden urbano impregnó el proceso de poblamiento como algo innato pero apoyado en lo enunciado por la Corona.

#### 4.1. Sobre los hombres

En 1518 Cortés fue enviado por Velázquez para explorar las costas de la futura Nueva España, sin

tener capitulaciones para su conquistar. Durante la travesía el gobernador revocó la orden dada al conquistador, por lo que éste en tierra firme tuvo que inventarse un cargo fundando una ciudad y obteniendo de sus autoridades, por él nombradas, el título de Capitán General y Justicia Mayor además de gobernador del ejército de Nueva España. Sería precisamente la fundación de esta ciudad, la Villa Rica de la Veracruz, la que iniciaría la conquista novohispana.

García Bravo, después de permanecer en Pánuco, en 1520 pasaría a la recién fundada Villa Rica a las órdenes de Cortés. Aunque participó en algunos enfrentamientos, permaneció en ésta trabajando en la construcción de una fortaleza durante el

asedio a Tenochtitlan, y sería después de la caída de la capital mexicana cuando fue llamado por Cortés para encargarse de la traza de la futura nueva capital de Nueva España. Fue “el alarife que trazó la Ciudad de México” como tituló Toussaint y después se encargó del trazado de Antequera<sup>24</sup>.

#### 4.2. Sobre las ciudades

Tal y como se ha visto, fue alrededor de 1520 cuando las ciudades (sobre todo las fundadas por Pedrarias en el continente) comenzaron a ajustarse cada vez más al modelo ortogonal; si bien, nuestros conquistadores no estaban allí para verlo, ambos estaban en el territorio de la futura Nueva España inmersos en su conquista.

##### 4.2.1. La Villa Rica de la Veracruz

No se conoce la forma exacta de la primera Veracruz, la ciudad se ubicó en un puerto natural complicado para la navegación pero idóneo para la defensa. Cortés afirmó antes de salir hacia Tenochtitlan que dejó allí un centenar de hombres terminando la fortaleza, casas e iglesia que estaban comenzadas<sup>25</sup>. Para 1524, Cortés relató cómo encontró un sitio más idóneo para reubicar la ciudad más cerca de San Juan de Ulúa, isla que servía de defensa y ejercía de puerto para los barcos de gran calado.

La Antigua, como pasaría después a denominarse la ciudad de 1524, no debió tener dispo-



Fig. 8 Adrian Boot. Vista panorámica del puerto de Veracruz y de la fortaleza de San Juan de Ulúa (detalle). Dibujo. 1619. Archivo General de Indias. Sevilla. España.

sición regular; a pesar de que su fundación fue inmediatamente anterior a otras ciudades, para las que Cortés dio instrucciones precisas para su trazado y poblamiento, incluyendo indicaciones sobre el lugar y construcciones e incidiendo en que se señalaran los solares continuando con la traza y se mantuviera el trazado de las calles para que fueran derechas, buscando para ello personas que lo supieran hacer, nombrados alarifes<sup>26</sup>.

Veracruz sufriría un nuevo cambio de ubicación, pasando a denominarse La Nueva, que para finales del siglo XVI cambiaría de nuevo su ubicación a la situación de La Antigua. Se puede suponer que, a partir del trazado de La Nueva, estas se harían de manera regular con calles rectas y perpendiculares<sup>27</sup>. García Bravo que llegó a Veracruz en 1520 pudo participar en el trazado de La Antigua Veracruz antes de ser llamado por Cortés para realizar la traza de la ciudad de México.

#### 4.2.2. La ciudad de México

Ya avanzada la conquista de Nueva España y una vez había caído Tenochtitlan, Cortés tomaría la decisión de fundar la capital en el mismo lugar de la capital mexicana. De su descripción en 1520 se deduce que la ciudad mexicana tenía una dimensión mayor que sus coetáneas peninsulares, se desarrollaba apoyada en una marcada ortogonalidad, y se articulada en torno a una gran plaza mercantil, un recinto ceremonial y cuatro amplias calzadas.

México se debe considerar especial porque en su desarrollo urbano se combinarían dos culturas y un cambio de escala, dando como resultado un nuevo modelo de ciudad cuadrangular. Hasta el momento se ha podido ver que García Bravo no había conocido ni había desarrollado ninguna fundación regular ni en la península ni en los nuevos territorios americanos; y sin embargo, su diseño para la capital superpuso y adaptó el modelo regular que empezaba a aparecer a la realidad urbana preexistente con rasgos comunes.

La nueva ciudad se organizó centralizada en un espacio vacío, donde antes se encontraba el Templo Mayor como un conjunto monumental elevado, que sería limitado con los edificios principales formando una plaza cuadrangular cuyo acceso se hacía a través de calles iguales que definían manzanas uniformes. En la nueva traza se conservarían algunos elementos existentes como la plaza del mercado, los grandes palacios mexicas o la dirección de las calzadas. La traza diseñada por García Bravo fue un cuadrado de seis por trece manzanas de lado, inscrito en la ciudad mexicana. Los indígenas al principio fueron ubicados fuera de este cuadrado, manteniendo su distribución en barrios con trazado irregular, aunque esto con el tiempo y el crecimiento del centro ocupado por los conquistadores iría cambiando.

La traza fue atribuida a García Bravo, aunque es más que probable que en realidad su trabajo se

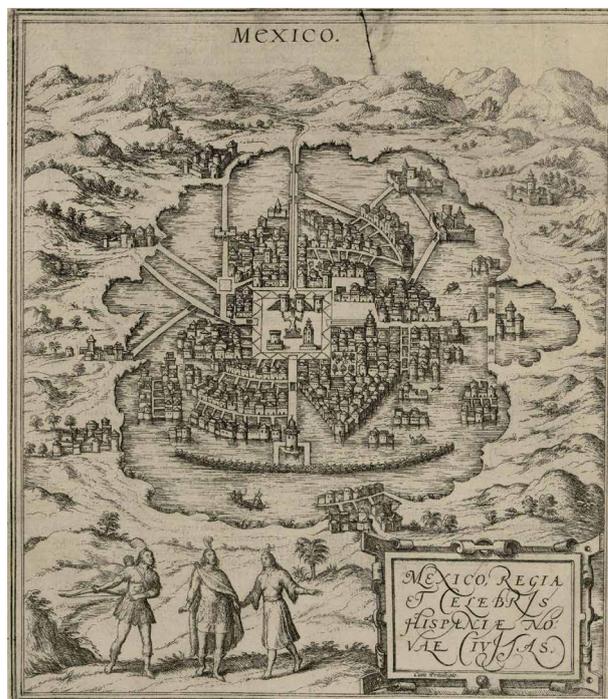


Fig. 9. Georg Braun y Franz Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum* (detalle). Grabado. 1572. Biblioteca Nacional. Madrid. España.

limitara a hacer un levantamiento de las calles, definir los límites de la ciudad de los españoles y la de los indios y hacer la subdivisión en solares para repartir entre los primeros conquistadores. Toussaint sugirió que quizás *la traza* fuera solo un registro de propiedades<sup>28</sup>.

García Bravo posteriormente se trasladaría a Oaxaca, y se instalaría en la recién poblada ciudad de Antequera, de la que sería nombrado alcalde, y más tarde alguacil mayor. Con sus conocimientos de trazador o urbanista o de la experiencia adquirida en su periplo con Pedrarias y como planificador de México, trazó Antequera con un urbanismo ordenado de calles rectas y perpendiculares “tiradas a cordel”.

## 5. CONCLUSIONES

Tal y como se ha relatado, a partir de 1520, en las nuevas fundaciones en América aparecieron una regularidad y una complejidad como algo normal que, sin embargo, hasta el momento, en el desarrollo urbano tanto en la península como en el nuevo continente había sido anecdótico. Morris en “Historia de la forma urbana” en relación a la traza regular que se empezaría a aplicar en las fundaciones americanas dijo: “Si a la invariable necesidad de rapidez se añade el requisito característico de obtener una equitativa distribución del suelo urbano, entonces las sencillas razones para una retícula (...) resultan evidentes”<sup>29</sup>.



Fig. 10. Plano de Antequera y sus alrededores. Dibujo. 1777. Archivo General de Indias. Sevilla. España.

Pero aun siendo cierto esto, también lo es que de entre todos los que intervinieron en la colonización del nuevo continente, únicamente los castellanos fundaron desde el principio ciudades de acuerdo a plan ordenado.

Se ha visto que la fundación de ciudades y, sobre todo, su forma, pasado un primer momento, resultó ser parte del plan imperial, mediante el cual, siguiendo unas instrucciones reales se escogía el sitio, se nombraban autoridades, se trazaba el plano de la ciudad y se asentaban a los vecinos distribuyendo los solares. Este proceso daría lugar a una forma urbana ordenada con un trazado regular, propio de la ciudad hispanoamericana primero y del resto de ciudades llegando hasta nuestros días después.

También se ha referido como, a pesar de que las fundaciones que conocieron nuestros conquistadores no siempre habían seguido este modelo de orden y regularidad, estos fueron capaces de darse cuenta de la importancia y la necesidad de ello y supieron desarrollarlo en el momento concreto en que ambos se encontraron en el territorio novohispano. Cortés lo dejó explicado por escrito y, aun desconociendo el mayor o

menor grado de autoría de las trazas, García Bravo lo plasmó sobre el territorio.

Se ha comentado como en los primeros años de conquista las ciudades se hicieron sin acto fundacional, aleatoriamente, con plantas irregulares y con cambios de ubicación por parte de los conquistadores. Pero a la vez también hubo una intención de que las calles rectas, las manzanas cuadrangulares, la localización de la Plaza Mayor y la distribución de espacios y actividades fueran los nuevos elementos estructurales urbanos cuya reiteración permitiría hablar de la existencia de un modelo *a posteriori*.

Por último recordar que en 1523 en la ordenanza que Carlos I entregó a Cortés estaba el siguiente texto como origen o como resultado de la adopción de la cuadrícula en el trazado de la fundaciones en los nuevos territorios: “y cuando hagan la planta del lugar, repártanlo por sus plazas, calles y solares a cordel y regla, comenzando desde la plaza mayor, y sacando desde ella calles a las puertas y caminos principales, y dexando tanto compás abierto, que aunque la población vaya en gran crecimiento, se pueda siempre proseguir y dilatar en la misma forma”<sup>30</sup>.

#### NOTAS

<sup>1</sup>TOUSSAINT, Manuel. “El criterio artístico de Hernán Cortés”. *Estudios americanos: revista de síntesis e interpretación* (Sevilla), 1 (1948), págs. 59-105.

<sup>2</sup>Bielza sostiene como el proceso de innovación-difusión del urbanismo regular surgió a partir de la traza ortogonal iniciada en Jaca en función de unos fueros (parcelas iguales para hombres iguales) y se transmitió, junto estos, por el Camino de Santiago y hacia el resto de la Corona de Aragón; influyendo además en la bastida por el norte y en las Ordenaciones de las pueblas mallorquinas y las Teorías de Eximeniç por el sur. BIELZA DE ORY, Vicente. “De la ciudad ortogonal aragonesa a la cuadrangular hispanoamericana como proceso de innovación-difusión, condicionado por la utopía”. *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* (Barcelona), 106 (2002). Disponible en: [www.ub.es/geocrit/sn/sn-106.htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-106.htm). [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>3</sup>*Recopilación de leyes de los reynos de las indias, mandadas imprimir y publicar por la Magestad Católica del rey Don Carlos II. Nuestro Señor, 1791, Edición facsímil, 3 tomos.* Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y el Boletín Oficial del Estado (1998). Disponible en: [https://www.boe.es/biblioteca\\_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-1998-62](https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-1998-62). [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>4</sup>Solamente en la actualidad existen en España seis municipios con el nombre de Ribera repartidos entre las provincias de Asturias, Álava, Lleida y Badajoz.

<sup>5</sup>Toussaint denominó a García Bravo como alarife de la ciudad de México, aunque se sabe que nunca fue nombrado por el cabildo como tal. TOUSSAINT, Manuel y MANTECÓN NAVASAL, José Ignacio. *Información de méritos y servicios de Alonso García Bravo, alarife que trazó la Ciudad de México*. México, D.F.: Imprenta Universitaria, 1956.

<sup>6</sup>NÚÑEZ-GONZÁLEZ, María. "The Role of Drawing and Master Alarifes in the Study of the Sixteenth and Seventeenth Centuries Sevillian Housing from Graphical and Literary Documents". En: MARCOS, Carlos L. (Ed.). *Graphic Imprints*. EGA 2018. Springer, Cham, 2019, págs. 685-698. Disponible en: [https://doi.org/10.1007/978-3-319-93749-6\\_55](https://doi.org/10.1007/978-3-319-93749-6_55). [Fecha de acceso: 16/07/2022]. "Tal y como explica Gómez López, la relación del alarife con la arquitectura se producía a través de su contacto con la carpintería, derivada esta de la práctica arquitectónica y del uso de relaciones geométricas derivadas de las composiciones de las cubiertas". GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo. "Los Alarifes en los oficios de la construcción (siglos xv-xviii)". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte* (Madrid), 4 (1991), págs. 39-51. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/etfvii.4.1991.2170>. [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>7</sup>La primera referencia al término alarife aparece en las Ordenanzas Municipales de la ciudad de Sevilla de 1527 (NÚÑEZ-GONZÁLEZ, María. *Arquitectura, dibujo y léxico de alarifes en la Sevilla del siglo XVI*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021, págs. 95-105), pero la definición de estos aparece antes en el *Libro del Peso de los alarifes y Balanza de los menestrales*, donde se describen las funciones propias del desempeño de su cargo orientadas a las obras públicas y al mantenimiento de los bienes del común, aportando al oficio un matiz municipal con obligaciones de supervisión y peritaje más que de trabajo manual. GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo. "Los Alarifes en los oficios...". Op. cit., pág. 40.

<sup>8</sup>Así la Plaza Mayor es un centro obligado de convergencias tanto en lo cotidiano, como en lo extraordinario. Actúa como sede de las instituciones administrativas y políticas; punto de irradiación y concentración a un tiempo. Incluso morfológicamente la Plaza destaca como espacio vacío, como hueco rodeado de arquitectura. GUTIÉRREZ MILLÁN, María Eva. "El espacio urbano en la ciudad de Salamanca, escenario físico de un equilibrio de poderes". *Revista de estudios extremeños* (Badajoz), 1 (2001), pág. 197. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=45546&orden=40316&info=link>. [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>9</sup>Dado el significado del poblamiento en el derecho castellano y en las Capitulaciones, la fundación de una ciudad fue el acto de mayor importancia en la Conquista: con la misma se tomaba posesión de lo descubierto en nombre de la Corona, quedando el territorio bajo el Señorío y Soberanía del Rey y, además, era el acto más importante para la determinación del término de cada Provincia o Gobernación bajo el mando del Adelantado, es decir, en definitiva, del término geográfico de cada Capitulación. BREWER-CARÍAS, Allan R. "Poblamiento y orden urbano en la conquista Española de América". En: *Jornadas Internacionales sobre Derecho Urbanístico*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1998, págs. 6-7. Disponible en: <https://allanbrewercarias.com/wp-content/uploads/2016/12/l.1.613.pdf>. [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>10</sup>La ciudad como tal, por supuesto, al fundarse, físicamente no era absolutamente nada; sólo era un acta, una demarcación de calles y plaza y unas cuantas chozas que luego, con el correr del tiempo y de las actividades en torno a la misma, se iban asentando y mejorando, surgiendo progresivamente la ciudad, ordenadamente, en el marco del plano trazado en la fundación. *Ibidem*, pág. 7.

<sup>11</sup>MOYA OLMEDO, María Pilar. *Arquitecturas de conquista. La arquitectura de la Orden de Santiago, la reconquista de la Encomienda de Uclés; y la arquitectura de conquista de Nueva España*. Tesis doctoral: Universidad Politécnica de Madrid, 2017, págs. 9-31. Disponible en: <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.48002>. [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>12</sup>En 1501 el rey Fernando el Católico escribía al gobernador Ovando las siguientes instrucciones: "En la isla Hispaniola son necesarias hacer algunas poblaciones y de acá no se puede dar a ello forma cierta; veréis los lugares e sitios de la dicha isla y conforme a la calidad de la tierra y sitios y gente allende los pueblos que ahora hay, haréis hacer las poblaciones en el número que vos pareciere". Archivo General de Indias (AGI). Indiferente, 418, l. 1, fols. 39r-42r. *Real Cédula dando a frey Nicolás de Ovando, comendador de Lares, la instrucción de lo que ha de hacer, en las Islas y Tierra Firme del Mar Océano, donde va como gobernador*. 1501, fol. 40r. Disponible en: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/245202>. [Fecha de acceso: 16/07/2022].

<sup>13</sup>Cuando retornó a la península en 1509, había asentado cerca de 3.000 vecinos en unas quince Villas (...). LUCENA GIRALDO, Manuel. *A los cuatro vientos Las ciudades de la América hispánica*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2006, pág. 40.

<sup>14</sup>GAVIRA GOLPE, Carmen. "Las ciudades en Cuba: fundación y desarrollo (s. XVI)". *Ciudad y Territorio Estudios Territoriales*, (Madrid), 57-58 (1983), pág. 102. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/CyTET/article/view/81730>. [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>15</sup>Las Ordenanzas Reales fueron instrucciones, dictadas por los monarcas, destinadas a organizar la fundación de las nuevas ciudades en los nuevos territorios; recogían los principios de tipo militar y social en los que se debía basar la organización de los nuevos asentamientos. Las primeras que datan de 1501 fueron normas básicas de fundación de las ciudades en La Española para Ovando, le seguirían las decretadas en 1513 para las fundaciones de Castilla del Oro para Pedrarias Dávila, las de 1523 para el territorio de Nueva España para Cortés o las de 1573 dictadas por Felipe II entre otros.

<sup>16</sup>MIRA CABALLOS, Esteban. "Los orígenes de Hernán Cortés: de Extremadura a Cuba (1484-1519)". En: Congreso Virtual Internacional. *De conquistas, luchas e Independencia. Entre los quinientos años de la caída de México-Tenochtitlán y el Bicentenario de la Independencia de México*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM, 2020, pág. 43. Disponible en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/14/6645/3.pdf>. [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>17</sup>Ibidem, pág. 45.

<sup>18</sup>Ibid., págs. 52-53.

<sup>19</sup>Además de otros autores Lucena sostiene la posibilidad de que García Bravo reformara el trazado inicial de Santa María de la Antigua y que ayudara al trazado de Acla. LUCENA GIRALDO, Manuel. *A los cuatro vientos...* Op. cit., pág. 44.

<sup>20</sup>Bielza recoge el testimonio de Gonzalo Fernández de Oviedo tras su visita a Santo Domingo en 1526, en la que este afirmó la ciudad como "superior en general a cualquier ciudad de España" y, en particular, que Barcelona, porque "la mayoría de las calles estaban mejor niveladas, tenían mayor anchura y eran incomparablemente más rectas... hubo la oportunidad de planificar el conjunto desde el principio. Su trazado se llevó a cabo con regla y compás, todas las calles fueron medidas cuidadosamente. A causa de esto Santo Domingo es la ciudad mejor planificada que yo haya visto". BIELZA DE ORY, Vicente. "De la ciudad ortogonal aragonesa a la cuadrícula hispanoamericana como proceso de innovación-difusión, condicionado por la utopía". *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* (Barcelona), 106 (2002). Disponible en: [www.ub.es/geocrit/sn/sn-106.htm](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-106.htm). [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>21</sup>A finales de 1515 Santa María había superado la crisis y ya era una ciudad más organizada. Incluso, el mismo año, el gobernador escribió al rey que la ciudad estaba en un buen sitio, con pastos, riberas y tierras para sembrar: que aunque no está en alto, tiene buenos aires y que la principal, cosa porque adoleció tanta gente, fue por no saber aprovecharse de la agua, que se ha hallado ser mejor reposada, y también por la pestilencia general en aquellas partes. SANTA TERESA, fray Severino de. *Historia documentada de la iglesia en Urabá y el Darién; desde el descubrimiento hasta nuestros días*. Bogotá: Empresa Nacional de Publicaciones, 1956. pág. 289. QUINTERO AGAMEZ, Carolina y SARCINA, Alberto. "Calles y casas de Santa María de la Antigua del Darién". *Fronteras de la Historia* (Bogotá), 1 (2021), pág. 22. Disponible en: <https://doi.org/10.22380/20274688.1536>. [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>22</sup>TEJEIRA DAVIS, Eduardo. "Pedrarias Dávila y sus fundaciones en Tierra Firme, 1513-1522. Nuevos datos sobre los inicios del urbanismo hispánico en América". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México), 69 (1996), págs. 41-42. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1996.69.1773>. [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>23</sup>BREWER-CARÍAS, Allan R. "Poblamiento y orden urbano en la conquista Española de América". En: *Jornadas Internacionales sobre Derecho Urbanístico*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1998, pág. 23. Disponible en: <https://allanbrewercarias.com/wp-content/uploads/2016/12/l.1.613.pdf>. [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>24</sup>CARRERA STAMPA, Manuel. "El Autor o Autores de la Traza". *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia* (México), 2 (1960), pág. 168. Disponible en: [https://www.acadmexhistoria.org.mx/pdfs/publicaciones/MemoriasOCR21/MEM\\_T19\\_1960\\_N2.pdf](https://www.acadmexhistoria.org.mx/pdfs/publicaciones/MemoriasOCR21/MEM_T19_1960_N2.pdf). [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>25</sup>MOYA OLMEDO, María Pilar. "Dibujos de la primera arquitectura de Nueva España: algunos mapas, planos y proyectos de arquitectura del siglo XVI". *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* (Valencia), 29 (2017), pág. 123. Disponible en: <https://doi.org/10.4995/ega.2017.1281>. [Fecha de acceso: 03/05/2022].

<sup>26</sup>MARTINEZ, José Luis. *Documentos cortesianos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990, pág. 355.

<sup>27</sup>"En tal caso se encontraron las fundaciones de la Villa Rica de la Veracruz (...) Estas al perder su importancia estratégica cambiaron su ubicación geográfica buscando una nueva localización; cambiaron su forma, su organización y su administración y adquiriendo entonces su carácter urbano". MOYA OLMEDO, María Pilar. *Arquitecturas de conquista...* Op. cit., pág. 419.

<sup>28</sup>TOUSSAINT, Manuel; GÓMEZ DE OROZCO, Federico y FERNÁNDEZ, Justino. *Planos de la ciudad de México: siglos XVI y XVII estudio histórico, urbanístico y bibliográfico*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional, 1938, pág. 193.

<sup>29</sup>MORRIS, Anthony Edwin James. *Historia de la forma urbana: desde sus orígenes hasta la revolución industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018, pág. 348.

<sup>30</sup>Boletín Oficial del Estado (España). *Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1998, vol. 2, pág. 19. Disponible en: [https://www.boe.es/biblioteca\\_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-1998-62](https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-1998-62). [Fecha de acceso: 03/05/2022].

# DOCUMENTOS PINTADOS DEL REINADO DE CARLOS II EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA NOBLEZA

## PAINTED DOCUMENTS OF THE REIGN OF CHARLES II IN THE HISTORICAL ARCHIVE OF THE NOBILITY

### Resumen

Se estudian en este artículo las decoraciones pintadas inéditas de un conjunto de despachos de concesión de títulos nobiliarios de los últimos veinte años del reinado de Carlos II que se conservan en el Archivo Histórico de la Nobleza, y su relación con otros ejemplos de diversos archivos, instituciones y colecciones. Ello permite construir una visión panorámica de conjunto y establecer analogías estilísticas y tipológicas, diferenciar modelos e identificar obradores e incluso nombres propios de artistas.

### Palabras clave

Carlos II, Documentos, Matías de Torres, Nobleza, Pintura.

### Álvaro Pascual Chenel

Universidad de Valladolid, España

Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Doctor Europeo en Historia del Arte por la Università di Bologna y Doctor en Historia por la Universidad de Alcalá. Ha realizado numerosas estancias de investigación en prestigiosos centros extranjeros en Europa (Roma, Viena, París, Bolonia, Londres) y Estados Unidos (Nueva York). Académico Correspondiente, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/VI/2023  
Fecha de revisión: 10/VII/2023  
Fecha de aceptación: 10/VII/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

This article studies the unpublished painted decorations of a set of concessions of nobility titles granted from the last twenty years of the reign of Charles II that are preserved in the Archivo Histórico de la Nobleza, and their relationship with other examples from various archives, institutions and collections. This makes it possible to offer a panoramic overview and to establish stylistic and typological analogies, differentiate models and identify workshops and even artists

### Key words

Charles II, Documents, Matías de Torres, Nobility, Painting.

Código ORCID: 0000-0002-0041-8138

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0011>

## DOCUMENTOS PINTADOS DEL REINADO DE CARLOS II EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA NOBLEZA<sup>1</sup>

*[...] también la imagen del rey, como su sello en que está su figura, et la señal que trae otrosi en sus armas et en su moneda, et en su carta, en que se emienta su nombre, que todas estas cosas deben seer mucho honradas, porque son en su remembranza do él non está [...]*<sup>2</sup>

A partir de la identificación de unos dibujos preparatorios para la decoración de despachos de concesión de títulos nobiliarios del reinado de Carlos II, he podido localizar un considerable número de ellos en diversos archivos, museos y colecciones privadas. Primero es necesario conocer para después poder construir visiones generales que permitan sacar conclusiones, relaciones, influencias, etc<sup>3</sup>. Puesto que se trata de las copias personales encargadas por el beneficiario, resulta en ocasiones difícil el conocimiento de su propia existencia y localización.

En cualquier caso, he podido ir reuniendo un considerable corpus que es de esperar vaya ampliándose. Todo ello contribuye a construir poco a poco una visión panorámica de conjunto que permite establecer analogías estilísticas, tipológicas, técnicas y, por tanto, diferenciar modelos, escuelas u obradores en los que se producían este tipo de decoraciones e incluso,

como es el caso, identificar o confirmar el nombre de alguno de los artistas.

Dada la dimensión que ha ido adquiriendo la investigación, me centraré en algunos destacados ejemplos conservados en el Archivo Histórico de la Nobleza<sup>4</sup> y sus estrechas relaciones con otros documentos de este tipo<sup>5</sup>. Este conjunto constituye una significativa muestra.

Conviene aclarar, de modo breve y general, la necesaria distinción jurídica entre algunas de las principales tipologías de documentos susceptibles de ser decorados con pinturas. La razón de ser de cada tipo documental tiene como objetivo cumplir y desempeñar una función jurídica concreta. Esto determina que cada uno de ellos tenga una estructura propia muy definida<sup>6</sup>. Así pues, la tramitación, concesión, expedición, estructura y posterior aspecto, decoración, iconografía, etc. difiere sustancialmente en cada uno de ellos<sup>7</sup>.

Las ejecutorias de hidalguía son, en esencia, el resultado final de un pleito. Es el documento que recoge y ordena el cumplimiento de la sentencia resultante de un proceso judicial concreto por el que se reconoce dicha condición<sup>8</sup>.

La concesión de títulos nobiliarios y privilegios es un acto graciable del soberano, constituye una regalía y, por tanto, son una señal inequívoca de Majestad y potestad soberana. La distribución de la gracia y la merced se encuentra en la esencia de la realeza y forma parte intrínseca del oficio de rey, como lo es la administración de la Justicia y la defensa de los reinos. El fundamento jurídico depende pues de la voluntad regia, pues solo al rey corresponde su concesión. La petición, consulta, tramitación y eventual despacho y expedición se realizaba a través de la Secretaría específica de la Cámara de Castilla, órgano competente en materia de Gracia y Merced<sup>9</sup>.

La obtención de un título nobiliario era uno de los mayores honores al que una persona, y sus descendientes, podía aspirar en la sociedad del Antiguo Régimen, uno de cuyos principios era precisamente la diferenciación social, la distinción estamental, el privilegio y el honor. Las vías de obtención de este eran a veces complejas y variadas, aunque en teoría se sustanciaba en premiar con el honor los méritos personales y los servicios prestados a la Monarquía. Una de esas vías era la compraventa de títulos por diversos procedimientos, convenientemente disfrazados de mérito. Durante los reinados de Felipe IV y Carlos II fue en aumento el fenómeno de la venalidad como medida recaudatoria, llegándose a fijar “oficialmente” su precio<sup>10</sup>. Algunas coyunturas histórico-políticas determinaron un mayor ritmo de creación, venta y concesión. Tal es el caso de los matrimonios regios (1679-1680; 1689) o los diferentes conflictos bélicos en los que se veía envuelta la Monarquía (guerra de las reuniones, 1683-1684; guerra de los nueve años, 1688-1697)<sup>11</sup>. En dicho marco cronológico se encuadran prácticamente la totalidad de los despachos estudiados.

La progresiva devaluación de la condición de hidalgo es directamente proporcional a la demanda de nobleza titulada como medio preferente de reconocimiento, ascenso social

y promoción política. Durante el reinado de Carlos II se crearon y concedieron más de 400 títulos<sup>12</sup>. Considerada justamente como la época de decadencia de la decoración de ejecutorias de hidalguía<sup>13</sup>, no lo es, en cambio, en cuanto a la de los títulos y privilegios, que, por el contrario, alcanzan unas elevadas cotas de calidad, tal como podrá comprobarse.

Tras la concesión de la merced, el nuevo noble titulado debía pagar las correspondientes tasas y derechos de expedición, así como una serie de impuestos<sup>14</sup>. A partir de ahí, los agraciados podían encargar a su costa (al igual que en el caso de las ejecutorias de hidalguía) una copia personal certificada del despacho de concesión. Son estos últimos documentos los que son susceptibles de recibir un tratamiento decorativo lujoso.

Eran documentos muy preciados debido al enorme valor que se les concedía desde el punto de vista jurídico-legal y social, pues constituían uno de los elementos físicos que proyectaban el poder, la posición y el elevado rango alcanzado por poseedores. Por tanto, son piezas en las que predomina un tratamiento estético extrínseco con el propósito de realzar simbólicamente la importancia intrínseca del hecho jurídico documentado.

Se trata generalmente de documentos muy llamativos y de gran espectacularidad tanto por la calidad general como por el aparato icónico. Es nota común la excelente factura y calidad material, riqueza y suntuosidad en todos los sentidos, desde el exterior con ricas encuadernaciones generalmente en telas ricas (terciopelo, seda) o piel, incluyendo en ocasiones bordados y adornos en plata; hasta el interior con letra caligráfica, el uso del pergamino como soporte y, por supuesto, las pinturas u ornamentaciones que contienen. Ello implicaba un elevado costo de realización que corría a cargo del beneficiario. Se trata pues de ejemplares, copias perso-

nales o versiones solemnes de lujo, prestigio o aparato<sup>15</sup>, con los que se pretendía proyectar el elevado rango alcanzado y la posición social privilegiada a través del ropaje extrínseco lo más rico y solemne posible. Se convierten pues en verdaderos documentos-objeto de lujo.

Por otra parte, resulta evidente que todos los casos estudiados responden de manera clara a unas mismas características conceptuales, estéticas, estilísticas, tipológicas y técnicas. Los modelos, repertorios decorativos y elementos iconográficos son comunes, de modo que me ha sido posible identificar a su autor gracias a la identificación de varios dibujos preparatorios y grabados. Se trata del pintor de la escuela madrileña Matías de Torres, con el que he podido vincular por el momento la decoración de una veintena de documentos, todos ellos comprendidos en el arco cronológico de los últimos veinte años del siglo XVII y muy principios del XVIII, coincidiendo pues con su época de mayor actividad en la corte.

La confrontación entre estos y otros ejemplos, permite no solo identificar obras del artista en esta especialidad pictórica, sino confirmar su nombre en la nómina de los pintores del siglo XVII documentados (Pacheco, Diego Gómez, Manuel Suárez Fajardo, Felipe de Liaño, Jerónimo Rodríguez de Espinosa, Francisco de Herrera el Mozo, los hermanos Luisa y Lucas Valdés, etc.) que se dedicaron a esta actividad. También constatar la existencia de varios obradores especializados con plásticas bastante bien definidas, en los que estas decoraciones se llevaban a cabo a modo de “factoría de producción” para dar respuesta al considerable aumento de la demanda<sup>16</sup>.

Otro de los rasgos generales que comparten es la destacada presencia de impactantes retratos del rey, fuente de la gracia que les ha sido concedida. De hecho, se configura como el elemento decorativo principal con unos caracteres

muy similares en todos los ejemplos. Además, algunos de ellos ofrecen una rica iconografía regia. La imagen del rey constituye un elemento esencial de especial significación y relevancia, no sólo desde el punto de vista icónico, visual y decorativo, sino, obviamente, también de la propia esencia y fundamento jurídico y social de los mismos. Resume y proyecta de manera gráfica-visual uno de elementos consustanciales a la soberanía y *regis officium*, escenificando el poder y la majestad a través de la distribución de mercedes.

Uno de estos documentos es el despacho del título de Marqués de Monterrico, concedido en Perú por la vía venal<sup>17</sup> a Melchor Malo de Molina en 1687<sup>18</sup>. Contiene probablemente uno de los retratos más espectaculares de Carlos II en este tipo de documentos. Figura el rey sedente, vestido con una suntuosidad poco frecuente, media armadura, rico manto de armiño y portando cetro, espada, bastón de mando y collar del Toisón de Oro. El rey está situado en un ambiente muy teatral y escenográfico e igualmente suntuoso, sobre unas gradas cubiertas con una rica alfombra, enmarcado por una arquitectura palaciega y con unos angelotes que recorren unos ricos cortinajes rojos a modo de epifanía regia. El rey está acompañado del león que sostiene en su garra la espada y el orbe laureado, sobre el que Carlos II apoya el bastón de mando. A izquierda y derecha figuran alegorías de la Justicia y la Fe respectivamente, prototípicamente asociadas a la realeza.

En los folios interiores e identificados por una inscripción con su nombre, figuran las representaciones de los nueve de la fama en sus tres triadas de héroes legendarios e históricos y cuyas alusiones míticas a los valores caballerescos son conocidas<sup>19</sup>. Junto a ellos, otros personajes de especial significación histórico-política como Carlos V, el Emperador Leopoldo, el rey de Polonia o el duque de Lorena.

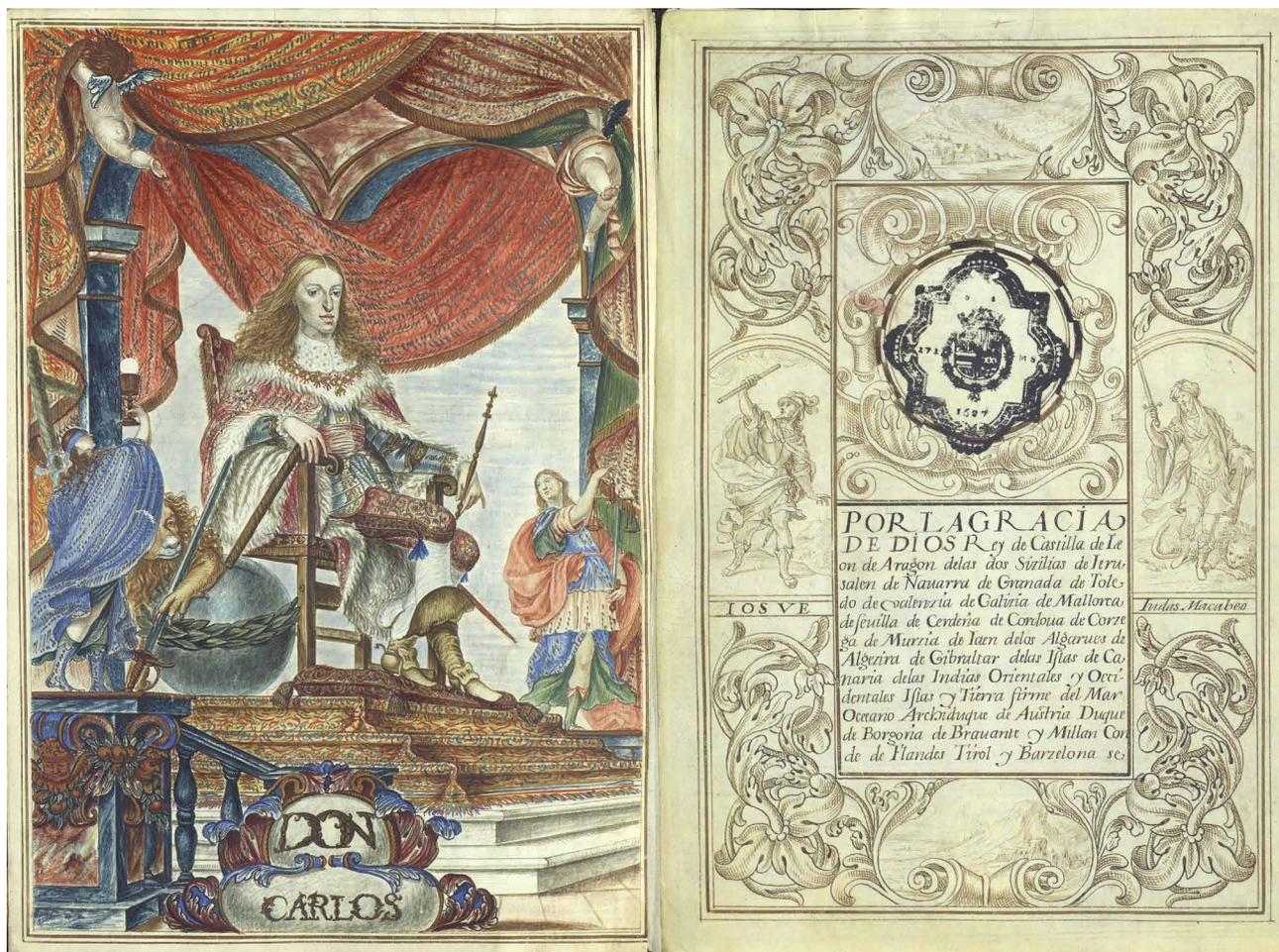


Fig. 1. Matías de Torres (aquí atribuidos). Despacho del título de marqués de Monterrico. 1687. Archivo Histórico de la Nobleza. Toledo. España. © Archivo Histórico de la Nobleza.

Completan la decoración vistosas orlas vegetales en las que se incluyen paisajes y diversos animales. La técnica empleada combina las coloridas aguadas del retrato, con el dibujo a pluma sin colorear de las orlas.

Se puede identificar al autor con el pintor Matías de Torres a través de varias elocuentes evidencias. La más clara es la serie de dibujos de los mencionados personajes conservados en el Courtald Institut of Art, considerados hasta ahora como preparatorios para juego de naipes<sup>20</sup>. En realidad, lo son para este tipo de decoraciones, constituyendo un repertorio formal e iconográfico que se repite con ligerí-

simas variantes y en diferentes asociaciones en prácticamente todos los ejemplares localizados. Cada personaje está identificado por su nombre y están a escala 1:1. En algunos casos se incluyen y/o alternan además otras figuras, como son la Fama, Fortuna, el Tiempo, y diversos personajes mitológicos.

Iconográficamente particular al respecto es el título de marqués de San Lorenzo de Valleumbroso, también beneficiado en Perú en las mismas fechas que el de Monterrico (1687)<sup>21</sup>. Es el único ejemplar que he localizado en el que se incluyen más personajes mitológicos (Júpiter, Hércules, Marte, Palas), así como personi-



**Fig. 2. Matías de Torres. Los nueve de la fama y personajes históricos. H. 1680. The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London. Inglaterra. © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery.**



**Fig. 3. Matías de Torres. Personajes históricos. H. 1680. The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London. Inglaterra. © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery.**

ficaciones de los cuatro elementos (aire, tierra, fuego y agua) y alegorías del Tiempo, la Fama y la Ocasión<sup>22</sup>.

*Tuvo gran curiosidad nuestro Torres en hazer de miniatura, especialmente para Privilegios, Títulos, Executorias, y cosas semejantes. Para lo qual tuvo un hijo, llamado Don Gabriel, á quien impuso muy bien en ello, y lo executaba con primor; pero su padre le hazia siempre los dibujos, en que tenia singular gracia, y facilidad; y assi dexó hechos innumerables<sup>23</sup>.*

Esta afirmación que hacía Palomino en la biografía de Matías de Torres, al que conoció y estimó personalmente<sup>24</sup>, ha sido recogida por cuantos investigadores se han ocupado de la vida y obra del artista<sup>25</sup>. Ahora recibe confirmación gracias a la correspondencia de los dibujos en las decoraciones de los despachos de numerosos títulos.

También es importante porque no se había identificado hasta ahora ninguna obra de este tipo

en las que padre e hijo trabajarían conjuntamente o en colaboración. Entre los ejemplos que hemos reunido se pueden apreciar algunas diferencias de calidad sobre todo en lo que a las figuras de las orlas se refiere, lo que indicaría, tal vez, una mayor intervención de Gabriel, así como la existencia de una sección especializada dentro del obrador del maestro.

Además, es posible relacionar la ambientación y concepción espacial con otros dibujos del propio Matías preparatorios para las pinturas que decoraban el arco de la puerta del Sol erigido con motivo de la entrada en Madrid de la reina María Luisa de Orleans en 1680<sup>26</sup>. Tal es el caso de *Felipe II y María Tudor sellando la reconciliación de Inglaterra con la Iglesia Católica* o el de la

*Conversión de Clodoveo*; ambos de la Biblioteca Nacional de España. Conocemos con detalle el aspecto del arco gracias al grabado conservado también en la BNE, en el que algunos de esos dibujos tienen su plasmación literal. La propia escenografía arquitectónica de la arcada central e inferior con el uso de los cortinajes resulta conceptualmente análoga.

Por otra parte, algunas de las figuras alegóricas femeninas que se observan en el grabado del arco están directamente tomadas para la decoración de estos documentos. Es evidente el caso de la Justicia, la Prudencia, la Fe, la Fortaleza y la Templanza que, de hecho, se repiten de manera análoga en numerosos ejemplos. En este del marqués de Monterrico; en los docu-



Fig. 4. Matías de Torres. Despacho del título de marqués de San Lorenzo de Valleumbroso. Archivo familiar del marquesado de Valleumbroso. Madrid. España. © Archivo familiar del marquesado de Valleumbroso.

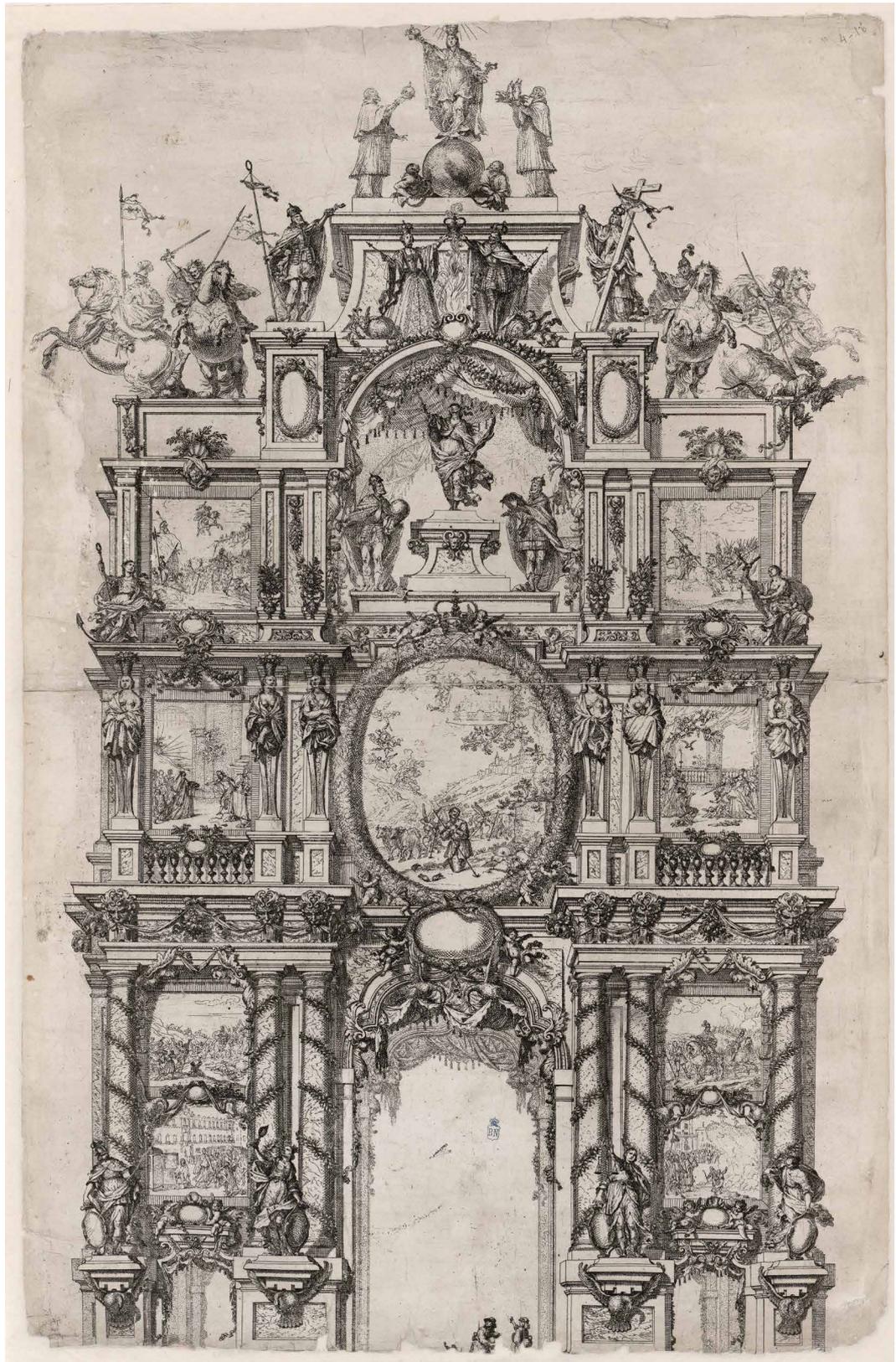


Fig. 5. Matías de Torres. Grabado del Arco de la Puerta del Sol. 1680. Biblioteca Nacional de España. Madrid. © Biblioteca Nacional de España.

mentos sobre la nobleza de la familia Carreño de la Hispanic Society (1681)<sup>27</sup>; marqués de Santa Coloma (1684); marqués de San Lorenzo de Valleumbroso (1687)<sup>28</sup>; conde de Miraflores de los Ángeles (1689)<sup>29</sup>; marqués de Torrepacheco (1692); marqués de Piedra Blanca Guana (1697); marqués de la Paranza (1698); marqués de Torre Ginés (1699). De este modo, el grabado del arco constituye una especie de catálogo iconográfico y repertorio decorativo formal.

El propio retrato del rey, así como en general los del resto de decoraciones de títulos, destaca por su elevada calidad, confirmando también la información de Palomino sobre la capacidad

de Matías de Torres como retratista de la que, hasta ahora, sólo teníamos constancia a través del retrato de la infanta sor Margarita de la Cruz del Museo del Prado<sup>30</sup>.

Directamente relacionado con el de Monterrico, se encuentra el título de marqués de Torrepacheco, concedido en 1692 a Don Macías Fontes Carrillo de Albornoz<sup>31</sup>. Además de la iconografía regia, incluye un detalle relevante, como es el retrato del nuevo marqués arrodillado ante el monarca haciéndole entrega del preceptivo memorial de petición de la gracia en el que, a modo de curriculum vitae, se glosaban los méritos y servicios del peticionario para ser digno de recibir la merced regia.

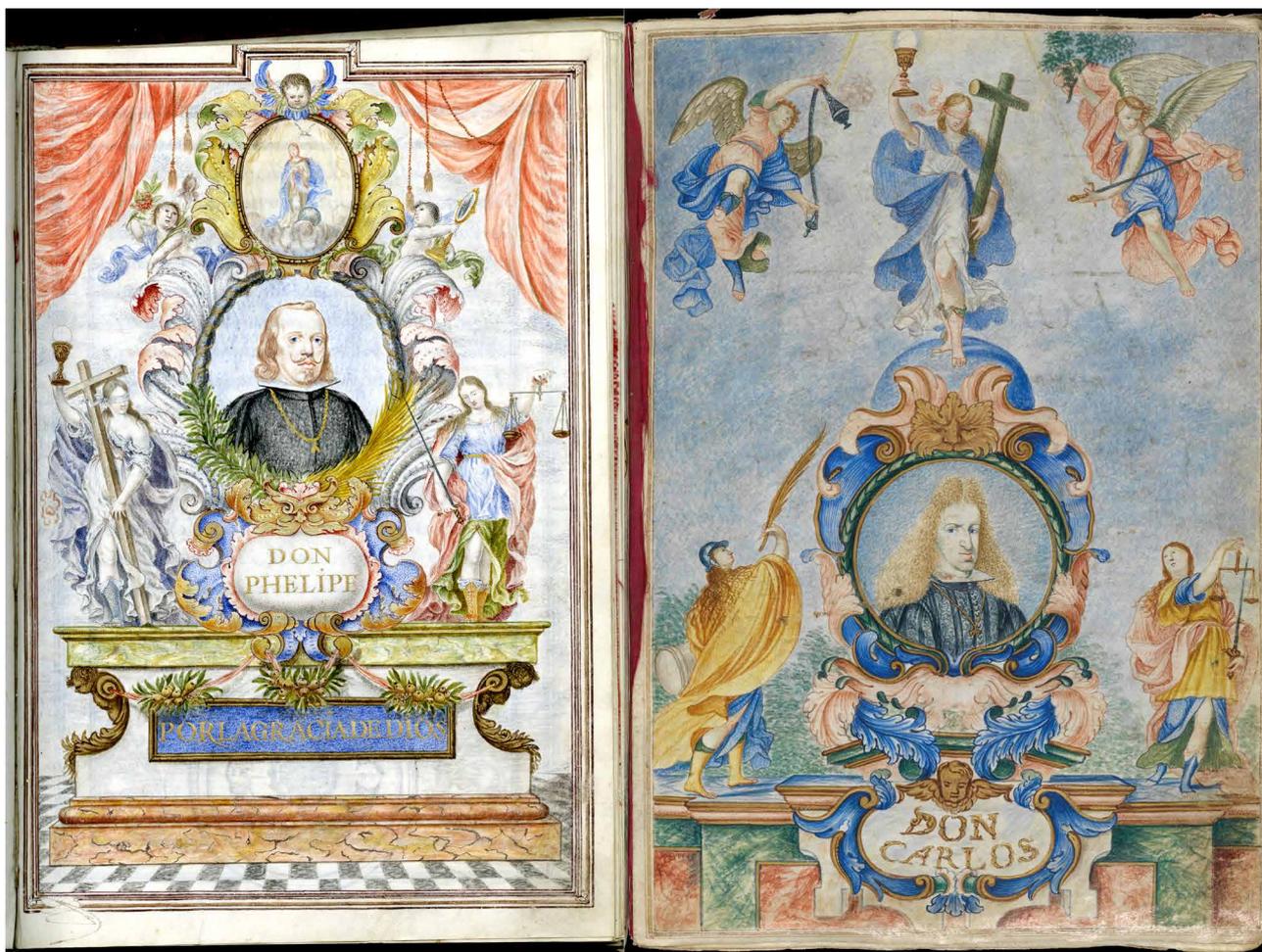


Fig. 6. Matías de Torres. Documentos sobre la hidalguía de la familia Carreño. The Hispanic Society of America. 1681; Despacho del título de marqués de Torre Ginés. 1699. Colección particular. Estados Unidos. © Los respectivos propietarios.

Por lo demás, en este caso se incluye, como suele ser también habitual, el escudo heráldico con la corona propia del título y otro bello folio con la imagen de la Inmaculada, que podemos asimismo vincular de manera directa con dicha iconografía en obras de Matías de Torres, tanto en este tipo específico de labores pictóricas, como las Inmaculadas que aparecen en los títulos de marqués de Cortes de Graena (1683), marqués de la Paranza y el de la familia Carreño; como con la pintura de caballete en los ejemplares de las benedictinas de San Plácido y sobre todo los de la Colegiata de Talavera de la Reina<sup>32</sup> y *la Asunción* de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Todas ellas presentan unos mismos rasgos estilísticos y tipo humano femenino<sup>33</sup>.

En este caso el resto de los folios del documento están decorados también a la aguada de colores e incluyen, además de los personajes mencionados, algunos motivos diversos, entremezclando lo vegetal con figuras de niños y pájaros. El diseño y los motivos son los mismos que aparecen en el privilegio de Diego de Barrios de la Rosa y Soto (1692), si bien estos últimos sin color, y algunos también similares a los del Marqués de la Villa de Valdeolmos (1689)<sup>34</sup>.

Las orlas están elaboradas con gran fantasía, creando una serie de modelos combinando elementos que se van repitiendo en diferentes asociaciones y con ligeras variantes. Así, se entremezclan y fusionan diferentes elementos vegetales, animales, paisajes, niños entretejidos con la hojarasca, etc., para crear variadas soluciones formales y todo un repertorio decorativo de gran efectismo y sentido plástico.

También singular iconográficamente es el título de conde Castillejo, concedido vía venal<sup>35</sup> en Perú a Diego de Vargas Carvajal en 1684<sup>36</sup>. Está encuadernado en terciopelo rojo. Abre el título otro espectacular retrato, realizado a pluma, del rey Carlos II ecuestre que cabalga sobre un orbe sostenido por un atlante. Está acompañado de

las figuras de la Fama y el Tiempo, estas últimas idénticas a las que aparecen en las orlas de los títulos del marqués del Bosch Ares (1689) y marqués de San Lorenzo de Valleumbroso. La figura de la fama o el ángel trompetero lo encontramos de modo muy similar en el ángel que porta una espada y un ramo de olivo de la zona superior de la portada del título de marqués de Torre Ginés; así como en el trompetero del título de marqués de la Floresta (1703), (véase fig. 6). Tienen además su correspondencia en la pintura de caballete en el ángel que aparece a la izquierda, sosteniendo a la Virgen, en el mencionado lienzo de *la Asunción* de la Academia de San Fernando.

En la parte superior, unos angelotes revolotean. Uno de ellos porta la bandera con la cruz de Borgoña, otro toca la trompeta y el último lleva el casco. En el ángulo opuesto un cáliz con la Hostia irradia su luz sobre el rey.

El estilo y el modelo del retrato del rey es el mismo que los vistos anteriormente, así como de otros tantos ejemplos mencionados pertenecientes a este mismo grupo. El resto de elementos se encuentran también en la decoración de otros títulos en combinaciones diferentes. Por ejemplo, los angelotes son los mismos que aparecen, modificando la orientación, en el del marqués de Santa Coloma; y en los también ecuestres del privilegio de Diego de Barrios, conde de Marquina (1698) y marqués de la Floresta<sup>37</sup>; con los que este de Castillejo está especialmente vinculado. Niños en actitudes muy similares aparecen también en el título de vizconde de Rías (1688)<sup>38</sup> y en el de conde de la Fuenrrubia (1690).

Además de constituir otro modelo iconográfico, también lo es en cuanto a las figuras de las orlas, que siguen la temática ecuestre del retrato regio. Figuran los nueve de la fama, pero en este caso todos ellos a caballo, siendo este el único ejemplar conocido por el momento con dicha particularidad. En este punto merece la pena recordar

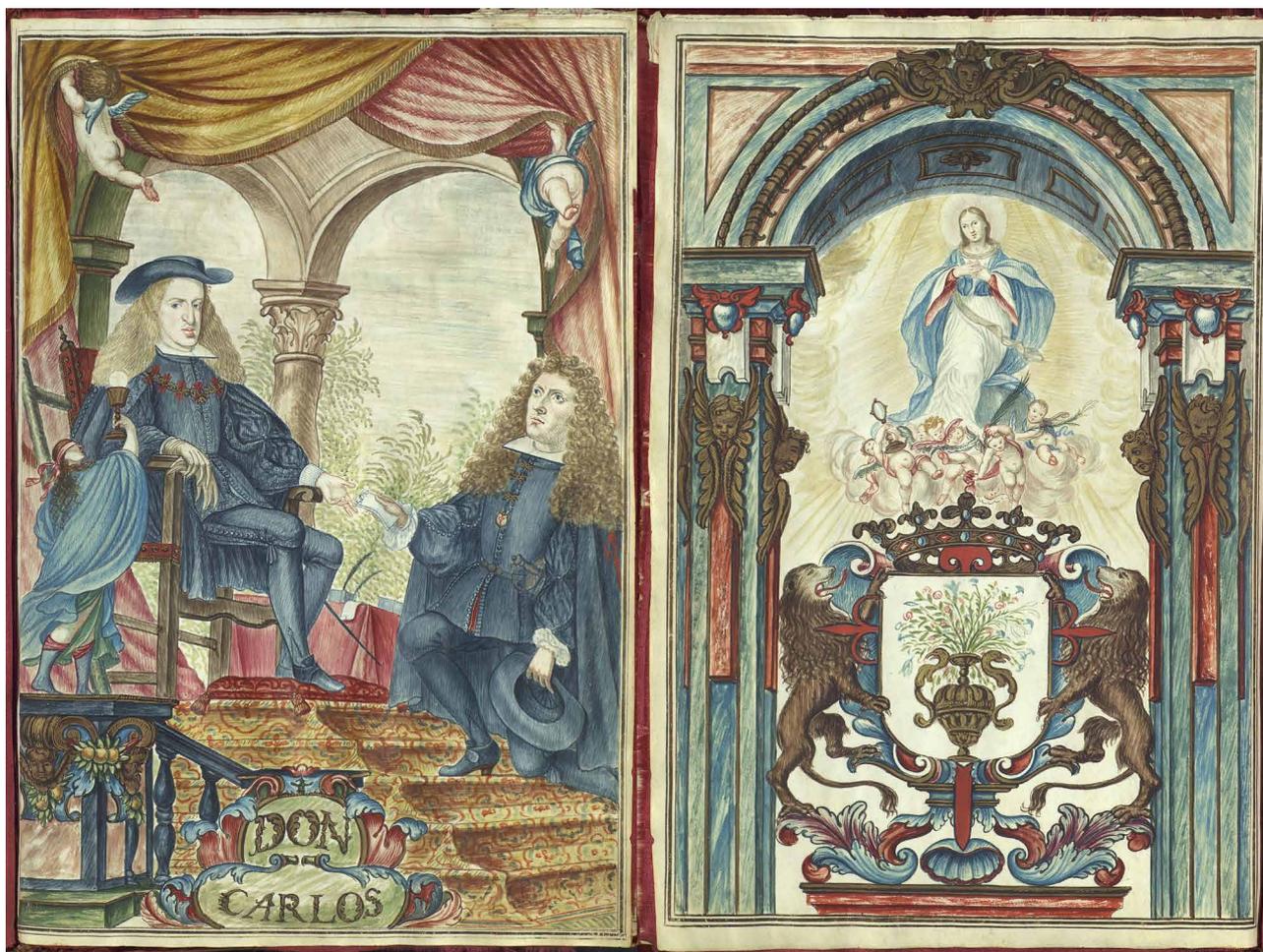


Fig. 7. Matías de Torres. Despacho del título de marqués de Torrepacheco. 1692. Archivo Histórico de la Nobleza. Toledo. España. © Archivo Histórico de la Nobleza.

al respecto precisamente los dos dibujos ecuestres de Matías de Torres del Courtald que deben estar sin duda relacionados<sup>39</sup>. Tal como también nos indica Palomino, otra de las “especialidades” del pintor era precisamente la temática guerrera o de batallas, de lo que conservamos algunos elocuentes ejemplos. Además de los cuadros de caballete, otra vez el grabado del arco de la Puerta del Sol y las escenas de las orlas del título de marqués de Valdeolmos constituyen un buen catálogo de posibilidades al respecto. De hecho, algunas figuras ecuestres y de guerreros se repiten en varias ocasiones. Por ejemplo, de manera casi literal en una ejecutoria de hidalguía de la BNE cuya decoración le atribuyo, así como en un

dibujo que ha sido atribuido a Frías y Escalante, pero que creo que ha de vincularse directamente también con Matías de Torres dadas las estrechas similitudes estilísticas y su correspondencia casi exacta en las decoraciones mencionadas<sup>40</sup>. O los musulmanes caídos sobre los que cabalga el rey en el privilegio de Diego de Barrios y en el título de marqués de la Floresta<sup>41</sup>.

Cabe también señalar una importante fuente iconográfica para la composición general, que seguro Matías de Torres debió conocer de primera mano. Se trata del conocido dibujo de Francisco de Herrera el Mozo de la Albertina con el retrato de Carlos II y Mariana de Austria,



Fig. 8. Matías de Torres. Despacho del título de conde de Castillejo. 1684. Archivo Histórico de la Nobleza. Toledo. España. © Archivo Histórico de la Nobleza.

firmado y fechado por el artista en 1668, que sirvió de modelo para la decoración de varias concesiones de títulos<sup>42</sup>. Son evidentes las analogías del atlante y el orbe; los niños que sostienen la piel de león a modo de cartela; e incluso el ángel trompetero que es, en esencia, el mismo que el de Herrera, aunque invertido. No resulta extraño, pues Herrera el Mozo fue maestro de Matías de Torres. Precisamente entorno a Herrera y sus modelos se articula el segundo gran grupo de decoraciones de títulos con una técnica, estilo, estética, plástica y temática bastante bien definida y diferenciable<sup>43</sup>.

De finales de 1697 es el título de Marqués de Piedra Blanca de Huana<sup>44</sup> comprado por Pedro Cortés de Monroy en Chile y por el que se sabe que

pagó 120.000 reales<sup>45</sup>. Constituye otro modelo iconográfico con el que se puede vincular varios ejemplares muy cercanos. En este caso el retrato del rey es de busto, bien en traje cortesano, bien con armadura y muy similar a como aparece en numerosos ejemplos mencionados. Está ubicado dentro de una ornada cartela sobre pedestal y acompañado de las figuras de la Fe y la Justicia que, como vimos, aparecen de modo idéntico en varios títulos de estos años y que están tomadas del grabado del arco de la puerta del Sol. A esta tipología pertenecen también de modo específico los del marqués de Santa Coloma, marqués de la Paranza y marqués de Torre Ginés (véase fig. 6).

Los motivos decorativos de las orlas, a color, son análogos a los del título de conde Marquina y



Fig. 9. Matías de Torres. Despacho del título de marqués de Piedra Blanca de Guana. 1697. Archivo Histórico de la Nobleza. Toledo. España. © Archivo Histórico de la Nobleza.

marqués de la Paranza, ambos de 1698. En cuanto a los personajes, además de los ya vistos, en este caso están presentes también en el penúltimo folio las alegorías de la Fama y la Fortuna, que figuran asimismo en otros títulos, como el de conde de Marquina, marqués del Bosch Ares, o el de marqués de San Lorenzo de Valleumbroso.

Destaca también la encuadernación en terciopelo rojo. Tenía cantoneras de plata que fueron extraídas en algún momento. Puesto que queda la impronta sobre el terciopelo, debían ser bastante similares a otras que sí se conservan. Es el caso por ejemplo de las del título de vizconde de Miralcazar (1676); el mencionado Bosch Ares, la del marqués de la Villa de Escalona (1679); o, ya del siglo XVIII, la grandeza de

España del marqués de Caylus (1728); la grandeza de España para el duque de Sora (1739), o la del marquesado de Santa Coa (1744) por mencionar algunas<sup>46</sup>.

Una última tipología está representada por el título de marqués de la villa de Villa Alegre concedido a Salvador de Lizarre y Pineda en 1690<sup>47</sup>. El retrato del rey también en busto, con traje cortesano o armadura, está dentro de un medallón colocado sobre una peana. Se ubica ante una especie de portada o fachada arquitectónica. El modelo se repite de modo casi idéntico en los del vizcondado de Rías y Bosch Ares, inmediatamente anteriores en el tiempo (1688 y 1689 respectivamente), con ligerísimas variantes respecto de estos en el aparato decorativo.



Fig. 10. Matías de Torres. Despacho del título de marqués de la villa de Villa Alegre. 1690. Archivo Histórico de la Nobleza. Toledo. España. © Archivo Histórico de la Nobleza.

Esta breve visión permite vislumbrar la importancia y lo atractivo del tema. Además de poder identificar la existencia de un obrador especializado y asignar las obras a Matías de Torres, constituyen un excelente compendio de los diferentes géneros en los que destacó, pues aúnan sus facetas como pintor religioso, decorador efímero y cultivador del retrato, escenas de batallas y perspectivas. También nos remite al tema de la versatilidad del dibujo y sus posibilidades de adaptación según las

características de los diferentes encargos dentro de la intensa actividad artística de la época en pinturas, decoraciones murales, efímeras o teatrales; proyectos arquitectónicos o de retablos; grabados, y decoración de documentos. Del mismo modo, constituyen un buen ejemplo de los procedimientos de rentabilización del trabajo dentro de los obradores a partir de la creación de prototipos, modelos y repertorios formales para ser reutilizados en diferentes ocasiones.

NOTAS

<sup>1</sup>Este estudio se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación *Magnificencia a través de las artes visuales en la familia de los Reyes Católicos. Estudio comparado del patronazgo de ambos géneros*, (PID2021-124832NB-I00); *“Todo lo vence el dinero”. Finanzas, agencia y cultura política en torno a los “homines novi” en la monarquía de Carlos II* (SI3/PJI/2021-00236) y *Práctica de gobierno y cultura política: Europa y América en la monarquía de España, 1668-1725* (PID2019-108822GB-I00).

<sup>2</sup>ALFONSO X. *Siete partidas*. Madrid: edición Real Academia de la Historia, Madrid, 1807, Partida II, título XIII, ley XVIII.

<sup>3</sup>*El Documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid: Museo del Prado-AFEDA, 2000; *Documentos con pinturas. Diplomacia, Historia y Arte*. Madrid: Museo Lázaro Galdiano-Analecta editorial, 2019.

<sup>4</sup>Quisiera manifestar mi gratitud al personal del archivo por su ayuda y profesionalidad. Empezando por su directora, Aránzazu Lafuente Urien. También a Miguel Gómez Vozmediano, Eugenio Serrano, María del Carmen López-Villalta Nieto. Conste mi agradecimiento asimismo a Alicia y Susana Bardón, Carlos Ballesta, Gerardo García León, José Carlos Gil Guerrero, José Hernández Mora e Inés Moradillo Larios.

<sup>5</sup>PASCUAL CHENEL, Álvaro. “La imagen de Mariana de Austria y Carlos II en documentos pintados durante la minoría de edad y la regencia. Modelos, aproximaciones, visiones y significados”. *BSAA Arte* (Valladolid), 89 (2023), en prensa; PASCUAL CHENEL, Álvaro. “Lujo, poder y una nueva magnificencia. La decoración del privilegio de Diego de Barrios de la Rosa y Soto y su relación con otros documentos pintados del reinado de Carlos II”. *Tiempos Modernos* (Madrid), 46 (2023), págs. 142-160; PASCUAL CHENEL, Álvaro. “La iluminación de algunas destacadas ejecutorias de hidalguía en el reinado de Carlos II”, en prensa. PASCUAL CHENEL, Álvaro. “Matías de Torres, pintor de *Privilegios, Títulos, Ejecutorias y cosas semejantes*”, en prensa.

<sup>6</sup>RUIZ GARCÍA, Elisa. “La carta ejecutoria de hidalguía: un espacio gráfico privilegiado”. *La España medieval*, (Madrid) 1 extra (2006), págs. 251-276; RUIZ GARCÍA, Elisa. “Tipología de los documentos de aparato”. En: *Documentos con pinturas...* Op. cit., págs. 19-89.

<sup>7</sup>Los despachos de concesión de títulos nobiliarios son mucho más breves, pues no contienen ninguna sumario ni sentencia. También la ubicación del retrato regio, que en las ejecutorias suele aparecer en la parte dispositiva en alusión a la función suprema de justicia del rey; mientras que en las concesiones de títulos figura al principio como dispensador de la gracia.

<sup>8</sup>Véase PASCUAL CHENEL, Álvaro. “La iluminación de algunas destacadas ejecutorias...”. Op. cit., en prensa, (con la bibliografía previa fundamental sobre el particular). PASCUAL CHENEL, Álvaro. “Lujo, poder y una nueva magnificencia...”. Op. cit., págs. 142-160.

<sup>9</sup>También la Cámara de Indias y los Consejos de Aragón e Italia. SÁNCHEZ PRIETO, Ana Belén. “La administración real bajo los Austrias y la expedición de títulos nobiliarios”. En: GALENDE DÍAZ, Juan Carlos (Dir.). *IV Jornadas Científicas sobre Documentación de Castilla e Indias en el siglo xvi*. Madrid: Universidad Complutense, 2005, págs. 379-407; RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Antonio José. “La creación de Títulos de Castilla durante los reinados de Felipe IV y Carlos II: concesiones y ritmos”. En: VV.AA. *Casas, familias y rentas. La nobleza del Reino de Granada entre los siglos xv-xviii*. Granada: Universidad de Granada, 2010, págs. 167-190; FELICES DE LA FUENTE, María del Mar. “La Cámara de Castilla, el rey y la creación de títulos nobiliarios en la primera mitad del siglo xviii”. *Hispania* (Madrid), 236 (2010), págs. 661-686; FELICES DE LA FUENTE, María del Mar. “Recompensar servicios con honores: el crecimiento de la nobleza titulada en los reinados de Felipe IV y Carlos II”. *Studia histórica, Historia Moderna* (Salamanca), 35 (2013), págs. 409-435.

<sup>10</sup>ANDÚJAR CASTILLO, Francisco y FELICES DE LA FUENTE, María del Mar. “Nobleza y venalidad: el mercado eclesiástico de venta de títulos nobiliarios en el siglo xviii”. *Chronica Nova* (Granada), 33 (2007), págs. 131-153; FELICES DE LA FUENTE, María del Mar. “Silencio y ocultaciones en los despachos de los títulos nobiliarios. Análisis crítico de su contenido”. *Chronica Nova* (Granada), 36 (2010), págs. 229-252; ANDÚJAR CASTILLO, Francisco y FELICES DE LA FUENTE, María del Mar. *El poder del dinero. Venta de cargos y honores en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011; FELICES DE LA FUENTE, María del Mar. “Recompensar servicios con honores...”. Op. cit., págs. 409-435. ANDÚJAR CASTILLO, Francisco.

“Hacerse noble a finales del siglo xvii. Las contradicciones de la jerarquía nobiliaria”. En: VV.AA. *Construyendo Historia. Estudios en torno a Juan Luis Castellano*. Granada: Universidad, 2013, págs. 17-29.

<sup>11</sup>FELICES DE LA FUENTE, María del Mar. “Recompensar servicios con honores...”. Op. cit., págs. 417-418.

<sup>12</sup>SORIA MESA, Enrique. *La nobleza en la España Moderna. Cambio y continuidad*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

<sup>13</sup>DOCAMPO CAPILLA, Javier. “Arte para una sociedad estamental: la iluminación de documentos en la España de los Austrias”. En: *El documento pintado...* Op. cit., págs. 45-66; DOCAMPO CAPILLA, Javier. “Este modo de pintar que celebraron: las pinturas en los documentos de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano (siglos xv-xviii)”. En: *Documentos con pinturas...* Op. cit., págs. 133-159.

<sup>14</sup>FELICES DE LA FUENTE, María del Mar. “Silencio y ocultaciones...”. Op. cit., pág. 232; FELICES DE LA FUENTE, María del Mar. “Recompensar servicios con honores...”. Op. cit., pág. 413.

<sup>15</sup>RUIZ GARCÍA, Elisa. “Tipología de los documentos de aparato”. Op. cit., págs. 19-89.

<sup>16</sup>PASCUAL CHENEL, Álvaro. “Matías de Torres, pintor...”. Op. cit.; PASCUAL CHENEL, Álvaro. “La imagen de Mariana de Austria...”. Op. cit.

<sup>17</sup>JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Ismael. “Las primeras almonedas de títulos nobiliarios en Perú (1681-1703). *Tempus Revista en Historia General* (Medellín), 6 (2017), págs. 57-83.

<sup>18</sup>Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB). Santa Cruz, C.696, D.8. Sobre la familia, véase MOGORVEJO VIDAL, David. “Mercaderes y ansias nobiliarias: integración y ascenso social de la familia Malo de Molina”. *Histórica* (Lima), 44-2 (2020), págs. 25-64.

<sup>19</sup>Triada de héroes judíos: David, Judas Macabeo y Josué. Triada de héroes paganos: Héctor, Alejandro Magno y Julio César. Triada de héroes cristianos: Arturo rey de Inglaterra, Carlomagno y Godofredo de Bouillón.

159

<sup>20</sup>VÉLIZ, Zahira. *Spanish drawings in The Courtauld Gallery. Complete catalogue*. Londres: The Courtauld Gallery-Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, n. 31, págs. 121-125; ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa. “Unpublished drawings by Matías de Torres (1635-1711)”. *Master Drawings* (Nueva York), 48-4 (2010), págs. 482-497.

<sup>21</sup>ANDÚJAR CASTILLO, Francisco y FELICES DE LA FUENTE, María del Mar. “Nobleza y venalidad...”. Op. cit., pág. 134.

<sup>22</sup>Es también el único caso que conozco del que se conservan dos ejemplares decorados diferentes del mismo despacho de concesión, que responden cada uno de ellos a los dos “grupos estéticos” u obradores comentados. PASCUAL CHENEL, Álvaro. “La decoración pintada del despacho de concesión del título de marqués de San Lorenzo de Valleumbroso. Un caso particular”, en prensa.

<sup>23</sup>PALOMINO, Antonio. *El Museo pictórico y escala óptica. El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo III con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Madrid: 1724, pág. 491.

<sup>24</sup>En 1696 Palomino y Matías de Torres habían dado un poder al procurador Juan Mateo Pérez para que los defendiera en el pleito con la cofradía de los Siete Dolores. AGULLÓ Y COBO, Mercedes. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos xvi al xviii*. Madrid: Ayuntamiento, 1981, págs. 194, 218-219.

<sup>25</sup>PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. “Don Matías de Torres”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 38 (1965), págs. 31-42; QUESADA VARELA, José María. “Perspectivas y batallas de Francisco Gutiérrez y Matías de Torres”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), 79 (1994), págs. 259-287; BARRIO MOYA, José Luis. “Matías de Torres, un pintor palentino en el Madrid de Carlos II y Felipe V”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* (Palencia), 71 (2000), págs. 245-267; COLLAR DE CÁCERES, Fernando. “Matías de Torres: pinturas en Peñaranda de Bracamonte y Hoyos del Espino”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 353 (2016), págs. 15-28.

<sup>26</sup>ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, Teresa. *La entrada en la corte de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000.

<sup>27</sup>Hispanic Society of America, HC371/182. *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del Mundo Hispánico*. Madrid, Nueva York: Museo Nacional del Prado, The Hispanic Society of América, 2017, cat. 80, págs. 194-196 (no reproducido).

<sup>28</sup>La ambientación espacial es idéntica. Este incluye los personajes mitológicos de Marte y Palas, que son trasposiciones de las alegorías de la Fortaleza y la Templanza del grabado del arco. Figuran también en el título de marqués de la Paranza flanqueando el escudo, así como en un privilegio a la Ciudad de Sevilla de 1696 acompañando el retrato regio. PASCUAL CHENEL, Álvaro. "La decoración pintada del despacho de concesión...". Op. cit.

<sup>29</sup>Archivo Histórico provincial de Sevilla. ES.41003.AHPSE/1.1.1.3.1.1.20//Juzgado de 1ª Instancia e Instrucción nº 6, 72PL. MARCHENA HIDALGO, Rosario (2011): "La iluminación al servicio del estamento privilegiado: las ejecutorias de Hidalguía". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 23 (2011), págs. 125-146.

<sup>30</sup>PALOMINO, Antonio. *El Museo Pictórico...* Op. cit., pág. 490.

<sup>31</sup>AHNOB. Torrepacheco, C1, D.1.

<sup>32</sup>NICOLAU CASTRO, Juan. "Un lienzo de la Inmaculada de Matías de Torres en la Colegiata de Talavera de la Reina". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 345 (2014), págs. 88-92; COLLAR DE CÁCERES, Fernando. "Matías de Torres: pinturas...". Op. cit., págs. 15-28.

<sup>33</sup>PASCUAL CHENEL, Álvaro. "Matías de Torres, pintor...". Op. cit.

<sup>34</sup>*El Documento pintado...* Op. cit., cat. 54, págs. 229-231.

<sup>35</sup>DE LAS HERAS BORRERO, Francisco Manuel. "Compra de títulos nobiliarios en Perú durante el reinado de Carlos II". *Hidalguía* (Madrid), 154-155 (1979), págs. 398-399; MARURI VILLANUEVA, Ramón. "Poder con poder se paga: títulos nobiliarios beneficiados en indias (1681-1821)". *Revista de Indias* (Madrid), 246 (2009), págs. 207-240; JIMÉNEZ JIMÉNEZ, Ismael. "Las primeras almonedas...". Op. cit., págs. 57-83.

160

<sup>36</sup>AHNOB. Santa Cruz, C765, D, 26.

<sup>37</sup>Véase, PASCUAL CHENEL, Álvaro. "Lujo, poder y una nueva magnificencia...". Op. cit., págs. 142-160; PASCUAL CHENEL, Álvaro. "Matías de Torres, pintor...". Op. cit.

<sup>38</sup>GARCÍA LUJÁN, José Antonio. "Códices iluminados de la Casa Ducal de Pastrana. Títulos de nobleza (siglos XVII-XX)". *Pecia Complutense* (Madrid), 28 (2018), págs. 44-67.

<sup>39</sup>[https://artuk.org/discover/artworks/mounted-warrior-262607/search/actor:de-torres-matias-16351711/page/1/view\\_as/grid](https://artuk.org/discover/artworks/mounted-warrior-262607/search/actor:de-torres-matias-16351711/page/1/view_as/grid); [https://artuk.org/discover/artworks/mounted-warrior-in-ottoman-dress-262608/search/actor:de-torres-matias-16351711/page/1/view\\_as/grid](https://artuk.org/discover/artworks/mounted-warrior-in-ottoman-dress-262608/search/actor:de-torres-matias-16351711/page/1/view_as/grid)

<sup>40</sup>PASCUAL CHENEL, Álvaro. "Matías de Torres, pintor...". Op. cit.; PASCUAL CHENEL, Álvaro. "La iluminación de algunas destacadas ejecutorias...". Op. cit.

<sup>41</sup>PASCUAL CHENEL, Álvaro. "Lujo, poder y una nueva magnificencia...". Op. cit., págs. 142-160.

<sup>42</sup>NAVARRETE PRIETO, Benito. "Nueva luz sobre las mujeres artistas: Luisa de Valdés, pintora en la Sevilla barroca". *Goya* (Madrid), 381 (2022), págs. 287-297. Cabe precisar que no se trata de una ejecutoria, sino del despacho de concesión de un título nobiliario, distinción jurídica de fundamental importancia. PASCUAL CHENEL, Álvaro. "Soberanía y Majestad. La iconografía militar de Carlos II". En: VV.AA. *Le règne de Charles II. Gouvernement de la Monarchie Hispanique et représentation de la majesté du roi*. París: Classiques Garnier, Constitution de la Modernité, 2023; PASCUAL CHENEL, Álvaro. "La imagen de Mariana de Austria y Carlos II...". Op. cit.

<sup>43</sup>PASCUAL CHENEL, Álvaro. “La imagen de Mariana de Austria y Carlos II...”. Op. cit.; PASCUAL CHENEL, Álvaro. “Matías de Torres, pintor...”. Op. cit.

<sup>44</sup>AHNOB. Santa Cruz, L52, D4.

<sup>45</sup>FELICES DE LA FUENTE, María del Mar. “Recompensar servicios...”. Op. cit., pág. 434.

<sup>46</sup>PASCUAL CHENEL, Álvaro. “Honor, lujo y ostentación. Guarniciones de plata en la encuadernación de documentos nobiliarios españoles (siglos xvii-xviii)”. En: PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel (Dir.). *Historias del lujo. El arte de la plata y otras artes suntuarias*. Murcia: Editum-Pireo, 2023.

<sup>47</sup>AHNOB. Perales del Río, C14, D62.

# LA PLATERÍA EN LAS PRIMERAS EXPOSICIONES PÚBLICAS DE LA INDUSTRIA ESPAÑOLA

## SILVERWARE IN THE FIRST PUBLIC EXHIBITIONS OF THE SPANISH INDUSTRY

### Resumen

Las manifestaciones vinculadas a la platería y la joyería tuvieron una discreta representación en las exposiciones públicas de la industria española. Su presencia, en muchos casos, se limitó a orfebres de Madrid y Barcelona, aunque en alguna ocasión también participaron maestros de la filigrana de Salamanca. Se analiza el papel desempeñado por estos orfebres y talleres en el ámbito de estos certámenes, así como las opiniones que generaron sus trabajos y los premios que recibieron.

### Palabras clave

España, Exposiciones de la Industria, Joyería, Platería, Siglo XIX.

### Manuel Pérez Sánchez

Universidad de Murcia, España

Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. IP del Grupo de Investigación Artes Suntuarias y Director del Ceartum. Línea principal de investigación las artes decorativas, textiles y platería principalmente.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 03/V/2022  
Fecha de revisión: 22/V/2022  
Fecha de aceptación: 26/V/2022  
Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

The manifestations linked to silverware and jewellery had a discreet representation in the public exhibitions of the Spanish industry. Their presence, in many cases, was limited to goldsmiths from Madrid and Barcelona, although on occasion masters of filigree from Salamanca also participated. The role played by these goldsmiths and workshops in the field of these contests is analyzed, as well as the opinions generated by their work and the prizes with which they were distinguished.

### Key words

19th Century, Industry Exhibitions, Jewellery, Silverware, Spain.

Código ORCID: 0000-0003-3669-1600

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0012>

## LA PLATERÍA EN LAS PRIMERAS EXPOSICIONES PÚBLICAS DE LA INDUSTRIA ESPAÑOLA

### 1. LAS EXPOSICIONES PÚBLICAS DE LA INDUSTRIA ESPAÑOLA

**E**n el contexto de un país devastado y sumido en la pobreza<sup>1</sup>, inmerso en un sistema absolutista represor que ya iba siendo consciente de la imposibilidad de recuperar los viejos virreinos americanos, nacen las exposiciones públicas de la industria española, en los años centrales de la llamada década ominosa<sup>2</sup>. Su promotor fue el ilustrado y ministro de Hacienda de Fernando VII, Luis López Ballesteros, aunque, evidentemente, en nombre de un rey al que la propaganda política del momento lo convirtió en paladín del inicio del proceso de modernización de España y de la incorporación de esta al sistema de progreso que tales certámenes generaban, conforme a lo que ya estaba sucediendo en el resto de países civilizados, caso de Francia, cuyos esquemas fueron lo que aquí se emularon o, mejor dicho, copiaron.

No obstante, el interés del monarca hacia estos eventos fue nulo. Baste recordar la conocida anécdota narrada por Mesoneros Romanos, al respecto del desprecio y desinterés que Fernando VII mostró en todo momento a estas

manifestaciones, pues como expresó en su visita a la primera exposición, la de 1827, y en la que no llegó a estar más de cinco minutos, todo lo expuesto le pareció “cosas femeninas”<sup>3</sup>.

La apatía del soberano, que en ocasiones fue compensada por el entusiasmo que sí mostraron otros miembros de la familia real<sup>4</sup>, no fue, sin embargo, obstáculo para que estos primeros certámenes pudieran celebrarse en un ambiente muy receptivo, ya que la sociedad madrileña acogió esta novedad con admiración, lo que se tradujo en una asistencia de público considerable.

El carácter anual que se quiso dar a estas exposiciones muy pronto mudó a trienal por las propias limitaciones del país y los escasos avances que se fueron advirtiendo en los establecimientos fabriles, incapaces de sorprender con avances y novedades de relevancia de manera periódica. El escenario escogido para estas muestras fue el Real Conservatorio de Artes de Madrid, al menos para las cuatro primeras exposiciones que se llevaron a cabo: 1827, 1828, 1831 y 1843. Esa institución de la calle del Turco se convertiría, desde su fundación en 1824, gracias también a la iniciativa de López Balleste-

ros, en el centro de las inquietudes científicas y técnicas de la España del primer tercio del siglo XIX<sup>5</sup>. Ciertamente, detrás de la génesis de estas exposiciones estuvo la preocupación por el atraso industrial del país, su escasa capacidad de innovación y el ánimo de estimular el progreso de las artes industriales, dando a conocer y recompensando de manera pública, con honores y distinciones, los adelantos y esfuerzos que determinadas fábricas y artífices realizaban. Y para que la exhibición de sus trabajos se convirtiera en incentivo para los restantes de su ramo. En definitiva, debían de ser el espejo que reflejara todo el potencial creativo y tecnológico español, al tiempo que lugar de encuentro e intercambio científico e inmejorable ocasión para que España pudiera exaltar los logros que se iban alcanzando con la asimilación y aplicación de los inventos que llegaban desde las naciones más desarrolladas.

Platería y joyería, así como otras actividades directamente relacionadas con ellas, estuvieron presentes desde el primer momento. Al igual que en otros sectores, se vio la necesidad y obligación de alentar esta importante actividad con el fin de frenar la masiva entrada de las elaboraciones extranjeras, que eran las que gozaban de mayor crédito y reputación entre la sociedad española. Este objetivo no era tampoco nada nuevo. La necesidad de modernización de la orfebrería española preocupaba desde mucho tiempo atrás y los intentos por impulsar estas artes con el fin de que los productos españoles pudieran competir con los que se recibían de más allá de nuestras fronteras, particularmente de Francia, Inglaterra o Italia, ya se habían intentado materializar durante el último cuarto del siglo XVIII y primeros años de la centuria siguiente. Entre esas iniciativas de tiempos previos habría que destacar la escuela de dibujo que fundara en Córdoba el obispo Antonio Caballero y Góngora<sup>6</sup>, que de manera muy directa se abrió para formación de los plateros, o la que también impulsó el carde-

nal Lorenzana en el alcázar toledano, donde se reclamó la asistencia de los orfebres de la ciudad imperial<sup>7</sup>. Igualmente, no hay que olvidar otras tentativas interesantes, destinadas a premiar los adelantos en el dibujo que hacían los oficiales plateros que acudían a la Sala de Flores y Ornato de las escuelas gratuitas de nobles artes en la Casa Lonja de Barcelona, a instancias de la Real Junta de Gobierno y Comercio del Principado de Cataluña<sup>8</sup>. O las exposiciones públicas que auspiciaron, a partir de 1820, instituciones como la Sociedad Económica de Amigos de País de Valencia, y, muy especialmente, esa mencionada Junta de Comercio catalana. Y que deben ser estimadas como precedentes de las de carácter nacional, pues como muy bien ha señalado Capel Sáez, en su ánimo estuvo “exhibir los progresos de la actividad industrial frente a la competencia extranjera”<sup>9</sup>.

Por tanto, la presencia de las artes en metales y piedras preciosas en las primeras exposiciones públicas de la industria española es la traslación de aquel espíritu ilustrado, y de sus muchos y enérgicos proyectos, cuyo mayor empeño fue frenar la decadencia de unas artes y una industria nacional que, como afirmaba Pedro Dabout, estaba principalmente motivada “por el poco aprecio que se hace de ellas, y por consecuencia de los que la ejercen”. Sin distinciones, sin reconocimientos institucionales “pierde el apego a su profesión, y a muy lejos de perfeccionarse en el arte, le desampara en aquel mismo instante que coadyuvaría más eficazmente a sus progresos”<sup>10</sup>.

## 2. LA EXPOSICIÓN DE 1827

Fue la primera de todas y permaneció abierta durante dos meses, junio y julio. Los resultados, según la memoria final del evento, fueron bastante limitados por la premura de la propia convocatoria, que impidió el concurso de un alto número de participantes, especialmente los de zonas más alejadas de la corte. Ello obligó

incluso a rebajar las exigencias que la Junta de Calificación había impuesto para optar a distinciones y premios, acomodándolas a la medianía de los productos y objetos recibidos en las salas del Real Conservatorio de Artes<sup>11</sup>.

Que la convocatoria no despertó el entusiasmo de artistas y manufactureros de la nación, al menos no entre los dedicados a las artes del metal, da buena prueba lo corto, más bien exiguo, de la representación de los integrantes de esa industria. De hecho, la sección VI, en la que se incluyeron las elaboraciones de estos artifices, “no ofreció gran interés, tanto por su poca variedad cuanto porque muchos no pasan de meros ensayos”. La embajada de los orfebres españoles estuvo limitada a la presencia de la fábrica de Martínez, dirigida entonces por el yerno del antiguo propietario, Pablo Cabrero<sup>12</sup>, y a la del artífice barcelonés, Narciso Soler.

La gran manufactura madrileña, que mereció una medalla plata<sup>13</sup>, aportó un importante número de trabajos, destacando, entre los realizados en el material argénteo: platos hechos con troquel y decoración estampada, así como por dos escribanías monumentales. Igualmente, las crónicas alabaron sus piezas de bronce ejecutadas según un método llegado desde el extranjero, entre las que se encontraban un reloj de sobremesa en forma de canastillo sostenido por dos genios “correspondiente al estilo del día” y diferentes floreros y maceteros. La extraordinaria calidad de estas últimas, atisbaban: “concebir esperanzas de que algún día nos veremos libres del tributo que por estos artículos pagamos a los extranjeros”. Por otra parte, y elocuente testimonio de la actualización de su producción, llamaron poderosamente la atención las piezas de alabastro que se presentaban por primera vez al público y que estaban realizadas con piedras procedentes de diferentes canteras del reino<sup>14</sup>.

Menos suerte tuvo el catalán, a pesar de que en su tierra sí había sido merecedor de varias

distinciones en certámenes locales previos<sup>15</sup>, pues, aunque ofreció una singular obra, concretada en un crucifijo de plata con guarnición de oro, plata y esmalte, que alcanzó una valoración económica ajustada a los 4.000 reales —una de las más altas de toda la exposición— y algunos camafeos y joyas en coral y nácar, su obra pasó por completa desapercibida, sin merecer comentario o premio alguno. No obstante, el rey, que quedó entusiasmado por los trabajos del catalán, le concedió, una vez finalizado el evento, la dispensa de poder ubicar sobre la entrada de su obrador y fábrica de joyería de Barcelona las armas reales<sup>16</sup>.

Tampoco las obras de plata o en metales plateados quedaron restringidas exclusivamente al concurso de los de ese oficio. Otros profesionales del metal también mostraron algunos trabajos que incorporaban el valioso metal. Así, la también catalana casa Balmes y Compañía<sup>17</sup>, fabricantes de quincalla, exhibieron, además de un buen muestrario de botonaduras de plata, una custodia de cobre dorada al fuego con adornos de serafines y guarniciones de plata y una benditera de cobre con similar exorno, ambas piezas realizadas a cincel. Otro quincallero, Juan Bautista Garrigues, radicado en la calle del Carmen de Madrid, optó por ofrecer trabajos en la invención moderna de plaqué, que se concretaron en dos faroles para carretela que alternaban la chapas en oro y plata. Solo los primeros, por la importancia de su industria para el ejército y por lo ajustado de sus precios, obtuvieron la anhelada distinción, que en este caso se concretó en una medalla de plata<sup>18</sup>.

### 3. LA EXPOSICIÓN DE 1828

Cuando se decretó su convocatoria quedó establecido que la inauguración tendría lugar el día de San Fernando, onomástica del soberano, prologándose hasta el 8 de julio siguiente. Sin embargo, la ausencia del rey de Madrid el día de su santo, al encontrarse de viaje por Cataluña,

obligó a desplazar la inauguración hasta el 1 de julio, clausurándose en la festividad de la Asunción de la Virgen.

Nuevamente, la sección VI abarcó las artes del metal, entre las que, obviamente, se incluyeron los objetos del arte de la orfebrería, figurando entre los mismos una nutrida representación que ya no se limitó a las labores de artífices o fábricas de Madrid o Barcelona. Territorios más periféricos, como Salamanca, también constataron su presencia, en este caso a través de su característica filigrana y de la mano de Jaime Franquera, platero y filigranista honorario de Fernando VII<sup>19</sup>. Peinetas, azafates y abanicos, ejecutados en esa técnica y presentados bajo formas caprichosas, recibieron encendidos elogios de los miembros de la Junta que incluso reseñaron su capacidad de haber logrado que en París hubiera curiosidad por esta fabricación patria<sup>20</sup>.

Los trabajos de la familia Pecul Crespo, tanto los de Luis, platero bronceista de la Real Casa<sup>21</sup>, como los de Francisco, su joven y malogrado hijo, recibieron elogiosas críticas por la calidad de las dos lámparas de bronce corladas con soldaduras de su invención, que fueron galardonadas con la medalla de plata, así como por la extraordinaria calidad y belleza del juego de espigas de bronce que presentó el vástago. A este último se le auguró un brillante porvenir, otorgándosele como estímulo a su carrera una mención honorífica.

El resto de la delegación madrileña quedó integrada por Celestino Espinosa, el tasador de plata de la Real Casa<sup>22</sup>, quien concurrió en colaboración con el diamantista Casabona, ofreciendo entre ambos un buen surtido de sus trabajos en oro y esmaltes, entre los que se encontraban seis veneras de la orden de Santiago, una placa de la orden de San Genaro y cinco brazaletes. Formando también parte de ese grupo de plateros de la corte el artífice Pedro Gómez de

Velasco<sup>23</sup>, que logró una mención honorífica por una custodia de plata guarnecida de pedrería.

Los catalanes Narciso Soler y Ramón Bosch alcanzaron también su recompensa. El primero, de quien la prensa de entonces destacó la belleza del escaparate en el que presentó su producción, fue premiado con la medalla de oro por sus desvelos en el arte de la joyería. De hecho, sus continuas mejoras en ese campo estaban obteniendo los frutos “de evitar la grande introducción de artículos de platería y joyería que viene de países extranjeros”. El segundo, que con el tiempo llegaría a tener un relevante papel en la política municipal de Barcelona<sup>24</sup>, fue distinguido con una mención honorífica por una custodia de latón dorada en la que había logrado diferentes matices oro a través de técnicas de su inventiva.

#### 4. LA EXPOSICIÓN DE 1831

En esta ocasión sí pudo ser inaugurada en la onomástica del monarca, concluyendo la exhibición el 8 de julio. Las visitas del público se establecieron en un horario que abarcaba desde las nueve de la mañana a las dos de la tarde. Y fue la primera en la que se instauró un estricto protocolo en relación al decoro de la indumentaria de los asistentes, pues quedaron prohibidas capas y gabanes, palos y bastones o el poder permanecer cubierto durante el recorrido de las salas. Igualmente, hubo obligación de que tanto eclesiásticos como militares acudieran con sus respectivos hábitos y uniformes<sup>25</sup>.

En lo relativo a las artes de los metales preciosos fue la exposición que menos participantes congregó, tal vez porque el propio interés de la Junta organizadora incentivó la presencia de la industria del hierro por su importancia e interés para el Estado<sup>26</sup>.

La presencia de plateros, que se agruparon en la sala grande del Real Conservatorio de Artes,

estuvo limitada a la persona de Jaime Franquera y a la de su discípulo Francisco Cañón<sup>27</sup>, siendo recompensados ambos con medalla de plata y bronce respectivamente<sup>28</sup>. Nuevamente se alabaron los avances que el taller del salmantino hacía en el campo de la filigrana, llegando desde allí un abanico, una petaca, una peineta, dos azafates y una cesta. Los trabajos que Cañón presentó, igualmente de plata afiligranada, fueron más numerosos —“han llamado generalmente la atención del público” — abarcando cinturones, pulseras, collares y pendientes<sup>29</sup>.

## 5. LA EXPOSICIÓN DE 1841

Tras un largo paréntesis, la exposición volvió a ser convocada por decreto del Regente del Reino de 12 de julio de 1841. La finalización de la convulsa situación de los años previos, poco proclives para celebraciones y certámenes, generó el ambiente adecuado para la restauración del evento, que va experimentar algunos cambios cruciales en lo relativo a su organización y reglamento. Entre las muchas cuestiones que se regularon, la más interesante fue, seguramente, el estricto control sobre los productos que concurrían, fundamentalmente las pautas que se establecieron para combatir la repetición y los abusos, pues solo se admitió una pieza por tipología y clase con el fin de evitar la monotonía y, especialmente, que la exposición se convirtiera en un simple mercado. También variaron las fechas. Siguiendo la tradición, la onomástica de la reina, 19 de noviembre, se consideró la fecha propicia para abrir las salas, que volverían a clausurarse el 20 del mes siguiente<sup>30</sup>. Otro cambio fundamental fue que la sección VI se reservó exclusivamente para los objetos de oro, plata y pedrería, quedando los productos realizados por las industrias metalúrgicas, dado su extraordinario auge y crecimiento, reunidos en una sección diferente.

El resultado de lo expuesto por los orfebres y plateros españoles no pudo ser más satisfacto-

rio. La propia Junta celebró los muchos progresos y avances que ese arte había experimentado en los últimos tiempos, resaltado el camino del gusto y la finura que comenzaba a recorrer. La representación del oficio quedó cubierta por la presencia de algunos de los nombres más sobresalientes de la platería y joyería isabelina, destacando el concurso de Narciso Práxedes Soria, el diamantista de cámara<sup>31</sup>; Francisco Moratilla<sup>32</sup>; José Pujol<sup>33</sup>; Gaspar Iraburo y Fagondo y, el ya usual a esta muestra, Jaime Franquera. Todos obtuvieron extraordinarios elogios y, salvo el barcelonés Pujol, alcanzaron el laurel de la preciada medalla.

Soria, Moratilla y Pujol presentaron, como obra más espectacular, un ostensorio. La del primero respondía a un trabajo en plata sobredorada con adornos de topacios rosas y diamantes, ofreciendo un viril elaborado en cristal de roca, destacando por “su buena composición y corrección en el dibujo”. La pieza respondía al orden gótico y articulaba la superficie de la base con cuatro medallones en los que aparecían representadas las escenas de la Encarnación, Cena de Emaús y la Ascensión<sup>34</sup>.

La custodia de Moratilla, sin embargo, fue ponderada por lo acertado de su decoración, al incluir atributos del Sacramento en el pie, así como por la espectacular gloria de ángeles que sostenían el viril, mostrado en el centro de un gran golpe de ráfagas doradas.

De plata y bronce fue la del catalán, destacándose por su viril prismático, que proponía una utilísima novedad al responder a una “base triangular y de la forma globosa que resulta de la acumulación de las ráfagas salientes por las tres caras”.

Junto a la pieza litúrgica, tanto Soria como Moratilla hicieron llegar trabajos de índole civil. El diamantista asombró por la perfecta ejecución de una joya para adorno de la cabeza de oro y

diamantes que se articulaba bajo la forma de un bouquet que podía dividirse, a su vez, en cinco ramitas florales con la ventaja que eso suponía de poder colocarse sueltas de manera independiente “género de trabajo que está poco generalizado entre nosotros, y por su ejecución puede con los de la misma clase que vienen del extranjero”. Esta pieza se acompañó de un par de pendientes de dibujo chinesco, un arillo en forma de pájaro y de un alfiler de brillantes y rubíes con motivos de trofeos militares. Más parca fue la contribución en ese campo de Moratilla, que se limitó a un juego de cubiertos, cuchara y tenedor de oro y cuchillo con el mango de plata, que gustaron por la particularidad y gracia del adorno grabado que incorporaban.

El filigranista salmantino volvió a recibir los parabienes acostumbrados a la vista del cofrecito de filigrana de plata que exhibió, reiterándose lo codiciadas que se habían convertido sus obras en el extranjero<sup>35</sup>.

Y, por último, hay que destacar la irrupción en este certamen de la figura de Gaspar Iraburo<sup>36</sup>, un distinguido orfebre esmaltador, que recibió las más encendidas alabanzas a tenor de lo importante que era para la nación esa singular técnica del esmalte “por la dependencia en que nos hallamos del extranjero en este ramo de la industria tan atrasada entre nosotros”. Su trabajo se materializó en una placa de la orden de Isabel la Católica que fue muy estimada por los miembros de la junta calificadora por su excelente dibujo y la finura en la aplicación del esmaltado.

## 6. LA EXPOSICIÓN DE 1845

Aunque inicialmente se pensó que tuviera como escenario el Real Conservatorio de Artes, la alta expectación que generó y el resultado de afluencia de un alto número de expositores, obligó a desplazar su ubicación al convento de la Trinidad. Tal mudanza fue muy aplaudida, no solo

por el emplazamiento más céntrico, sino porque los espacios del claustro y las holgadas salas conventuales podían dar mejor acogida, con más dignidad, al concurso de industrias y público.

La convocatoria de esta exposición, que debía haberse celebrado el año anterior pero que fue retrasada por real orden de 11 de mayo de 1844, fue emitida el 8 de febrero, fijándose su apertura para el 1 de septiembre y su cierre el 10 de octubre. A diferencia de las anteriores, la proclama de su celebración fue recogida por todos los boletines oficiales de las provincias, ofreciendo la novedad, por deseo expreso de la reina, de que el Tesoro asumiría el coste de los portes de los productos que llegaran desde fuera de Madrid con el fin de que manufacturas e industrias de toda España pudiera estar representadas<sup>37</sup>. Y esas mejoras tuvieron sus frutos. De hecho, que las cosas estaban cambiando y que las manufacturas españolas comenzaban a despertar cierto interés más allá de los Pirineos fue la presencia de una delegación francesa, encabezada por el célebre economista Adolphe Blanqui, del Instituto Real de Francia, a instancias de ese gobierno, para el estudio de los progresos industriales que estaba experimentando el vecino país. Ciertamente, y a ojos de los miembros de la junta calificadora, España estaba saliendo de su letargo<sup>38</sup>.

Si bien es cierto que la concurrencia de manufacturas e industrias aumentó considerablemente en ramos como el del textil, la relojería o la fabricación de instrumentos musicales, en lo relativo a las artes de la orfebrería la representación no alcanzó una cuantía superior a la de pasadas ediciones. En efecto, al igual que en esas, la muestra de esta actividad quedó limitada a la presencia de artífices de Madrid y Barcelona, pues en esta ocasión ni siquiera los filigranistas de Salamanca comparecieron.

El triunfo en esta sección lo acaparó la fábrica de Martínez, que seguía bajo la dirección de

Pablo Cabrera. Así, se puso de manifiesto, tanto los avances que se experimentaba en este establecimiento con las piezas elaboradas en las invenciones de plaqué y al galvanismo, como la calidad del mineral de plata que utilizaba para su provisión, procedente de Sierra de Almagrera, aprovechando los ricos filones que en 1838 se redescubrieron en este paraje almeriense de Cuevas de Almanzora<sup>39</sup>. Sin embargo, no todo fueron parabienes. En el dictamen final de la comisión se advirtió que de poco valían los esfuerzos de esta fábrica por incorporar los adelantos de la ciencia si los productos resultantes seguían teniendo un coste tan elevado, lo que indiscutiblemente repercutía en que los españoles optaran por objetos similares procedentes del extranjero en vez de adquirir los de producción nacional<sup>40</sup>. De entre las numerosas alhajas de oro y plata que la prestigiosa factoría remitió, la prensa del momento destacó un juego de lavamanos con el jarro en figura de águila y la jofaina simulando un nido; un juego de café y una sopera grande de forma oval con pie giratorio.

También recibieron pertinentes elogios los diamantistas madrileños, Vicente Soria y Mariano Julián de Arana y Asolo. El primero, sobrino de Narciso Práxedes Soria y con establecimiento propio en la calle Carretas<sup>41</sup>, fue agasajado por el aderezo “muy lindo” guarnecido con diamantes rosas que presentó, valorado en más de 20.000 reales, y del que por fortuna hay constancia visual gracias al grabado que del mismo publicó el *Semanario Pintoresco Español*<sup>42</sup>. Aunque fue el segundo, domiciliado en la calle del Príncipe<sup>43</sup>, quien más sorprendió por sus cubiertos dorados por el método eléctrico de la pila y, muy especialmente, por la figura de español antiguo, realizada en latón y plata, sosteniendo una medalla de cobre con motivos alegóricos, que también mereció su correspondiente grabado en el medio impreso que fundara Mesonero Romanos unos años antes<sup>44</sup>.

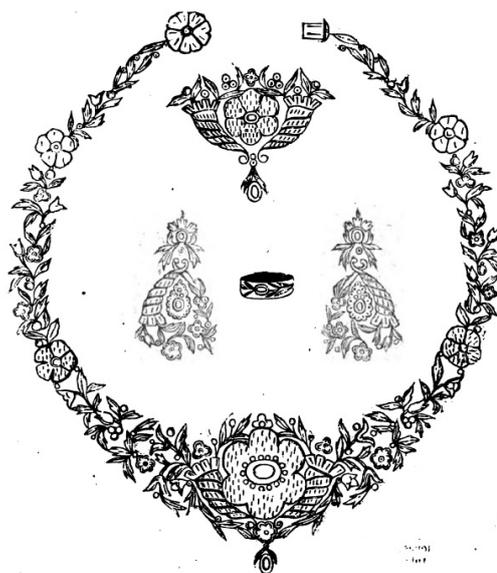


Fig. 1. Anónimo. Joyas presentadas a la exposición de 1845 por don Víctor Soria. Xilografía. 1845. *Semanario Pintoresco Español*: 13 de julio de 1845, pág. 223.



(Figura presentada por el Sr. Arana en la Exposición.)

Fig. 2. Anónimo. Figura presentada por el señor Arana en la exposición. Xilografía. 1845. *Semanario Pintoresco Español*: 13 de julio de 1845, pág. 224.

La habitual delegación catalana estuvo restringida a la persona del prestigioso joyero y diamantista barcelonés, Pedro Soler y Perich, quien años más tarde participaría con sus trabajos en la sección española de la Exposición Universal de París de 1867<sup>45</sup>. Más de 160 obras presentó el catalán<sup>46</sup>, “y todas son de un gusto exquisito, y de una riqueza prodigiosa”, considerándose que su habilidad e invención sobresalían, de manera muy particular, en el terreno de las condecoraciones, tal como avalaron la cruz de comendador de la orden de Santiago, de oro y esmalte, y la placa de la orden de San Hermenegildo, toda de oro con engaste de diamantes.

A la cita tampoco faltó Gaspar Iraburo, que acudió con un amplio muestrario de su fábrica de condecoraciones militares, todo elaborado en oro y esmaltes, incluyendo dentro del mismo veneras de las órdenes de Santiago, Calatrava, Alcántara y Montesa; cruces de caballero de Isabel la Católica y de San Fernando; cruces de damas nobles de María Luisa; medallas de los tribunales supremos y un gran toisón de oro que alcanzó una valoración superior a los 1.800 reales, mereciendo las oportunas alabanzas que le condujeron a conquistar la medalla de bronce<sup>47</sup>.

Aunque ajenos estrictamente a la profesión, las invenciones de Pelegrín Estrada para el dorado y plateado de objetos de metal tuvieron muy buen recibo<sup>48</sup>. Si bien los mayores aplausos fueron los dirigidos a los exquisitos trabajos presentados por el armero Eusebio Zuloaga<sup>49</sup>, que acaba de obtener, un año antes, los honores de arcabucero real. Sus labores de damasquinado en oro y plata en las piezas presentadas, concretamente el estuche con decoraciones al gusto del siglo XVI que contenía una escopeta de un tiro, un cuchillo de monte y una serie de piezas auxiliares y que se valoró en más de 60.000 reales merecieron la medalla de plata. Y no solo eso. La propia reina adquirió el mencionado estuche, lo que supuso que algunos de sus elementos merecieran la atención de la prensa

ilustrada del momento que lo publicitó con sus pertinentes imágenes grabadas<sup>50</sup>.

En opinión de Ramón de la Sagra, uno de los intelectuales más implicados en la organización de esta exposición y en analizar sus resultados, no en balde formó parte de la junta calificadora, los avances en el campo de la orfebrería española solo podrían germinar y consolidarse mientras se perseverara en el camino de la ciencia y el progreso que traían consigo las invenciones del siglo, tal como corroboraban los objetos presentados por la fábrica de Martínez y por Arana, en concreto los de plaqué de oro y de plata y los de dorado galvanoplástico. Todo lo demás era meras complacencias en el lujo, nada útiles para la nación<sup>51</sup>.

## 7. CONCLUSIONES

Ciertamente, y siguiendo nuevamente al referido economista, político y sociólogo isabelino, estas primeras exposiciones de la industria española estuvieron muy lejos de conseguir sus obje-

170

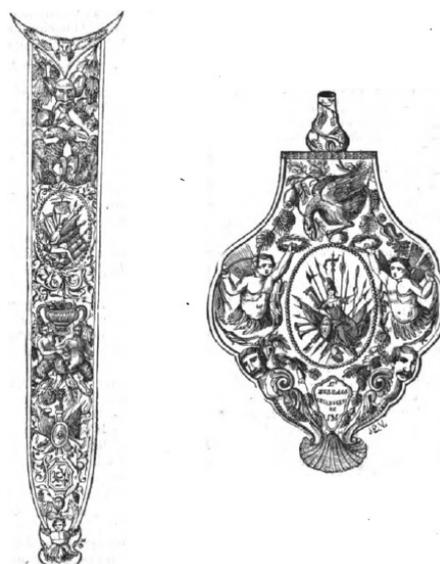


Fig. 3. Anónimo. Vaina de cuchillo de monte y frasco de pólvora presentados por don Eusebio Zuloaga. Xilografía. 1845. *Semanario Pintoresco Español*: 27 de julio de 1845, pág. 237.

tivos. En nada mostraron la realidad de un país, o más bien ofrecieron solo una realidad muy parcial, pues a ellas concurren un número muy limitado de territorios, faltando, en muchas ocasiones, las representaciones de regiones como Galicia, Asturias, el propio Levante o Andalucía, de larga tradición manufacturera. De hecho, teorizó que tales ausencias, incluso las intermitentes presencias, estuvieron motivadas no solo por la pereza y falta de interés de las autoridades provinciales, sino por la propia indiferencia que tales certámenes generaban en aquellos que debían concurrir desde fuera de Madrid, faltos de conciencia sobre el valor y estima de sus trabajos: “la poca importancia que dan los naturales a las sustancias que poseen y a las obras que ejecutan”. En el caso concreto de la orfebrería, en general de todas las artes vinculadas con los metales nobles y valiosos, de la Sagra, apuntó, y como muy buen tino, que para su desarrollo y avance solo era necesaria una cosa, la paz en la nación. España contaba con excelentes manos, una larga y fructífera tradición y unas materias primas extraordinarias, pero los tiempos, durante todas esas décadas atrás, habían sido los más perniciosos para el desarrollo de un arte que requería para su auge

una sociedad próspera, estable y rica. Y el país distaba todavía mucho de alcanzar tales logros. Sin embargo, constataba que los últimos descubrimientos científicos que acontecían en Europa encontraban de inmediato utilidad en esas fábricas y entre los artistas españoles, que los aplicaban rápidamente e incluso experimentaban en métodos y técnicas de mejora, lo que daba pie a la esperanza<sup>52</sup>. La opinión de los franceses contemporáneos, salida de esa referida delegación que llegó a la exposición de 1845, no fue tampoco desencaminada al afirmar: “Si se asegurase por algunos años la paz, que quiera Dios que no se altere, la España marcharía rápidamente hacia un porvenir brillante”. Y al contemplar las riquezas de la orfebrería de tiempos pasados, “inmensa platería que no tiene rival en Europa”, consideraron que para la recuperación de tales artes solo había que empezar por “asemejarse a sí misma y volver a comenzar su pasado”<sup>53</sup>.

La exposición de 1850 sería ya muy diferente y sus ideólogos la encaminaron hacia la modernidad<sup>54</sup>, dejando para siempre atrás el credo que sostuvo a estas primeras, pues España comenzaba a atisbar la senda de su propia Revolución Industrial.

## NOTAS

<sup>1</sup>Este estudio se realiza al amparo del proyecto de investigación PID2020-115154GB-I00 “De la Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia”, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

<sup>2</sup>La ideología, génesis y desarrollo de estas exposiciones, así como las de otros certámenes similares que tienen lugar durante la primera mitad del siglo XIX, cuentan con el exhaustivo estudio de CAPEL SÁEZ, Horacio. “Las exposiciones nacionales y locales en la España del siglo XIX: medio local, redes sociales y difusión de innovaciones”. En: SILVA SUÁREZ, Silva Suárez (Ed.). *Técnica e Ingeniería en España. IV. El Ochocientos: pensamiento, profesiones y sociedad*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería e Institución Fernando el Católico, 2007, págs. 151-213. Tampoco hay que olvidar, fundamentalmente por centrarse en aspectos directamente relacionados con las artes decorativas, el pionero trabajo de LÓPEZ CASTÁN, Ángel. “Las exposiciones públicas de los productos de la Industria Española y las artes decorativas en el Madrid fernandino”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Madrid), Vol. 3 (1991), págs. 125-137.

<sup>3</sup>MORRILLO MORALES, Julia. “Enrique Gil ante las exposiciones de la industria”. En: CARRERA Valentín (Ed.). *Enrique Gil y Carrasco y el Romanticismo*. León: Universidad de León, 2015, págs. 373-383.

<sup>4</sup>La prensa recogió, por ejemplo, las numerosas visitas que a las dos primeras exposiciones realizaron el matrimonio formado por el infante don Carlos María Isidro y doña María Francisca de Braganza, acompañados de sus hijos, o el interés de los infantes don Francisco de Paula de Borbón y don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza (*Diario Balear*: 11 de agosto de 1827, pág. 5; *Corre Literario y Mercantil*: 30 de julio de 1828, pág. 1 y nº 10: 4 de agosto de 1828, pág. 1).

<sup>5</sup>Para la historia de este organismo son fundamentales los exhaustivos estudios de RAMÓN TEIJELO Javier. “Aproximación al Real Conservatorio de Artes (1824-1850): precedente institucional de la ingeniería industrial”. *Quaderns d'història de l'enginyeria* (Barcelona), 5 (2002), págs. 45-65; “El Real Conservatorio de Artes (1824-1887), cuerpo facultativo y consultivo auxiliar en el ramo de la industria”. En: SILVA SUÁREZ, Manuel (Coord.). *Técnica e ingeniería en España*. Zaragoza: Real Academia de Ingeniería: Institución Fernando el Católico: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, págs. 235-294 y *El Real Conservatorio de Artes (1824-1887): un intento de fomento e innovación industrial en la España del XIX*. Tesis doctoral: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

<sup>6</sup>Tampoco son desdeñables los intentos para el estímulo del arte de la platería que desarrolló la congregación de San Eloy de Córdoba a partir de 1779, tal como relata el CONDE DE LA VIÑAZA. *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. T. IV, Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1894, pág. 123.

<sup>7</sup>“Resumen de las actas de la Academia de San Fernando desde 14 de julio de 1787 hasta 4 de agosto de 1790”. En: *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las nobles artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 4 de agosto de 1790*. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra, s.a., pág. 6.

<sup>8</sup>*Continuación de las actas de la Escuela Gratuita de las Nobles Artes erigida con la Real Aprobación en la Casa Lonja de Barcelona a costa de la Real Junta de Gobierno y Comercio del Principado de Cataluña y relación de los premios generales que además de los anuales se distribuyeron entre los alumnos de su escuela en su Junta General el día 15 de noviembre de 1797*. Barcelona: por Francisco Suria y Burgada, s.a., págs. XLVI y XLVIII.

<sup>9</sup>CAPEL SÁEZ, Horacio. “Las exposiciones nacionales y locales en la España del siglo XIX...”. Op. cit., pág. 156.

<sup>10</sup>DABOUT, Pedro Dabout. “Memoria sobre el arte de la Platería, y Ordenanzas para el Colegio de Plateros de Madrid”. En: *Memorias de la Sociedad Económica. Memorias de Oficios*, T. IV. Madrid: por don Antonio de Sancha, 1787, pág. 81.

<sup>11</sup>Un buen relato del impacto que esta primera exposición generó entre los madrileños, que pasaron del desdén a la curiosidad para finalizar acudiendo pletóricos de orgullo nacional en *Diario Balear*: 11 de agosto de 1827, pág. 2.

<sup>12</sup>MARTÍN, Fernando A. “La familia Cabrero Martínez y la evolución de la Fábrica hasta su desaparición”. En: *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*. Catálogo de Exposición. Madrid: Museo de Historia de Madrid, 2011, págs. 123-160.

<sup>13</sup>Toda la relación de medallas y distinciones de esta exposición en *Mercurio de España*: marzo de 1828, págs. 165-171.

<sup>14</sup>*Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la Industria Española remitidos a la exposición pública de 1827 presentada al al Rey Nuestro Señor*. Madrid: Imprenta de D. L. Amarita, 1828, págs. 45-47.

<sup>15</sup>OSSORIO y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno, 1868, pág. 227. De hecho, en 1825, fue merecedor de una medalla de tercer orden otorgada por la Real Junta de Comercio de Cataluña por “varias obras que presentó de su arte de un gusto esquisito e ingeniosa ejecución, en las cuales no era lo que menos atraía la atención el nuevo género de trabajo de los bustos recientemente introducidos en las platerías de esta capital” (*Premios Generales adjudicados por la Real Junta de Comercio de Cataluña en el concurso a qué invito en escrito de 13 de setiembre de 1824*. Barcelona: en la oficina de la viuda de don Agustín Roca, 1825, pág. 26).

<sup>16</sup>*El Correo: periódico literario y mercantil*: 26 de junio de 1829, pág. 4.

<sup>17</sup>Se trataba de una fábrica que ya funcionaba en 1808 y donde se atendía no solo la producción de botones en todas sus variedades sino también toda clase de adornos de metal para guarnición de mobiliario y ebanistería, así como para

carruajes. (*Almanak mercantil o guía de comerciantes para el año 1808*. Madrid: Imprenta de Vega y Compañía, 1808, pág. 376). Su significación en el contexto manufacturero de la España de Fernando VII queda bien corroborado con la visita que los soberanos realizaron al establecimiento durante su estancia en Barcelona en 1828 (*Gaceta de Madrid*: 15 de mayo de 1828), pág. 234.

<sup>18</sup>*Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la Industria Española remitidos a la exposición pública de 1827 presentada al al Rey Nuestro Señor*. Madrid: Imprenta de D. L. Amarita, 1828, págs. 45-47.

<sup>19</sup>OSSORIO y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas...* Op. cit., pág. 256 y PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. *Catálogo de Platería*. Museo Carmelitano de Alba de Tormes. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, págs. 173-174.

<sup>20</sup>*Catálogo de los productos por el orden que han llegado para la Exposición Pública de este año de 1828*. Madrid: Imprenta de don José del Collado, 1845, págs. 44-45.

<sup>21</sup>La figura de este bronceista ha sido estudiada por NIEVA SOTO, Pilar. “Adornos de plata y bronce en las camas de los Reyes Carlos IV y Fernando VII”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería*. San Eloy 2007. Murcia: Universidad de Murcia, 2007, págs. 243-260.

<sup>22</sup>MARTÍN, Fernando A. “Celestino Espinosa, platero y tasador de objetos de plata del rey (siglo XIX)”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* (Madrid), 79 (1984), págs. 21-28.

<sup>23</sup>Acabó sus días en Barcelona, donde desempeñó, desde 1841 hasta 1861, el cargo de ensayador mayor de la Real Casa de la Moneda de aquella capital (*La España*: 19 de noviembre de 1861, pág. 2).

<sup>24</sup>*El Corresponsal*: 27 de marzo de 1844, pág. 2.

<sup>25</sup>*El Correo*: 30 de mayo de 1831, pág. 2.

<sup>26</sup>*Memoria dirigida al Rey nuestro Señor por la Junta creada por S.M. para calificar los productos de la industria española*. Madrid; Imprenta de José del Collado, 1832, pág. 39.

<sup>27</sup>Seguía activo en 1842 y debió alcanzar cierto renombre, pues la prensa de ese año recoge que en la madrileña calle de Carretas se encontraba a la venta una partida de peinetas de filigrana “hechura y gusto lo más divino” salidas de su obrador (*Diario de Madrid*: 20 de octubre de 1842, pág. 2).

<sup>28</sup>*Memoria de la Junta de Calificación de los productos de la industria española remitidos a la exposición pública de 1831*. Madrid: Imprenta de don José del Collado, 1832, págs. XXI-XXII.

<sup>29</sup>*Diario balear*: 1 de septiembre de 1831, pág. 2.

<sup>30</sup>*El Corresponsal*: 22 de julio de 1841, pág. 2.

<sup>31</sup>MARTÍN, Fernando. A. “Joyereros y diamantistas reales en las colecciones del Patrimonio Nacional”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional* (Madrid), 71 (1982), págs. 37-44. ARANDA HUETE, Amelia. “Panorama de la joyería española durante el reinado de Isabel II”. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* (Zaragoza), 68 (1997), págs. 5-24; “Narciso Práxedes Soria”. En: *Dictionnaire International du Bijou*. Paris: Les Editions du Regard, 1998. MARTÍN, Fernando. A. “La ofrenda de Isabel II”. En: *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*. Madrid: Nerea, 1998, pág. 190.

<sup>32</sup>ALCOLEA, Santiago. “Aportaciones al estudio de la orfebrería en Madrid durante el siglo XIX”. *Revista Iberjoya* (Madrid), 3 (1982), págs. 22-29; ARANDA HUETE, Amelia. “Francisco Moratilla”. En: *Dictionnaire International du Bijou*. Paris: Les Editions du Regard, 1998; PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “De Londres a París, de Arequipa a La Habana: Francisco Moratilla y la visibilidad internacional de la platería española en el siglo XIX”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería*. San Eloy 2015. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, págs. 403-420.

<sup>33</sup>RÀFOLS, Josep Francesc (Dir.). *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña. Desde la época romana hasta nuestros días*. T. II. Barcelona, 1953, pág. 988.

<sup>34</sup>*Semanario Pintoresco Español*: 9 de enero de 1842, pág. 3.

<sup>35</sup>*Exposición pública de los productos de la industria española verificada en el año de 1841 dirigida A.S.A. el Regente del Reino*. Madrid: Imprenta de don Miguel de Burgos, 1842.

<sup>36</sup>Noticias sobre este artífice proporciona DE CEBALLOS-ESCALERA GILA, Alfonso. “De la cruz laureada del Generalísimo Franco: algunas consideraciones y algunas precisiones”. *Revista de Historia Militar* (Madrid), 55 (2011), págs. 219-223. El orfebre falleció el 23 de febrero de 1867 (*La Correspondencia de España*: 23 de febrero de 1874, pág. 4).

<sup>37</sup>*Boletín de Segovia*: 29 de abril de 1845, pág. 1.

<sup>38</sup>*Memoria de la Junta Calificadora de los productos de la Industria Española presentados en la Exposición Pública de 1845*. Madrid: Imprenta de don Francisco Díaz, 1846, pág. 10.

<sup>39</sup>Sobre esta cuestión, que dispone de una amplísima bibliografía, es oportuno remitirse al trabajo de MENÉNDEZ SUÁREZ, Carlos. “La minería en la Sierra de Almagrera y el ferrocarril minero del Barranco Jaroso”. *De Re Metalica* (Madrid), 27 (2016), págs. 1-20.

<sup>40</sup>*Memoria de la Junta calificadora de los productos de la industria española presentados...* Op. cit., págs. 76-77.

<sup>41</sup>*El Archivo Militar*: 22 de enero de 1842, pág. 4.

<sup>42</sup>*Semanario Pintoresco Español*: 13 de julio de 1845, pág. 223.

<sup>43</sup>Con anterioridad tuvo su obrador domiciliado en la calle Mayor de la capital (*Diario de Madrid*: 21 de enero de 1838, pág. 2). En 1852 ya no se ejercitaba en la profesión, pues el mismo expresaba en la prensa que desde unos años atrás venía desarrollando la labor de agente de negocios (*Diario oficial de avisos de Madrid*: 22 de abril de 1852, pág. 4).

<sup>44</sup>*Semanario Pintoresco Español*: 13 de julio de 1845, pág. 224.

<sup>45</sup>*Catálogo General de la sección española publicado por la comisión regia de España*. París: Imprenta General de CH. Lahure, 1867, pág. 168. Datos sobre su biografía y producción en RÀFOLS, Josep Francesc Ràfols (Dir.). *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña...* Op. cit., pág. 1211.

<sup>46</sup>Incluyó su lote: “botones de diamantes para señora, alfileres de oro y de diamantes, pulseras, sortijas, portacigarros, puños de bastones, cadenas y pasadores” (“Exposición de la Industria Española en 1845”. En: *Revista de Madrid*. T. VII, Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica, 1845, pág. 402).

<sup>47</sup>*Catálogo de los productos de la industria española por el orden que han llegado para la exposición pública de este año 1845*. Madrid: Imprenta del colegio de Sordo-mudos y Ciegos, 1845, págs. 21-22.

<sup>48</sup>PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel y CAMACHO CÁRDENAS, Enrique. “Pelegrín Estrada y la fábrica de Plata-Estrada del Hospicio de Madrid”. En: RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.). *Estudios de Platería. San Eloy 2020*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020, págs. 261-274.

<sup>49</sup>LARRAÑAGA, Ramiro. “El damasquinado de Eibar”. *Narria: estudios de artes y costumbres populares* (Madrid), 55-56 (1991), págs. 33-38 y BERMEJO DE RUEDA, Leticia. “Eusebio Zuloaga: el primer artista español decimonónico con reputación internacional”. *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca* (Vitoria), 44 (2021), págs. 15-32.

<sup>50</sup>*Semanario Pintoresco Español*: 27 de julio de 1845, pág. 237.

<sup>51</sup>DE LA SAGRA, Ramón. *Carta a Mr. Blanqui, miembro del Instituto Real de Francia y comisionado del Gobierno francés con Mr. Gallaudrouze, para estudiar la exposición de los productos de la industria española*. Madrid: Imprenta de Casimiro Rufino Ruiz, 1845, pág. 27.

<sup>52</sup>Ibídem, pág. 18.

<sup>53</sup>Ibíd., págs. 33-34.

<sup>54</sup>Un buen panorama de los avances que había experimentado la producción de industrias y manufacturas del país en vísperas de esa exposición de 1850 es el que proporciona FERRER Y VALLS, Gerónimo. *Cartas históricas, filosóficas, estadísticas, agrícolas, industriales y mercantiles*. Barcelona: Imprenta de José Torner, 1846, págs. 141-155.

# EL TRABAJO DE LEONARDO DE FIGUEROA EN LA PARROQUIA DE SANTA LUCÍA

## THE WORK OF LEONARDO DE FIGUEROA IN THE CHURCH OF SANTA LUCIA

### Resumen

En el presente trabajo se aporta una obra hasta ahora inédita del arquitecto Leonardo de Figueroa iniciada en sus últimos años de vida. Se trata de la ampliación de la capilla de la hermandad del Prendimiento en la sevillana parroquia de Santa Lucía, efectuada en la segunda mitad de la década de 1720 y primeros años del siguiente decenio. La ausencia de restos de este encargo ha propiciado que pasase desapercibido para los historiadores.

### Palabras clave

Hermandad del Prendimiento, Leonardo de Figueroa, Santa Lucía, Siglo XVIII.

**Víctor Daniel Regalado  
González-Serna**

Universidad de Sevilla, España

Doctor en Historia Moderna por la Universidad de Sevilla en 2022 con tesis centrada en el estudio prosopográfico del cabildo catedral de Sevilla en el siglo XVIII, premiada con el accésit del concurso Archivo Hispalense de 2022. Profesor de Educación Secundaria Obligatoria en la Junta de Andalucía desde 2019.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 21/V/2023  
Fecha de revisión: 18/VI/2023  
Fecha de aceptación: 19/VI/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

The present paper provides an original unknown work by the architect Leonardo de Figueroa initiated in the last days of his life. It consisted of the enlargement of a chapel belonging to the Brotherhood of The Arrest of Jesus in the Sevillian church of Santa Lucia. The work began in the second half of the 1720s and continued until the 1730s. The absence of documents on this commission went unnoticed by historians.

### Key words

Brotherhood of The Arrest of Jesus, Leonardo de Figueroa, Santa Lucia, 18th century.

Código ORCID: 0000-0003-0951-3032

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0014>

## EL TRABAJO DE LEONARDO DE FIGUEROA EN LA PARROQUIA DE SANTA LUCÍA (1724-1732)

### 1. INTRODUCCIÓN

La biografía del arquitecto Leonardo de Figueroa es conocida por la importancia que supuso su labor en la Sevilla de fines del siglo XVII y primeras décadas del XVIII. Por lo señalado de su trabajo ha concentrado tradicionalmente el enfoque de la historiografía. Igualmente, la hermandad del Prendimiento ha sido estudiada y se conoce su permanencia en la parroquia de Santa Lucía, al menos desde el siglo XVII<sup>1</sup>. Gracias a ello, podemos contextualizar los sucesos que analizaremos en estas páginas.

Sin embargo, a pesar de conocerse bien su obra se desconocía uno de los últimos trabajos de Leonardo de Figueroa ejecutado desde poco antes de morir, finalizándose posiblemente por alguno de sus hijos. Nos referimos a la ampliación de la capilla que usaba la mencionada hermandad en la parroquia de Santa Lucía<sup>2</sup>. Asimismo, podemos añadir, gracias a esta investigación, algunos datos que ilustran y dan mayor luz sobre por qué la hermandad se instaló concretamente en esa capilla.

Por lo tanto, el objetivo de esta publicación es dar a conocer un trabajo de Leonardo de Figueroa hasta ahora inédito por su pérdida arquitectónica y, además, poder comprender mejor la historia de la llamada tradicionalmente hermandad de los Panaderos.

### 2. INSTALACIÓN Y PRIMERA ETAPA DE LA CAPILLA DE LA HERMANDAD DEL PRENDI- MIENTO

Se ha estimado la instalación de la hermandad en su capilla de Santa Lucía para la década de 1640<sup>3</sup>. Sin embargo, la génesis podemos anticiparla al menos hasta el año 1636, cuando Gabriel Pérez Tostado pidió licencia para labrar una capilla en Santa Lucía en honor a Nra Sra de Regla y donde pretendía dar enterramiento en el futuro a sus restos y los de sus parientes. La intención era tomar un rincón del corral de la sacristía en la pared de la nave del evangelio, junto a otra capilla, quedando contraria a la del Santísimo Sacramento<sup>4</sup>.

Para la consecución de la licencia se contó con el testimonio de Gaspar Lamego, mayordomo de la

fábrica de Santa Lucía, y de Fernando Galaz, su párroco en esos momentos, que juzgaron como “útil y provechoso darle al dicho [Gabriel Pérez] el sitio que pide para que en él labre la capilla que refiere” con la condición de que la dotase con un tributo perpetuo de mil maravedíes a favor de la fábrica. Asimismo, se trataba del mismo tributo que se había impuesto a la hermandad del Santísimo Sacramento por labrar la suya propia en el templo<sup>5</sup>. La justicia arzobispal consideró adecuado el proyecto, dando licencia a Gabriel Pérez<sup>6</sup>. Contamos con la descripción del proyecto:

*Ha de derribar la pared que cae a la calle y volverla a levantar de todo el grueso que hoy tiene de buena albañilería y altura que convenga, la ha de enmaderar e dándole por abajo cubierto en que se han de guardar el monumento, demás cosas de la dicha fábrica y ha de romper un arco de la iglesia que corresponde a el que está hecho en la capilla que está empezada a labrar para los cofrades del Santísimo Sacramento del mismo tamaño y traza y ha de hacer bóveda o sepultura dentro de la dicha capilla<sup>7</sup>.*

Sin embargo, la intención de Gabriel Pérez se torció. Unos años después, ya en 1640, declaró que a pesar de la licencia por “indisposición que he tenido no la he podido labrar y quiero hacer dejación y subrogación” a favor de la hermandad del Prendimiento, de la que era miembro, manteniendo la advocación preconcebida de Nra Sra de Regla y poder colocar allí dicha talla para su culto<sup>8</sup>. Así, daría origen al proyecto de fabricación de la primera capilla.

No tardó en comenzarse la obra de la capilla dirigida por el maestro Francisco de Chaves, quien contó mediante este proyecto con sepultura en dicho lugar para él y su familia. Asimismo, se contrató la fábrica del retablo con Matías Fernández Cardoso a fines de 1642, comprometiéndose a terminarlo para el 15 de agosto de 1643<sup>9</sup>.

### 3. AMPLIACIÓN DE LA CAPILLA EFECTUADA POR LEONARDO DE FIGUEROA (1724-1732)

Ya en 1724 Juan Díaz Romero, en nombre de José de Luna, fiscal de la hermandad del Prendimiento, declaró ante el juez ordinario, el canónigo Antonio Fernández Rajo, que el cabildo civil de Sevilla había dado a la dicha hermandad una pequeña calle que estaba junto a la parroquia con el objetivo de poder agrandar la capilla<sup>10</sup>. Se trataba de una pequeña calle hoy perdida pero que podemos apreciar ocupada por un almacén aldaño a la parroquia de Santa Lucía.

Unos días después, el maestro de fábrica Diego Antonio Díaz inspeccionó el lugar y analizó el proyecto de obra que ideaba la hermandad del Prendimiento<sup>11</sup>. Dictaminó que no había ningún

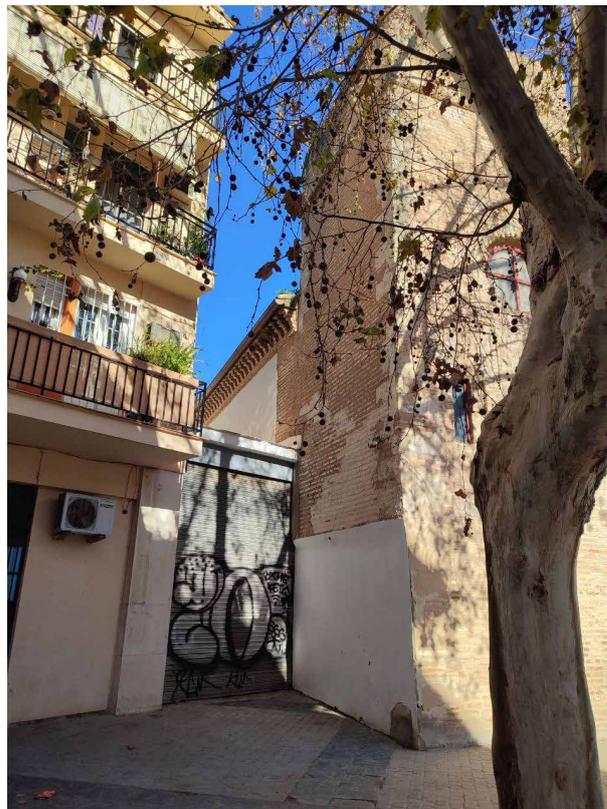


Fig. 1. Vista de la antigua calle lateral. Fotografía: Autor.

perjuicio en el propósito y que la ampliación no estorbaría el paso por la callejuela. No obstante, señalaba el peligro público de causar rincones y sitios ocultos con esta obra, pero la hermandad lo evitaría cerrando el acceso a la calle y dejando el espacio para uso privativo del templo.

Sobre la calle podemos añadir que más tarde, ya en 1745, la cofradía negoció con la parroquia un intercambio, junto a una propiedad anexa al otro lado de la calle, de la misma hermandad desde 1636 y contiguo a un pedazo de corral que era de la parroquia. Así, se propuso permutar la calle por ese corral de la parroquia para poder construir una sala de cabildo y guardar mejor los pasos de la cofradía y otras alhajas. La parroquia podría utilizar el espacio de la callejuela para construir algún cuarto u oficinas para su aprovechamiento. Tras visitar el lugar el maestro de fábricas fue aprobada la propuesta. Sin embargo, el mayordomo de la parroquia no acudió a la firma del convenio ante notario<sup>12</sup>. Esto seguramente hizo decaer el proyecto y retrasarlo ya que, en 1828, se conoce que se usó un terreno, posiblemente ese mismo corral, para levantar un almacén y que la hermandad sigue conservando hoy día<sup>13</sup>.

Tras la petición del permiso se aprobó el proyecto, condicionando que la hermandad cerrase la calle y que la obra no levantase las aguas de la ampliada capilla estorbando a las de la propia parroquia de Santa Lucía<sup>14</sup>. Este detalle es importante mantenerlo presente porque fue el detonante del problema que se presentó durante la construcción.

No se mencionó por el momento nada del autor del proyecto, comenzando en 1727 un juicio sobre la vertiente del agua de lluvia. Ante el posible problema de no drenar bien las aguas, la hermandad procuró atajar la cuestión solicitando una nueva visita del maestro Diego Antonio Díaz<sup>15</sup>. El maestro acudió unos días después y comprobó que al estar arrimada la capilla a los

muros del templo sí había posible perjuicio en cargar en esa parte del edificio, pero comprobó que la estructura parecía firme. En esos momentos estaba labrada la ampliación de la capilla hasta la altura de las ventanas de luces y sus torneros, donde iría la bóveda y falsa cubierta de remate. Se proyectaba hacerla con listones de madera y estos debían soportar el tejado de la ampliación, provocando que quedase la cubierta vara y media más alta que el tejado de la iglesia pudiendo dificultar la evacuación del agua de lluvia.

Esta cuestión generaba un problema arquitectónico que debía resolverse, ya que el maestro de fábrica estimaba como segura la ampliación y las cargas de peso, aunque advirtiendo ese posible problema futuro. Debía solucionarse el asunto de las aguas del tejado de la nave del evangelio y poder finalizar la obra con seguridad. Para



Fig. 2. Vista exterior de la capilla. Fotografía: Autor.

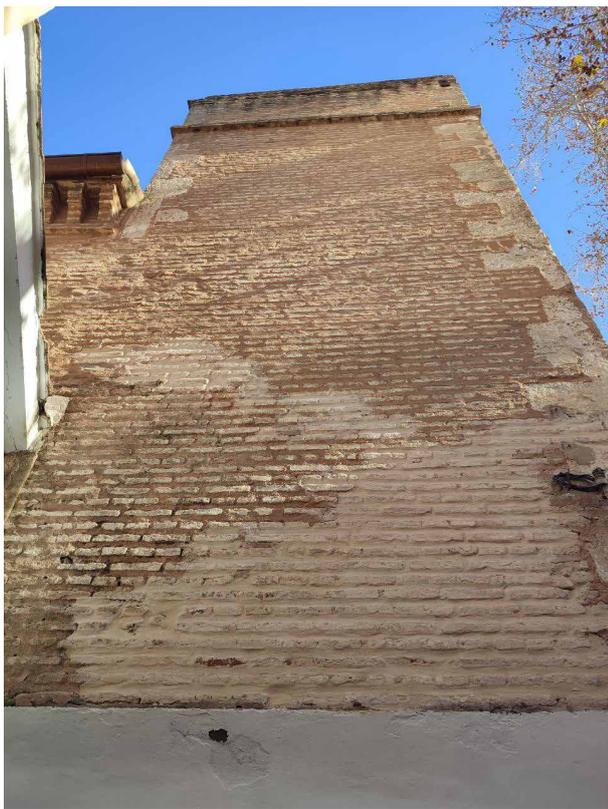


Fig. 3. Vista exterior de la capilla. Fotografía: Autor, 2023.

ello, consideraba el maestro Diego Antonio Díaz que debía instalarse “una canal maestra que coja todo ancho de la capilla y la de quedar sentada sobre el resto del grueso de la pared [...], dando su buena vertiente”. Asimismo, debían asegurarse durante la construcción que la nave del evangelio vertiese el agua en dicho canal dejando sus bocas bien macizas. Así, consideraba que podría ejecutarse la obra ya comenzada por la hermandad del Prendimiento<sup>16</sup>.

La cofradía presentó ante el juez un escrito. Se recalcó que la obra se ejecutó por amenazar y a ruina su primera capilla y alegaban que detenerla ahora propiciaría un gran estropicio para la hermandad<sup>17</sup>. Sin embargo, comprendían que debían afrontar la construcción del canal de desagüe y levantar dos pilares extras para proporcionar mayor fuerza al muro del templo. Ya que habían logrado el apoyo del maestro

de fábrica suplicaban permiso para proseguir con los trabajos<sup>18</sup>. Además, se mencionaba que en otras parroquias de la ciudad como Santa Catalina, San Gil, San Vicente o San Lorenzo se habían levantado recientemente nuevas capillas sin plantearse la justicia detener la construcción ni, mucho menos, mandar desbaratar un proyecto de esta magnitud que “había costado gotas de sangre, muchos desvelos y afanes y aún muchos días perder de ganar el pan algunos hermanos para su casa por emplearse en esta obra pidiendo limosna”<sup>19</sup>.

De hecho, debemos considerar el gran esfuerzo para esta institución religiosa y se ha apuntado que la hermandad debía gozar de buena salud económica<sup>20</sup>. No obstante, aunque para afrontar este plan la hermandad debía contar con recursos necesarios, la situación podría ser inestable financieramente hablando ya que pronto, como veremos, se inició otro proceso judicial con un marcado sesgo económico.

Contamos con ejemplos de otros problemas económicos sufridos por la hermandad en dicho siglo como el impago del terciopelo de negro del palio de Nra. Sra. de Regla en 1746. De más de 1.200 reales la hermandad quedó debiendo 700 al mercader Juan Alonso Pavón, que tras reclamar la deuda procedió el 3 de septiembre de dicho año al embargo de bienes hasta abonar la cantidad<sup>21</sup>. Y parece que esa situación se mantuvo en la segunda mitad del siglo XVIII. Otro ejemplo sería en 1766 el impago al capataz Clemente García por llevar los pasos en procesión el Jueves Santo dejándole a deber 500 rs. La justicia eclesiástica condenó a la hermandad al embargo siendo para ello tomadas alhajas de la virgen<sup>22</sup>.

Así, contamos con ejemplos que atestiguan el gran esfuerzo que significaba para la hermandad el proyecto de reforma de la capilla. En su alegato para finalizar la obra la hermandad mencionó a Leonardo de Figueroa como arquitecto del proyecto y la posible mofa que podría pro-

ducirse en la ciudad, siendo la única referencia que se conserva sobre su participación:

*[...] motivo de risa de esta iglesia y descrédito de los maestros que la han obrado, siendo todos los más peritos que hay en dicho arte con particularidad el maestro que sigue dicha obra, Leonardo de Figueroa, como que lo fue de la colegial del Salvador y San Telmo y de otras muchas partes y iglesias y propiedades y obras como la del Palacio donde habita VS [...]»<sup>23</sup>.*

Esta declaración de la hermandad, adjuntando el informe del maestro Diego Antonio Díaz, produjo el efecto deseado aprobándose la ejecución final del trabajo ya a comienzos de 1728<sup>24</sup>. También se contó con la inspección de Cristóbal Portillo Dávila, maestro de la Real Audiencia, como segunda opinión para dar más fuerza<sup>25</sup>.

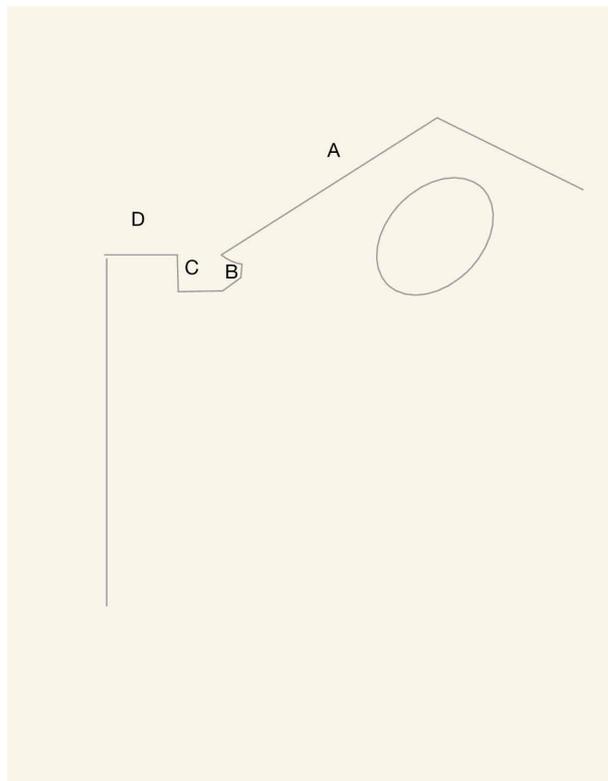
El provisor Antonio Fernández Rajo otorgó auto final el 22 de enero de 1728 dictaminando que podría ejecutarse la obra rematando la capilla con la bóveda planeada y una falsa cubierta mientras que se garantizase la vertiente de aguas. Asimismo, añadió el juez que la hermandad quedaba obligada con sus rentas y bienes a tener siempre reparada la falsa cubierta para evitar perjuicios en la nave del templo<sup>26</sup>.

Bien es verdad que parece que la obra acabó generando décadas más tarde problemas por la evacuación de aguas, debiendo ser resanado el tejado en 1771 por el maestro Pedro Gómez y siendo inspeccionado el trabajo precisamente por Ambrosio de Figueroa, maestro del arzobispado en esos momentos<sup>27</sup>.

Hemos analizado hasta aquí el proceso judicial, pero podemos mencionar que el posible fracaso del proyecto provocó que la hermandad usase el hazmerreír público y cómo salpicaría el asunto al honor de la Iglesia como institución. Asimismo, la fama del arquitecto también se presentó como motivo por el cual no deberían detenerse los trabajos en la capilla, citando algu-

nos de sus principales trabajos en la ciudad de Sevilla y mencionando incluso la reforma que efectuó del palacio arzobispal, lugar donde se celebró el juicio que abordamos aquí. No podemos olvidar la relación existente entre el maestro Diego Antonio Díaz y la familia Figueroa, debiendo considerar que su inspección pudiera ser benévola.

Se adjuntó en el pleito un dibujo muy elaborado y completo de cómo quedaría el exterior del templo de Santa Lucía, en el que apreciamos una vista casi idéntica a la actual, salvando la excepción del traslado de la portada de la parroquia hasta la de Santa Catalina en el siglo xx<sup>28</sup>. En dicho documento se incluyó una leyenda que marcaba con la letra D lo que podemos observar hoy como resto de la torre apuntándolo entonces



*Fig. 4. Ilustración. Reproducción de la fachada siguiendo plano original: Autor. Leyenda: A-Tejado de la nave principal. B-Tejado de la segunda nave. C-Falsa cubierta. D-Tejado de la capilla de Nra Sra de Regla.*

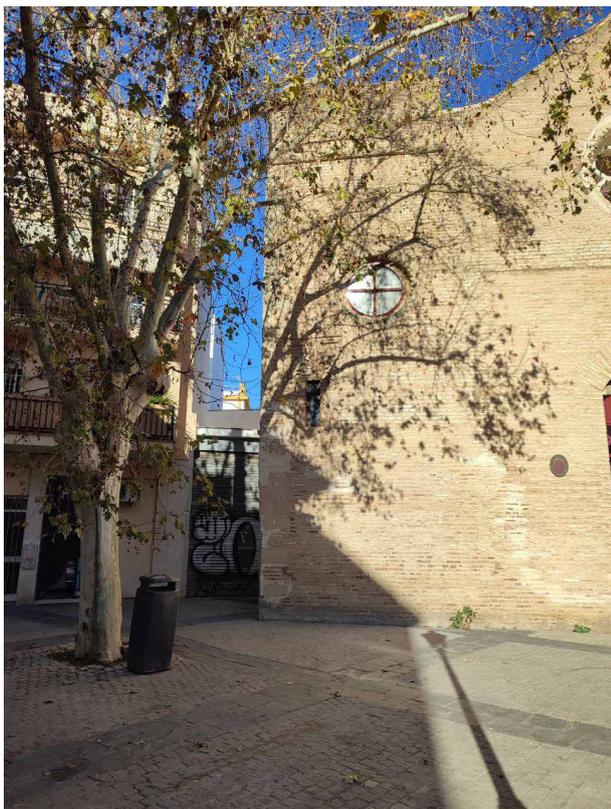


Fig. 5. Fachada principal de Santa Lucía en la actualidad.  
Fotografía: Autor.



Fig. 6. Fachada principal de Santa Lucía en la actualidad.  
Fotografía: Autor.

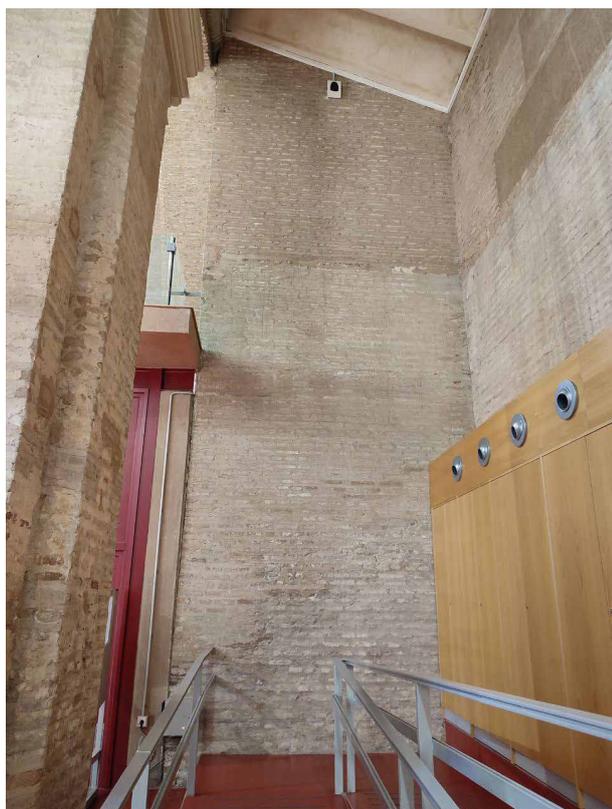
como “tejado de la capilla de Nra Sra de Regla”, evidenciando que en el proyecto se planeó dejar una visión exterior muy similar a la actual.

Iniciándose en 1724 ocupó este trabajo los últimos seis años de vida del arquitecto coetáneamente a otros bien conocidos. Leonardo de Figueroa se caracterizó por trabajar en diferentes obras contemporáneamente<sup>29</sup>. Durante los trabajos de esta capilla mantuvo la dirección de varios proyectos importantes como las últimas fases de San Luis, San Telmo o la capilla sacramental de Santa Catalina<sup>30</sup>. De hecho, en el mismo año de 1724 se inició el trabajo del patio del convento de la Merced<sup>31</sup>.

Respecto al estilo de la ampliación de esta capilla podemos mencionar que fue habitual en los trabajos de Figueroa la inclusión de cúpulas, así como el uso de pinturas murales para decorar el

interior<sup>32</sup>. Sobre el aderezo interior por la pérdida de la obra no podemos conocer cómo fue rematada. Respecto al uso de cúpula en los techos podemos añadir que en el proyecto debía ser de media naranja haciendo una falsa cubierta elevada facilitando de alguna forma verter las aguas, con una visión exterior del templo idéntica a la presente, como hemos señalado más arriba<sup>33</sup>. Tampoco resulta descartable que por la problemática de las aguas optase el arquitecto por alguna solución ingeniosa, desconocida por su derribo. No obstante, usó Leonardo de Figueroa distintos modelos de bóvedas adaptándose a las circunstancias de cada proyecto, como una de tipo rebajada muy destacada en la iglesia del hospital de San Antonio Abad<sup>34</sup>.

Respecto a la supuesta sobriedad de esta obra lo podemos relacionar con la situación económica de la institución para no elevar los costes de eje-



*Fig. 7. Vista interior del lugar que debió ocupar la capilla y que actualmente corresponde con los restos de la torre. Fotografía: Autor.*



*Fig. 8. Vista interior del lugar que debió ocupar la capilla y que actualmente corresponde con los restos de la torre. Fotografía: Autor.*

cución. Debemos presuponer que si la factura hubiera sido muy rica no se habría desmantelado para colocar la parte interior de la torre, aunque no podemos descartar que se perdiese alguna interesante decoración mural. No obstante, en la fase final del proyecto la hermandad pasaba por apuros económicos que pudieron determinar que se simplificase la decoración y al menos debemos señalar esta posibilidad. De hecho, así ocurrió en otros trabajos de Leonardo de Figueroa como la capilla de Montserrat en la primera década del siglo XVIII<sup>35</sup>.

No conocemos tampoco si Leonardo de Figueroa fue contratado por tener alguna relación con la hermandad del Prendimiento. Existen pruebas hasta ahora desconocidas de que su hijo Ambrosio, al menos, sí fue hermano de la cofradía en los comienzos de la década de 1720<sup>36</sup>. Así, no

podemos descartar que Leonardo formase parte de la corporación o que la relación con Ambrosio propiciase este trabajo. No obstante, unos años después se celebró en 1732 otro pleito, esta vez contra Ambrosio de Figueroa<sup>37</sup>.

Cuando aún se remataban los trabajos en la capilla este contratiempo judicial llevó a la hermandad a otra delicada situación. En dicho pleito se reclamaba a la hermandad por parte de Ambrosio 775 rs de una cuenta contraída durante 1722 y 1723, mientras fue mayordomo de la cofradía<sup>38</sup>. De hecho, el mismo pleito se propiciaba porque Ambrosio había requisado un simpecado y senatus de terciopelo morado que él había donado a la hermandad en aquellos años de mayordomía y que ahora, en 1732, se apropiaba indebidamente para asegurarse el cobro de la deuda, poniéndose en peligro la

estación de penitencia de ese año<sup>39</sup>. De esta manera presionaba a la cofradía poniendo en peligro su próxima procesión. El no poder afrontar la cuestión evidencia que la hermandad no debía contar con sobrada liquidez.

Es posible, también, que por la muerte de Leonardo la obra la terminará de ejecutar alguno de sus hijos, como se efectuó en otros trabajos. Así se hizo con la obra de San Telmo, continuada por su hijo Matías<sup>40</sup>. El trabajo constante junto a sus hijos se ha denominado de forma ilustrativa como “sociedad Figueroa” evidenciando lo frecuente que fue en esos años el trabajo colaborativo entre padre e hijos<sup>41</sup>. En los últimos trabajos de Leonardo fue lo habitual y, podemos entender, no debería ser una excepción la capilla de la hermandad del Prendimiento<sup>42</sup>.

Debemos precisar que en el citado 1732 aún seguían ejecutándose labores en la capilla, como el encargo del retablo a José Fernando de Medinilla el 21 de abril<sup>43</sup>. Por lo que quizás debió ser Matías el encargado de finalizar el trabajo ya que no se menciona nada sobre Ambrosio y su inclusión en el proyecto durante el pleito del simpecado.

Sin duda, la pérdida del libro de clavería que inició la hermandad en 1731 ha impedido conocer detalles como estos tan importantes para conocer la salud financiera de la institución aunque, gracias a fuentes como las aportadas aquí, podemos comprender mejor la situación económica de la hermandad en el siglo XVIII.

Debemos señalar que el estado de conservación del edificio fue malo durante mucho tiempo, al menos desde su pérdida de condición sagrada en 1868. En algún momento se levantó el cuerpo de campanas sobre la estructura creada por Leonardo de Figueroa, quizás propiciando el traslado de la hermandad a otro lugar del interior de Santa Lucía ya que se mantuvo en el templo hasta la desacralización de la parroquia.

No obstante, respecto a la torre, Diego Antonio Díaz dictaminó que la construcción tenía sobrada fuerza para la altura de la capilla<sup>44</sup>. También lo acreditó Cristóbal Portillo Dávila<sup>45</sup>. La forma de la cubierta, idéntica a la visión actual de la fachada, pudo invitar a que posteriormente se optase por levantar un cuerpo de campanas, posiblemente ya en el XIX puesto que en la inspección de 1771 se mantenía la forma original de Leonardo de Figueroa.

A pesar de la destrucción y modificación del espacio de la capilla pudo sobrecargarse la estructura con esta alteración colapsando en el siglo XX, cuando el templo fue reconvertido en una fábrica de fósforos ocasionando daños a la estructura del edificio<sup>46</sup>. Posteriormente el edificio tuvo otros usos como el de sala de cine o taller de automóviles hasta llegar su restauración a fines del XX, su uso como Centro de Documentación de las Artes Escénicas desde 2012 o como biblioteca pública. También, en las alteraciones sufridas en el siglo XX destaca el traslado de la portada hasta la parroquia de Santa Catalina<sup>47</sup>.

Podemos subrayar que resulta llamativo observar, a pesar de las alteraciones sufridas, una vista actualmente de la fachada casi idéntica a la que se pudo contemplar tras los trabajos de Leonardo de Figueroa en la parroquia de Santa Lucía.

## 2. CONCLUSIÓN

En la presente investigación presentamos un trabajo hasta ahora desconocido del maestro Leonardo de Figueroa. Se trató de una labor quizás menos destacada o tal vez rica pero destruida aunque, no obstante, ha pasado desapercibido no conservándose ningún elemento definitorio de la técnica de Leonardo de Figueroa ni ningún resto de la capilla hasta localizarse alguna prueba documental como la que se manifiesta en estas páginas.

Este trabajo también ha permitido arrojar un poco más de luz sobre la historia de la hermandad del Prendimiento durante los siglos xvii y xviii. A pesar de conocerse gran parte de su historia ahora comprendemos mejor las finanzas de la cofradía. Su situación económica en distintos momentos de su historia se muestra como desconcertante, sufriendo algunos embargos para poder afrontar distintos pagos, siendo muy destacable el ejemplo de impago del terciopelo negro del palio de Nrs. Sra. de Regla. Asimismo, podemos entender el por qué del establecimiento de su primera capilla en ese punto concreto del templo de Santa Lucía y, casi un siglo después, ampliación y creación de una nueva capilla de mayor tamaño realizada por Leonardo de Figueroa. Los problemas econó-

micos demostrados en 1732 evidenciados en el pleito contra Ambrosio de Figueroa, aunque no impidieron finalizar el proyecto de obra ni el encargo de un retablo para decorar la capilla, sí puede guardar una estrecha relación con un posible remate sobrio del lugar.

La problemática ocurrida por la vertiente de aguas de las cubiertas del templo pudo condicionar también algún proyecto inicial más destacable en lo estético y que hubiera facilitado su conservación, quizás incluyendo alguna linterna o bóveda decorada como en otras obras del arquitecto, siendo muy destacada la de Santa Catalina para esos mismos años. Quizás así se hubiera evitado su destrucción y desconocimiento hasta el presente.

## NOTAS

<sup>1</sup>RODA PEÑA, José. *La Hermandad del Prendimiento en los siglos xvii y xviii*. Sevilla: Guadalquivir, 2002.

<sup>2</sup>Para mayor información sobre la historia arquitectónica de este templo, próximo a la conocida Plaza del Pelicano, véase ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos xiii, xiv y xv*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1932. También, GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. *Noticia artística de Sevilla*. Sevilla: Gráficas del Sur, 1973, págs. 97-99.

<sup>3</sup>RODA PEÑA, José. *La Hermandad del...* Op. cit., pág. 31.

<sup>4</sup>Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 1r, 1636, *Licencia para obra*. Parece que en aquellos entonces la capilla del Santísimo Sacramento también se encontraba en obras, véase RODA PEÑA, José. *Hermandades sacramentales de Sevilla: una aproximación a su estudio*. Sevilla: Guadalquivir, 1996, pág. 153. También en RODA PEÑA, José. *Consideraciones históricas y artísticas sobre la Hermandad Sacramental de la Parroquia de Santa Lucía de Sevilla*. Sevilla: Fundación Cruzcampo, 2002. Para comprender mejor la justicia arzobispal hispalense, véase PINEDA ALFONSO, José Antonio. *Sanar o matar. El poder arzobispal en la Sevilla de la Edad Moderna (siglos xvi-xvii)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2021.

<sup>5</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 2r, 1/7/1636, *Licencia para obra*.

<sup>6</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 3r, 28/7/1636, *Licencia para obra*.

<sup>7</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 5r, 29/8/1636, *Licencia para obra*.

<sup>8</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 7r, 1/2/1640, *Licencia para obra*.

<sup>9</sup>RODA PEÑA, José. *La Hermandad del...* Op. cit., pág. 36.

<sup>10</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 1r, 20/5/1724, *Licencia obra*. Para más información sobre el canónigo, REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel. *Prosopografía del cabildo catedral de Sevilla en el siglo xviii*. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2022, pág. 495.

<sup>11</sup>Este maestro tuvo relación con Leonardo de Figueroa, RIVAS CARMONA, Jesús. *Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1994, pág. 89. En 1719 ambos hicieron un plan de reforma para la capilla de Jesús Nazareno. Más información de este arquitecto en LÁZARO MUÑOZ, María del Prado. *El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*. Sevilla: Monte de Piedad, 1988.

<sup>12</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, 19/2/1745, *Licencia para permutar*.

<sup>13</sup>RODA PEÑA, José: *La Hermandad del...* Op. cit., pág. 39.

<sup>14</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fols. 2rv, 28/5/1724, *Ampliación de capilla*. Se pensaba que esta obra nueva databa de 1732, pudiendo ahora conocerse cuándo comenzó, RODA PEÑA, José. *La Hermandad del...* Op. cit., pág. 38. Este dato viene de BERMEJO Y CARBALLO, José. *Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad*. Sevilla: Librería del Salvador, 1882. Este autor manifestó conocerlo por un libro de clavería de la hermandad que se perdió posteriormente aunque, como vemos, tuvo comienzo unos años antes.

<sup>15</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 3r, 4/9/1727, *Sobre techar la capilla*.

<sup>16</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 3v, 4/9/1727, *Sobre techar la capilla*

<sup>17</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 4r, 1727, *Sobre techar la capilla*.

<sup>18</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 4v, 1727, *Sobre techar la capilla*.

<sup>19</sup>AGAS, Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 5r, 1727, *Sobre techar la capilla*.

<sup>20</sup>RODA PEÑA, José. *La Hermandad del...* Op. cit., pág. 38.

<sup>21</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fols. 1r-6r, 27/8/1746, *Juan Alonso Pavón contra la hermandad*.

<sup>22</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, 10/4/1766, *Clemente García contra la hermandad*. En las estaciones de penitencia conocidas del siglo XVIII procesionaba la hermandad el Jueves Santo, RODA PEÑA, José: *La Hermandad del...* Op. cit., pág. 69.

<sup>23</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 5v, 1727, *Sobre techar la capilla*. La participación de Leonardo de Figueroa en reformas del Palacio Arzobispal era hasta ahora también un dato no conocido. Sobre investigaciones realizadas sobre otras de sus obras, véase FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El palacio de San Telmo*. Sevilla: Ediciones Gever, 1992; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Leonardo de Figueroa artífice de la torre del Hospital de la Caridad". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 16 (2003), págs. 501-506; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Leonardo de Figueroa maestro mayor del Hospital de la Caridad de Sevilla". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 29 (2017), págs. 329-358; FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "El Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla. Algunas consideraciones sobre el edificio y el papel desempeñado por los arquitectos Juan Domínguez y Leonardo de Figueroa". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 30 (2018), págs. 143-166.

<sup>24</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 10v, 22/1/1728, *Sobre techar la capilla*.

<sup>25</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 8v, 21/1/1728, *Sobre techar la capilla*.

<sup>26</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fols. 9v-10r, 22/1/1728, *Sobre techar la capilla*.

<sup>27</sup>RODA PEÑA, José. *La Hermandad del...* Op. cit., pág. 39. Ambrosio de Figueroa fue el hijo de Leonardo, sobre su vida ARENILLAS, Juan Antonio. *Ambrosio de Figueroa*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1993.

<sup>28</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 6r, 1727, *Sobre techar la capilla*. Incidimos en la calidad del dibujo, no incluyendo copia por tratarse de un pliego que imposibilita su reproducción. No obstante, podemos observar en los anexos una representación.

<sup>29</sup>RIVAS CARMONA, Jesús. *Leonardo de Figueroa...* Op. cit., pág. 27. Para los primeros años de vida del arquitecto, HIGUERA MELÉNDEZ, José Manuel. "Leonardo de Figueroa: Orígenes, aprendizaje y comienzos del maestro del barroco sevillano". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Sevilla), 114-115 (2012-2013), págs. 9-44. Disponible en: [https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/boletin\\_114\\_115.pdf](https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/boletin_114_115.pdf). [Fecha de acceso: 14-01-2023]. También tenemos un análisis general en FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Leonardo de Figueroa (1654-1730). Evolución y rasgos característicos de sus obras". En: CRUZ ISIDORO, Fernando (Coord.). *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz*. Sevilla: HUM171, págs. 13-38.

<sup>30</sup>Sobre los últimos trabajos del arquitecto, RIVAS CARMONA, Jesús. *Leonardo de Figueroa...* Op. cit., págs. 93-99.

<sup>31</sup>Ibidem, pág. 103.

<sup>32</sup>Ibid., págs. 38-39. Destacó el trabajo de Lucas de Valdés en San Luis, San Pablo o la casa de los Venerables, FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Lucas de Valdés (1661-1725)*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2003.

<sup>33</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 9r, 22/1/1728, *Sobre techar la capilla*.

<sup>34</sup>RIVAS CARMONA, Jesús. *Leonardo de Figueroa...* Op. cit., págs. 99-100.

<sup>35</sup>Ibidem, págs. 78-80.

<sup>36</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 5r, 8/3/1732, *Pleito contra Ambrosio Figueroa*.

<sup>37</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, 1732, *Pleito contra Ambrosio Figueroa*.

<sup>38</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 3r, *Pleito contra Ambrosio Figueroa*.

<sup>39</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 5r, 8/3/1732, *Pleito contra Ambrosio Figueroa*. No se ha verificado que en 1732 la cofradía celebrase estación de penitencia, RODA PEÑA, José. *La Hermandad del...* Op. cit., pág. 69.

<sup>40</sup>FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "Miguel de Quintana, maestro cantero, arquitecto y escultor en la Sevilla del siglo XVIII". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 33 (2021), pág. 211. Disponible en: [https://institucional.us.es/revistas/arte/32/11.\\_Teodoro\\_Falcon\\_Marquez.pdf](https://institucional.us.es/revistas/arte/32/11._Teodoro_Falcon_Marquez.pdf). [Fecha de acceso: 16-01-2023].

<sup>41</sup>RIVAS CARMONA, Jesús. *Leonardo de Figueroa...* Op. cit., pág. 53. Sobre la dinastía de arquitectos, NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco. *El arquitecto Antonio Matías de Figueroa*. Tesis Doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.

<sup>42</sup>RIVAS CARMONA, Jesús. *Leonardo de Figueroa...* Op. cit., pág. 28.

<sup>43</sup>RODA PEÑA, José. *La Hermandad del...* Op. cit., pág. 38.

<sup>44</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 3r, 4/9/1727, *Sobre techar la capilla*.

<sup>45</sup>AGAS. Justicia, Ordinario, leg. 12.554, fol. 9r, 22/1/1728, *Sobre techar la capilla*. Sobre este arquitecto podemos encontrar información en SANCHO CORBACHO, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: CSIC, 1952, pág. 143. También en HERRERA GARCÍA, Francisco. *Noticias de Arquitectura (1700-1720)*. Sevilla: Guadalquivir, 1993; MENDIOROZ LACAMBRA, Ana. *Noticias de Arquitectura (1721-1740)*. Sevilla: Guadalquivir, 1993.

<sup>46</sup>PÉREZ DEL CAMPO, Lorenzo. "Presencia andaluza del Instituto Central de Conservación y Restauración: El Proyecto Santa Lucía (1972-1982)". *Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* (Sevilla), 31 (2000), pág. 91. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=189994>. [Fecha de acceso: 13-01-2023].

<sup>47</sup>CÓMEZ RAMOS, Rafael. "La portada de la iglesia de Santa Lucía en Sevilla, iconografía y cronología". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 3 (1990), págs. 33-44. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1261589>. [Fecha de acceso: 13-01-2023].

# BECQUER Y EL DESAMOR. DE NUEVO SOBRE EL ÁLBUM DE JULIA BECQUER AND HEARTBREAK. AGAIN ABOUT JULIA'S ALBUM

## Resumen

Acercamiento a Gustavo Adolfo Bécquer desde su faceta de dibujante, analizando el concepto de "desamor" a partir de iconografías recogidas en los álbumes dedicados a Julia Espín. La hipótesis desarrollada pone en valor su inclusión en las claves de la modernidad de la época desde las facetas literaria y artística. Se establece un itinerario hacia la desmitificación de Bécquer como paradigma de poeta del amor mediante la lectura de dichas iconografías asociadas a algunos de sus textos literarios.

## Palabras clave

Álbumes, Dibujo, Iconografías, Mujer.

## Teresa Sauret-Guerrero

Universidad de Málaga, España

Catedrática Emérita de Historia del Arte de la UMA. Desarrolla su actividad investigadora desde 1978 a partir de cinco líneas: Arte y cultura artística del siglo XIX, Patrimonio, Estudios de Género, Museología y Gestión Cultural. Actualmente centra sus investigaciones sobre Conservación del Patrimonio (Patrimonio Herido), conceptualizaciones románticas y Museología de innovación. Ha sido IP de 6 I+D, Directora de 8 Convenios entre instituciones y Directora del Museo del Patrimonio Municipal (2007-2013).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 06/XII/2022  
Fecha de revisión: 05/II/2023  
Fecha de aceptación: 07/II/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

## Abstract

Approach to Gustavo Adolfo Bécquer from his role as cartoonist, analyzing the concept of "heartbreak" from iconographies collected in the albums dedicated to Julia Espín. The developed hypothesis values its inclusion in the keys of the modernity of the time from the literary and artistic facets. An itinerary is established towards the demystification of Bécquer as a paradigm of love poet through the reading of said iconographies associated with some of his literary texts.

## Key words

Albums, Drawing, Iconographies, Woman.

Código ORCID: 0000-0002-1602-2402

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0015>

## BECQUER Y EL DESAMOR. DE NUEVO SOBRE EL ÁLBUM DE JULIA

*Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido. Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales<sup>1</sup>.*

Con esta frase del poeta comienza Rafael Montesino su biografía sobre Bécquer<sup>2</sup>. La traemos porque nadie mejor que Gustavo nos indica su realidad y la de su obra. Si él mismo duda ante realidad e imaginación cómo no hacerlo todos aquellos que intentamos acercarnos a razones y justificaciones de sus palabras. Lo digo al hilo de que actualmente se está poniendo en tela de juicio la “leyenda Bécquer”<sup>3</sup> porque desde el mismo momento de su muerte, sus amigos lo etiquetaron como el poeta del amor y de la muerte y un ser triste y desgraciado, aunque la realidad bien pudo ser otra.

Narciso Campillo en la necrológica publicada en la *Ilustración de Madrid* el 23 diciembre 1870 dirá: “...Sí, largas penas y alegrías breves, y además lucha incesante y obstinada: en estas palabras se halla comprendida su existencia”<sup>4</sup>.

En el Prólogo a la primera edición de las *Rimas*, Ramón Rodríguez Correa comenta:

*Todo su afán era conseguir un año de descanso en la continuada carrera de sus desgracias. Pobre de fortuna y pobre de vida, ni la suerte le brindó nunca un momento de tranquilo bienestar, ni su propia materia la vigorosa energía de la salud. Cada escrito suyo representa, o una necesidad material, o el pago de una receta. Las estrecheces del vivir y la vecindad de la muerte fueron el círculo de hierro en que aquel alma fecunda y elevada tuvo que estar aprisionada toda su vida<sup>5</sup>.*

Y Julio Nombela, el más fantasioso de sus biógrafos resume: “...La vida que hacía Bécquer... era monótona y triste; pero como la tristeza era su elemento, ni se afligía ni se quejaba. En vez de vivir en el mundo, vivía en su cerebro y en su corazón”<sup>6</sup>.

La prueba de la fortuna de este artificial perfil la encontramos ya en 1873 en palabras de Pedro Antonio de Alarcón, que lo define como: “...insigne y valeroso Bécquer, que murió de hambre y de tristeza, abrazado a su arpa”<sup>7</sup>, leyenda que se mantiene en décadas posteriores y que hizo determinar a Fernando Iglesias Figueroa en pleno siglo xx que era el “ángel de la melancolía”<sup>8</sup>.

¿Pero realmente fue así? Su poesía plantea a un ser emotivo, que siente intensamente y que expresa sus sentimientos extremos expulsándolos como cascadas (podíamos decir coloquialmente “a borbotones”). El dolor y la alegría se hace “carne” en él. Con una habilidad infinita para casar palabras en frases que suenan a “quejío”, a ese desgarrar del sonido del cante jondo. Pero de ahí a que sean relato de situaciones personales, autobiográficos, no está tan claro.

Estudiosos actuales ponen en cuestión esta imagen. Robert Pageard comenta que: “...las confesiones bastantes numerosas que encontramos en sus obras llevan siempre alterado el sello del arte”<sup>9</sup>; Montesinos, a partir de las propias palabras del poeta plantea la misma posibilidad<sup>10</sup>: “Mi memoria clasifica revueltos nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado, con los días y mujeres que no han existido sino en mi mente”<sup>11</sup> y concluye que entre las *Rimas* y *Leyendas* hay mucho de fantasía<sup>12</sup>. Quiere esto decir, o plantear, que el desarrollo de las temáticas —amor y muerte— pueden no ser tanto vuelcos autobiográficos de su interior como elecciones conscientes de dos de los temas de referencia más universales del Romanticismo.

Actualmente, especialistas menos obligados con la tradición becqueriana<sup>13</sup> han planteado a un nuevo Bécquer que se nos aparece menos desgraciado de lo que fue, más enamorado que enamorado y sobre todo, un literato de un altísima preparación cultural y una muy clara idea de lo que tenía que decir, de qué fuentes beber y cómo revisitarlas para crear una obra original y exquisita pero siempre acorde con los intereses de su época.

Es a partir de estos estudios, más del análisis de su faceta dibujística lo que ha motivado el análisis de la poética del desamor en él ya que si no es producto de exteriorizaciones autobiográficas, constituye un tema marco para el desarrollo

de la modernidad estética del momento. Porque entiendo, casando obra y vida, que Bécquer optó por ser romántico intencionadamente<sup>14</sup>, en una España a la que se le había pasado el ser romántica pero se resistía a ello. Juan Ramón Jiménez, dirá de él: “romántico absoluto, refugiado en las grandes soledades del amor y la belleza”<sup>15</sup>.

Aun así, en un momento en que París, por Cousin y Luis Felipe, había optado por la moderación, la conciliación y la convivencia (por el equilibrio), en España y a su imitación, nos hicimos también eclécticos pero dejando margen a una evolución del Romanticismo cargado, a veces y en algunos aspectos, de Realismo por ese compromiso constante de ser auténticos, por verdaderos, aspiración que llega al siglo xx con los institucionalistas y regeneracionistas.

Bécquer, ideológicamente conservador y moderado<sup>16</sup>, fue un auténtico hombre y artista de su época, como literato transitó siempre por la modernidad, bien cuando ejercía de romántico o cuando lo hacía como realista o simbolista/modernista, que también lo fue. Y así lo hizo porque desde muy joven tuvo muy claro que tenía que actuar y ser absolutamente representante de su tiempo y eso, exactamente, era uno de los primeros signos identificadores del Romanticismo, responder a los problemas de su época como una obligación moral<sup>17</sup>, como lo fue para Stendhal el tener una conciencia de vida contemporánea, de modernidad en sentido inmediato, para ser romántico<sup>18</sup>. El ser moderno, románticamente hablando, era también desconfiar de todo lo que no fuera el “yo”, imponiendo el subjetivismo por encima de cualquier otro credo. Desde el yo, crear, pero desde ese filtro de una mirada emocional sobre el entorno concreto, el que me rodea y en el que me encuentro. La clave fue la verdad (mi verdad) captada y transmitida al instante, de ahí el fragmento como base de expresión, que Bécquer plasma mediante las *Rimas* en poesía<sup>19</sup> y en sus dibujos.

Pero es más, como Baudelaire, su modernidad estética entendía la belleza como extraña, misteriosa, y con un sentido de infelicidad; lo bello, para Bécquer, era lo intangible, lo doloroso que provoca infelicidad, y como para Baudelaire y a partir de él, la modernidad fue una estética de la imaginación opuesta a todo tipo de realidad literal<sup>20</sup>. Al repasar las *Rimas* los términos intangible, soñado, imaginado, inalcanzable ... se repiten como un hilo estructural de un discurso construido en torno a lo fantaseado, aunque basado en una realidad sentida que se trae a la palabra desde el recuerdo.

En uno de sus textos autobiográficos, Gustavo nos dirá:

*Es una verdad tan innegable que se puede elevar a la categoría de axioma el que nunca se vierte la idea con tanta vida y precisión como en el momento en que ésta se levanta semejante a un gas desprendido y enardece la fantasía y hace vibrar todas las fibras sensibles cual si las tocara una chispa eléctrica.*

*Yo no niego que suceda así. Yo no niego nada, pero por lo que a mí toca, puedo asegurarte que cuando siento no escribo. Guardo, sí, en mi cerebro, escritas como en un libro misterioso las impresiones que han dejado en él huella al pasar; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que, puro, tranquilo, sereno, y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural, mi espíritu las evoca, y tienden sus alas transparentes que bullen con un zumbido extraño, y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica.*

*Entonces no siento ya con los nervios que se agitan, con el pecho que se oprime, con la parte orgánica y material que se conmueve al rudo choque de las sensaciones producidas por la pasión y los afectos; siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que copia de una página ya*

*escrita; dibujo como el pintor que reproduce el paisaje que se dilata ante sus ojos y se pierde entre la bruma de los horizontes. Todo el mundo siente. Sólo a algunos seres les es dado el guardar, como un tesoro, la memoria viva de lo que han sentido. Yo creo que éstos son los poetas. Es más, creo que únicamente por esto lo son<sup>21</sup>.*

La cita, aunque larga, constituye todo un manifiesto de su manera de crear. Partiendo de la evocación y el recuerdo estos se intelectualizan, se hacen “artificial” según sus palabras, y el producto resulta real pero sin ser su realidad sino la re-creada, como un pleno romántico.

Están profundamente estudiadas las fuentes sobre las que articuló su romanticismo. Byron<sup>22</sup>, Chateaubriand, Baudelaire, Víctor Hugo, Musset<sup>23</sup>, Heine<sup>24</sup>, Schlegel y el romanticismo germánico en general<sup>25</sup>. Inglaterra, Alemania y Francia podíamos decir que “compone” su modelo romántico<sup>26</sup>, pero también Quevedo<sup>27</sup>, Dante<sup>28</sup> o Petrarca<sup>29</sup>.

Esta internacionalidad de sus modelos, ese saber asimilar y partir hacia la originalidad, ese ofrecer un resultado que no solo suene a nuevo sino a modernidad, efectuada desde un punto de arranque exterior, nos perfila a un autor tremendamente hábil y cerebral.

No voy a entrar a repasar sus textos (*Rimas* o *Leyendas*, *Cartas*, *Pensamientos*...) recordando fuentes y antecedentes, trabajo realizado por múltiples especialistas que concluyen sobre la artificiosidad de éstas en el sentido de que lo que parece espontaneidad y exteriorización de su interior no son más que ejercicios eruditos, intelectuales, y en cierta manera artificiales, de un mago de la palabra<sup>30</sup>. Ellos insisten en descartar el carácter autobiográfico de las *Rimas* e incluso de las *Leyendas*. Es más, la *Cartas literarias a una mujer*, también parecen fruto de la conveniencia; “se trata de algo propio de la

época en la que viven y, por tanto, hay que escribir sobre el asunto para estar al día”<sup>31</sup>.

Desde esa frialdad desarrolló algunos de los principales temas de encuadre del Romanticismo: el Amor y sus contrarios (el desamor), la muerte y el yo individual. Suficientemente analizados desde su faceta literaria nos toca hacerlo desde su plástica, especialmente los que conforman los álbumes de Julia.

¿Por qué estos?, pues porque desde que se descubrieron<sup>32</sup> se han interpretado como expresión de su amor por Julia Espín, dando por hecho éste y ratificado por las escenas y dibujos que contienen el *First Álbum*<sup>33</sup>.

En primer lugar, habría que aclarar la puesta en cuestionamiento del contenido autobiográfico de las *Rimas* y en general de todos los textos becquerianos y, aun si fuera así, el autor nos deja bien claro el predominio de la fantasía sobre la realidad, por lo menos en cuanto a la personalización del amor en una mujer concreta:

*... yo he pasado los más hermosos días de mi existencia aguardando a una mujer que no llega nunca...*<sup>34</sup>

*... mil mujeres pasan al lado mío unas altas y pálidas, otras morenas y ardientes; aquellas con un suspiro, éstas con una carcajada alegre; y todas con promesas de ternura y melancolía infinitas, de placeres y de pasión sin límites...*<sup>35</sup>

*... amaba a todas las mujeres un instante, a ésta porque era rubia, a aquélla porque tenía los labios rojos, a la otra porque se cimbreaba al andar como un junco...*<sup>36</sup>

Porque, si creemos en sus palabras: “¡Amar! Había nacido para soñar el amor, no para sentirlo...<sup>37</sup>, porque para él el amor es “...el manantial perenne de toda poesía, el origen fecundo de todo lo grande, el principio eterno de todo lo bello”<sup>38</sup>.

En las III *Carta literaria a una mujer* dirá: “¿Qué es el amor?... Llenos están los libros de definiciones... Después de conocerlas casi todas, he puesto la mano sobre mi corazón, he consultado mis sentimientos y no he podido menos de repetir con Hamlet: ¡palabras, palabras, palabras!...”<sup>39</sup>.

Centrémonos en estas “cartas” porque en ellas se plantean otros itinerarios: Amor-mujer-poesía.

Ya en la rima XXI dirá:

*¿Qué es poesía?  
¿Y tú me lo preguntas?  
poesía eres tú*

un esquema que se repite en la “carta” II: “Pero ¿qué? ¿frunces el ceño y arrojas la carta?... ¡Bah! No te incomodes... Sabe de una vez, y para siempre, que tal como os manifestáis yo creo, y conmigo lo creen todos, que las mujeres son la poesía del mundo”<sup>40</sup>.

Pero lo que me interesa ahora es llamar la atención sobre dos textos similares, de la “carta” II y de la leyenda *El rayo de luna*, en el que Manrique perfila su mujer ideal. En la primera dirá: “Yo deseo saber lo que es la poesía, porque deseo pensar lo que tú piensas, hablar de lo que tú hablas, sentir con lo que tú sientes, penetrar por último en ese misterioso santuario en donde a veces se refugia tu alma, y cuyo dintel no puede traspasar la mía”<sup>41</sup>. Y en la “carta” II, en boca de Manrique: “...que piensa como yo pienso, que gusta de lo que yo gusto, que odia lo que yo odio, que es un espíritu hermano de mi espíritu, que es el complemento de mi ser...”<sup>42</sup>.

Como vemos, la idea se repite. Si este hecho lo asociamos a que las cartas a una mujer no son más que un recurso literario propio para tema de aceptación en la prensa femenina<sup>43</sup> y que una misma rima se reproduce en tres álbumes de salón diferentes, dirigidas a tres mujeres distintas, cuanto menos nos hace sospechar que “no

era amor” sino recursos literarios en un territorio común del romanticismo. No olvidemos que ya dijo: “... por lo que a mí toca, cuando siento no escribo...”<sup>44</sup>.

Insisto en esta hipótesis en el análisis de los dibujos de los álbumes de Julia. Al margen de que, en principio, parece que la temática de los mismos, especialmente la del *First álbum*, es la ópera como clara dedicación a una soprano, a la misma se unen una serie de escenas y figuras sueltas que marcan otro itinerario.

Si nos atenemos a sus palabras, más arriba citadas, sobre su ideal de mujer, resulta que este es el de su mimetización: que piense como él piensa, que gusta de lo que a él gusta, que odia lo que él odia, que es un espíritu hermano de su espíritu, que es el complemento de su ser... pero es que, además, le parece tan perfecta la idea que no concibe el fracaso en ello<sup>45</sup>: “¿No se ha de sentir conmovida al encontrarme? ¿No me ha de amar como yo la amaré, como la amo ya, con todas las fuerzas de mi vida, con todas las facultades de mi alma?”<sup>46</sup>.

Y es que el modelo de mujer de la época pasa por la sumisión, la inmovilidad, el recato y la pasividad, valores asociables a bondad belleza<sup>47</sup>. Beltrán de Lis dirá: “Medir las palabras antes de hablar, el silencio, la modestia, y una prudente reserva, son generalmente las cualidades más apreciables, y en una joven contribuyen a embellecerla. ¿Por qué razón? Porque el silencio es el ornato de las mujeres”<sup>48</sup>.

Stendhal en su *Historia de la pintura en Italia* se pronuncia sobre ello de la siguiente manera: “La belleza es la expresión de cierta manera habitual de buscar la felicidad”<sup>49</sup>, construyendo ese itinerario de recato/sumisión-belleza-felicidad.

No olvidemos, además, que María del Pilar Sinués de Marco era compañera de páginas en el *Segundo álbum de Julia*, ferviente publicita-

dora del modelo “ángel del hogar”. Sin embargo, las escenas a las que nos referimos presentan el modelo de mujer contrario: diablasas, perturbadoras, frívolas, un punto descaradas, inalcanzables por etéreas...o lo que es lo mismo, modelo de perversidad. Si lo que pretendía era cortejar/enamorar a Julia, mal sistema empleaba, porque el monográfico temático lo que narra era un sentimiento de desconfianza y temor hacia la mujer. Y ahí, de nuevo, nos encontramos (o queremos encontrar) al Bécquer en ejercicio de la modernidad, romántica, pero también finisecular, adelantándose en el tiempo.

El grupo de escenas y figuras representan dos tipos de mujer pero ambas dentro del esquema de la otredad, de “la otra”: diablasas y seductoras.

Fue el Romanticismo el que instala el modelo de mujer fuera de orden para materializar como innovación y por oposición una nueva estética de lo bello, basado ahora en la irracionalidad reivindicadora del dolor y el horror como fuente de belleza<sup>50</sup>. En ese llevar al límite las emociones, el factor seducción se produce por la asunción de lo terrible y mortal porque a la vez que atrae, aniquila. Posiciones de contraste que sitúan al individuo al límite. De ahí que la mujer como instrumento del amor, o de la atracción simplemente, se invista de maldad asociándose a las fuerzas del mal, al diablo.

Se tiene el poema de Keats de 1819, *Lamia*, como punto de partida de este arquetipo y teniendo en cuenta que era una serpiente la cadena de asociaciones se traba con Lilith y demonios, símbolos de la perversidad y la maldad. Es a final de siglo cuando el prototipo se refuerza con el poder de la mirada, en negativo, surgiendo el culto a Medusa, aunque, como analiza Mario Praz, los antecedentes los encontramos en el Romanticismo<sup>51</sup>.

Desde Lamia/Lilith/Medusa/diablo se edifica una arquitectura iconográfica que pasa por el

diseño del cuerpo femenino a partir de la sensualidad de la curva, el movimiento, la mirada y la risa (sonrisa).

La sensualidad se registra mediante la provocación del movimiento, este como sinónimo de libertad (entendida como libertinaje y recurso de seducción), movimiento que se aplica a cabellera (cabellos largos, sueltos y rizados), ojos/mirada (directa/provocadora/seductora) y boca (sonrisa). Todo lo contrario de lo que correspondía a ese recatado “ángel del hogar”. Y nació Carmen, Enma, Anna Karenina, Marisalada y tantas otras, y esa mujer envenena el alma a Gustavo (Rima LXXIX), le clava en las entrañas un hierro (como a Musset, Carre o Heine)<sup>52</sup> (Rima XLVIII) o lo apuñalan por la espalda (Rima XLVI) y su mirada lo arrastra hacia el abismo (Rima XIV).

Estos topos literarios, comunes en la lírica romántica europea, los visualiza Bécquer en

unos prototipos femeninos que expresan los mismos contenidos. Ahora bien, en el *Firts álbum de Julia* realiza un proceso de devaluación hacia lo amable. Se sugieren los esquemas citados pero con sutilidad y una ajustada agresividad.

Las diablasas (hojas 17 y 41) salvo por los cuernos y la cola, son jóvenes burguesas aparentemente recatadas; una está confesándose y la otra, en la calle, se vuelve sorprendida hacia la invitación del diablo; la ironía se encuentra en los diablos que las acompañan, uno fraile, el otro un diablo que tienta a una alcahueta investida de diablo, y les dan el contenido al relato, pero no dejan de ser diablasas expresando la maldad por asociación a las fuerzas del mal.

No podemos olvidarnos del diablo cortejador de la hoja 39, toda una erudita exposición de la reconversión hecha sobre Satán por Milton,



Fig. 1. Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín*. Hoja 17. Dibujo. 1860. © Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.



Fig. 2. Gustavo Adolfo Bécquer. First Álbum de Julia Espín. Hoja 41. Dibujo. 1860.  
© Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.

195



Fig. 3. Gustavo Adolfo Bécquer. First Álbum de Julia Espín. Pelando la pava, hoja 39.  
Dibujo. 1860. © Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.

Blake, Schiller, Byron o Shelley, claramente traducido en esa “risa sarcástica” del embozado conquistador, que Bécquer lleva al terreno costumbrista por la asociación al uso andaluz de “pelar la pava” jugando, de nuevo, con la suavización del tema (y del prototipo).

Por otra parte, en el papel de seductora el relato se concentra en una serie de esquemas: la voluptuosidad de la curva del cuerpo, la libertad de movimiento, la provocación de la interconexión a partir de la mirada, y la sensualidad de la sonrisa.

Recordemos que el movimiento se asocia a acción y la inmovilidad a pasividad en los esquemas iconográficos de lo masculino y lo femenino; el trasvase de la curva al territorio de lo femenino supone una trasgresión que asociada al cuerpo se traduce por sensualidad, por la misma razón, movimiento es acción y libertad, conceptos contrarios al decoro femenino. La libertad que ello significa se resuelve también por vectores de interconexión entre hombre-mujer y uno de ellos es mediante la mirada, directas y de frente, que si en el hombre se califica de fortaleza y sinceridad en la mujer se lee como provocación y alteridad. Por la misma razón, la risa es sinónimo de espontaneidad y libertad, componentes de lo atractivo, situaciones negadas a la mujer dentro del orden, y el sucedáneo, la sonrisa, como gesto de provocación, apto para el coqueteo.

A partir de estos códigos la cultura romántica primero y después la finisecular, los aplicará a prototipos femeninos que signifiquen la tentación y desestabilización de los sentimientos masculinos, su debilitación y el peligro sobre su autocontrol<sup>53</sup>.

Bécquer se expresa en este lenguaje en otra serie de escenas del álbum citado mediante sutiles gestos, cargados de intención, que hay que desentrañar en medio de aparentes inofensivas situaciones.

Empecemos por la mirada, el más expresivo de los gestos y el más trabajado a partir de la belleza medusea, que petrifica al que la recibe, sinónimo por tanto de maldad extrema. Hay que añadir que la mirada de Medusa intensifica su terror mediante el color de la pupila, gris, azul o verde claros hasta la transparencia, colores fríos asociados a la muerte y lo inanimado de los que Khnopff nos ha dejado los mejores ejemplos. Y no quiero volver a todas las veces que en rimas o leyendas Gustavo nos remite a ojos azules o verdes y, también, al poder de la mirada.

En las escenas del *Álbum primero a Julia* las miradas directas de la mujer hacia el hombre se asocian a giros de la cabeza. En principio, recordemos que el decoro obligaba a una mirada baja y que por ello, la provocación, y rebelión, del Realismo la hace directa y provocadora a partir del giro de la cabeza añadido, una acción que esta estética hace sinónimo de instantaneidad, de fragmento de una realidad constatada. Olimpia, Nana y la cantante callejera de Manet reivindican su status justo por la mirada y el orgullo de lanzarla; el giro de las cabezas plantea la modernidad estética de la verdad por ser efecto de lo breve, instantáneo y no manipulado.

En la hoja 35 las dos jóvenes miran directamente hacia el plano exterior marcando un diálogo directo con el espectador, en la 54, su cabeza gira bruscamente hacia él. Si la primera composición se trata una escena cotidiana en donde la anomalía está en la lectura de insubordinación de las jóvenes por esa alteración de la norma, en la segunda, por el apoyo del acompañamiento del cupido y la leyenda *Les Dieux s'en vont*, la joven asume el papel de Afrodita, frívola y malvada que abandona a los hombres, les resta el amor, representado por el cupido acompañante, gesto que llevado al plano de lo cotidiano significaría la coquetería engañosa, que preludia y anuncia y no resuelve.



Fig. 4. Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín. Hoja 35. Dibujo. 1860.*  
© Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.

197



Fig. 5. Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín. Les Dieux s'en vont. Hoja 54.*  
Dibujo. 1860. © Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.



*Fig. 6. Gustavo Adolfo Bécquer. First Álbum de Julia Espín. Hoja 45. Dibujo. 1860. © Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.*

En la hoja 45 la cabeza femenina central suma ese giro de la cabeza aludido a la mirada y la sonrisa, es ese instante de la respuesta a una llamada improvisada y aceptada, coqueteo al fin y al cabo sinónimo de frivolidad.

En la hoja 51 ella solo lo mira, inmóvil, desafiante, al igual que en el palco del teatro de la hoja 55. La diferencia entre ambas es que la “rubia” de la 51 tiene los cabellos expandidos, detalle que nos lleva a la sensualidad dominante, a la perversidad femenina. Como digo, sutiles notas que interpretadas en el contexto permiten a Bécquer exponer un discurso dirigido a plantear su concepto de mujer, y quizás, dentro del álbum y como relatos a Julia, soterradamente dirigido a ella. O sencillamente una exposición más generalizada de su amplia cultura estética.

Sus musas son también sensuales en tanto que su vuelo nos permite apreciar la suavidad de sus curvas, pero si queremos encontrar concentrado todo el discurso de la belleza medusea y de la perversidad femenina hay que irse a la hoja 34.

Ya en otro lugar he analizado esta escena como exposición del tema de encuadre “la barca a la deriva” de originalidad romántica y la versión que Bécquer hace de ella. Junto al discurso de “la fuerza del destino” protagonizada por la rela-



*Fig. 7. Gustavo Adolfo Bécquer. First Álbum de Julia Espín. Hoja 51. Dibujo. 1860. © Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.*



© Biblioteca Nacional de España

**Fig. 8.** Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín. Hoja 55. Dibujo. 1860.*  
© Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.

199



© Biblioteca Nacional de España

**Fig. 9.** Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín. Hoja 34. Dibujo. 1860.*  
© Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.

ción Hombre-Naturaleza y la superioridad de ésta sobre aquel, en manos de Bécquer el destino del hombre se encuentra en posesión de la mujer porque es ella la que dirige el barco y lo aleja del naufrago, varón, abandonado a su perdición, pero el relato se fortalece con el prototipo femenino: reclinada con una mano apoyada sobre su cara, como el desnudo del primer plano de "Desayuno sobre la hierba" de Manet, pintado tres años después, las odaliscas y mujeres de Argel románticas u orientalistas posteriores, o las venus relajadas de Ticiano que también te invitan desde la mirada, la protagonista becqueriana, con su pelo rizado, oscuro y al viento, la mirada dirigida insidiosamente hacia el espectador y la maligna sonrisa, se define como la subyugación y la perdición. Y no es que sea la *dame sans merci* prerrafaelista que te atrapa y destruye tras una falsa candidez sino la Circe, la que envenena el mar, pero que al final se enamora de Odiseo.

Como sostiene Jesús Rubio reiteradamente, nos sentimos tentados a especular pero es un tema lo suficientemente resbaladizo por no constatable para que lo hagamos, solo queda la sugerencia. Lo que sí parece claro es que en la pintura española, desde mediados del siglo XIX hasta el final, no se encuentra un tema similar abordado por los pintores nacionales, lo que hace que la capacidad creativa de Bécquer se dimensiona hacia alturas similares a la de su lírica.

Si las musas son su relato sobre la creación y la agonía del poeta, los esqueletos la mirada grotesca sobre la muerte y la crítica sobre la hipocresía social, si las mujeres son sus temores por inalcanzables, inaprensibles y perversas, también nos deja testimonio de lo que puede ser el amor para él, el más idealizado y perfecto.

Se trata de un dibujo que algunos investigadores han relacionado con Psiquis y Cupido<sup>54</sup> quizás por la androginia de las figuras, o Margarita y Fausto<sup>55</sup>, pero que proponemos que puede hacer referencia a los trágicos amores de Paolo

y Francesca (hoja 43) del canto V de *La Divina Comedia* de Dante. El conocimiento e influjo de Dante por parte de Bécquer ya ha quedado referido más arriba por lo que no parece descabellado pensar que, aparte de ser un tema muy trabajado en la pintura romántica europea y por lo tanto un gesto de asimilación de modelos europeos por parte de Gustavo, además de representar ese ideal del amor trágico que ya trajo al verso en la rima XXIX, en el contexto del álbum quiera decir algo más.

La escena parece visualizar el momento del canto V del Infierno que Gustavo interpreta



Fig. 10. Gustavo Adolfo Bécquer. *First Álbum de Julia Espín. Hoja 43. Dibujo. 1860. © Biblioteca Digital Hispánica. Signatura Dib/18/1/6794-Dib/18/1/6849.*

como dos almas que vuelan unidas y etéreas hacia el infierno (las llamas que salen del pelo de Paolo parece asociarse al fuego), ligeras y flotantes arrastradas por el viento que se acercan para besarse.

*“mientras sentirse puedan en un beso  
dos almas confundidas;*

...

*¡habrá poesía!”*

Según el texto, tiene sentido pensar en este argumento en tanto que las figuras pueden representar los contrastes del amor: la felicidad terrenal y el castigo eterno, una manera de expresar la inconsistencia emocional del más intenso de los sentimientos humanos que llegan al límite con el desamor. ¿Una metáfora del amor sobre el que el poeta cree que a pesar de momentos felices su fin siempre es doloroso?

*“Como se arranca el hierro de una herida  
su amor de las entrañas me arranqué,*

*¡aunque sentí al hacerlo que la vida  
me arrancaba con él!*

*Del altar que le alcé en el alma mía  
la Voluntad su imagen arrojó,  
y la luz de la fe que en ella ardía*

*ante el ara desierta se apagó.*

*Aun para combatir mi firme empeño  
viene a mi mente su visión tenaz...*

*¡Cuándo podré dormir con ese sueño  
en qué acaba el soñar!”<sup>56</sup>.*

Sea o no una exposición autobiográfica de Bécquer con respecto al episodio de su relación con Julia, lo que sí parece relatar buena parte de los dibujos del *First álbum de Julia* es un discurso de desencuentros emocionales en el terreno amoroso por hacer protagonista a un prototipo de mujer que encarna la maldad, el engaño y la crueldad que lleva a la perdición, tragedia desde el desamor que resume en la citada alegoría si admitimos que se inspira en Paolo y Francesca, moralizando si no tanto con el desamor sí con las penas del amor.

## NOTAS

<sup>1</sup>BÉCQUER, Gustavo Adolfo. “Introducción sinfónica”. En: PALOMO, Pilar (Ed.). *El Libro de los Gorriones. Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Cupsa Ed, 1977, pág. 7.

<sup>2</sup>MONTESINOS, Rafael. *Bécquer, biografía e imagen*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2005.

<sup>3</sup>Algunos de los primeros fueron: BROWN, Rica. “The Becquer legend”. *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), CVIII (1941), págs. 4-18; BROWN, Rica. *Bécquer*. Barcelona: Ed. Aedos, 1963. PAGEARD, Robert. *Bécquer Leyenda y realidad*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.

<sup>4</sup>“... Su gozo era fugaz como el tránsito de los días primaverales; una ilusión, un desvanecimiento de un instante: ... muerto para la alegría y la confianza: así le veíamos siempre triste y meditabundo como si fuera recordando en su interior continuamente una por una las páginas de u dolorosa historia... Lo que si procuro con estas líneas es indicar las condiciones difíciles y adversas en que se desarrolló el genio de Gustavo”. CAMPILLO, Narciso. “Gustavo Adolfo Bécquer”. Ilustración de Madrid. 23 de diciembre 1870.

<sup>5</sup>RODRÍGUEZ CORREA, Ramón. “Prólogo”. En: *Obras de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1871, 2 T., págs. VII-XXXV. Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/prologo.htm>. [Fecha de acceso: 12/05/2020].

<sup>6</sup>NOMBELA, Julio. *Bécquer*. Madrid: Ed. Monosabio, 2010, pág. 93. (Extraído de *Impresiones y recuerdos*).

<sup>7</sup>*Crónica meridional*, 23/7/1873. En: ESTRUCH TOBELLÀ, Joan. *Bécquer. Vida y época*. Madrid: Cátedra, 2020, pág. 389. Resulta curioso esta definición ya que Pedro Antonio de Alarcón había tratado a Gustavo Adolfo en las tertulias de los Espín y mantenían una relación profesional, por lo que sabía de la inexactitud de esta imagen, lo que nos demuestra la fortaleza, y fortuna, del perfil recreado por sus amigos a la muerte del poeta, una operación de marketing que maquillaba la realidad en aras de conseguir mayor publicidad y ventas de las ediciones de sus *Rimas*.

<sup>8</sup>PAGEARD, Robert. "Espíritu y tareas de la investigación becqueriana". En: RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (Coord.). *Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo*, celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre 1990. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", Centro de Estudios Turiasonenses, 1990, pág. 219.

<sup>9</sup>Ibidem, pág. 215.

<sup>10</sup>MONTESINOS, Rafael. *Bécquer...* Op. cit., págs. 22-23.

<sup>11</sup>BÉCQUER, Gustavo Adolfo. "Introducción sinfónica". En: PALOMO, Pilar (Ed.). *El Libro de...* Op. cit., pág. 7.

<sup>12</sup>MONTESINOS, Rafael. *Bécquer...* Op. cit., pág. 23.

<sup>13</sup>CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen y estética de la modernidad*. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea. Málaga: Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993. ESTRUCH TOBELLÀ, Joan. *Bécquer...* Op. cit. PALOMO, Pilar (Ed.). *El Libro de los...* Op. cit. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (Ed.). *Actas del congreso...* Op. cit., como referencias básicas.

<sup>14</sup>Quiero aclarar que entiendo que nuestro autor no solo fue romántico, o postromántico, sino que sus componentes realistas e incluso modernistas, lo hacen un producto ecléctico muy en consonancia con su temporalidad nacional.

<sup>15</sup>CUEVAS, Cristóbal. "Discurso de apertura". En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., pág. 9.

<sup>16</sup>ESTRUCH TOBELLÀ, Joan. *Bécquer...* Op. cit., págs. 228-269. MONTESINOS, Rafael. *Bécquer...* Op. cit., págs. 93-107.

<sup>17</sup>CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991, pág. 47.

<sup>18</sup>Ibidem, pág. 48.

<sup>19</sup>PAGEARD, Robert. "Bécquer o la peligrosa pasión de explorar: poesía, poemas en prosa. crítica y variedad periodística". En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen* Op. cit., pág. 18.

<sup>20</sup>CALINESCU, Matei. *Cinco caras...* Op. cit., pág. 63.

<sup>21</sup>*Cartas literarias a una mujer II, El Contemporáneo*, martes 8 de enero de 1861. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. "Leyendas". *Obras completas...* Op. cit., T.II, pág. 83.

<sup>22</sup>HENDRIX, William. "Las rimas de Bécquer y la influencia de Byron". *Boletín de la Academia de la Historia* (Madrid), XCVIII (1931), págs. 850-894. COSTA FERRANDIS, Jesús. "La influencia de Lord Byron en Gustavo Adolfo Bécquer y Augusto Ferrán". En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., págs. 303-316.

<sup>23</sup>PAGEARD, Robert. "Gustavo Adolfo Bécquer et le Romantisme français". *Revista de Filología Española* (Madrid), 1-4 (1969), págs. 477-524.

<sup>24</sup>BALBIN, Rafael de. "La publicación de las Rimas IX y LIX". *Revista de Literatura* (Madrid), VII (1955), págs. 24-25. Sobre Heine resalta la esencialidad de su poesía: brevedad, subjetivismo, ausencia de tono retórico, libertad formal, falta de desarrollo de tema, de la idea, lo que busca para hallar su fórmula, especialmente el proceso de intimidación en los temas y en los recursos estilísticos. PALOMO, Pilar. *El Libro de los...* Op. cit., pág. XIX. Citando a BALBIN, Rafael. "La publicación...". Op. cit. BALZER, Berit. "La recepción de Heinrich Heine en Gustavo Adolfo Bécquer: Piedra de toque para el

desfase romántico en España”. En: RAPOSO FERNÁNDEZ, Berta, CALAÑAS CONTINENTE, José Antonio y Grupo Oswald (Eds.). *Paisajes románticos: Alemania y España*. Madrid: Universidad Complutense, 2004, págs. 191-205.

<sup>25</sup>DÍAZ TABOADA, Juan María. “El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX (1840-1870)”. *Revista de Filología Española* (Madrid) 5/II (1961), págs. 21-55.

<sup>26</sup>PALOMO, Pilar (Ed.). *El Libro de los...* Op. cit., pág. XVI. Siguiendo a Concha Zardoya nos habla de su alta responsabilidad artística, en lo que denominan “inteligente complejidad” y de una falsa espontaneidad y sencillez en sus poemas. “En Bécquer la aparente simplicidad es falsa, es a la vez, culminación de un movimiento de interiorización romántica e inicio de una corriente renovadora” PALOMO, Pilar. *El Libro de los...* Op. cit., pág. XVII.

<sup>27</sup>PAGEARD, Robert. “Bécquer o la peligrosa...”. Op. cit., pág. 31.

<sup>28</sup>PALOMO, Pilar (Ed.). *El Libro de los...* Op. cit., pág. XLIV, nota 7 y págs. 72-73, a propósito de la Rima 53: “sobre la falda tenía un libro abierto...”, en donde recrea un pasaje de Dante.

<sup>29</sup>REYES CANO, Rogelio. “La prehistoria lírica de Bécquer (los poemas anteriores a las rimas)”. En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., págs. 101-134.

<sup>30</sup>En este sentido se pronuncian los especialistas que participaron en el VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11 y 12 de noviembre de 1993.

<sup>31</sup>LÓPEZ ESTRADA, Francisco. “Las cartas literarias a una mujer, confesión pública de una fe poética”. En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., pág. 77.

<sup>32</sup>OLMSTED, Everett Ward. *Legends, Tales and Poems by Gustavo Adolfo Becquer*. Boston: Ginn & Company, 1907.

<sup>33</sup>Siguiendo la denominación de OLMSTED, Everett Ward: *Legends...* Op. cit., págs. XXI-XXII.

<sup>34</sup>“Pensamientos”, cito por BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Obras completas...* Op. cit., págs. 117-118.

<sup>35</sup>Ibidem, pág. 11.

<sup>36</sup>BÉCQUER, Gustavo Adolfo. “El rayo de Luna”. *Obras completas...* Op. cit., pág. 173.

<sup>37</sup>Ibidem.

<sup>38</sup>“Cartas literarias a una mujer”, II. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas...* Op. cit., págs. 87-88.

<sup>39</sup>“Cartas literaria a una mujer” III, BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas...* Op. cit., pág. 91.

<sup>40</sup>Ibidem, pág. 93.

<sup>41</sup>“Cartas literaria a una mujer” I, BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas...* Op. cit., pág. 78.

<sup>42</sup>“El rayo de luna”, BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas...* Op. cit., págs. 183-184.

<sup>43</sup>LÓPEZ ESTRADA, Francisco. “Las cartas literarias a una mujer, confesión pública de una fe poética”. En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., págs. 63-89.

<sup>44</sup>“Cartas literaria a una mujer” II, BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Obras completas...* Op. cit., pág. 83.

<sup>45</sup>Me van a permitir un comentario en clave de Género. El modelo becqueriano es un robot, una replicante, tan bien descrita en películas como, por ejemplo, “Cherry 2000”. Este Bécquer nuestro, tan moderno siempre.

<sup>46</sup>BÉCQUER, Gustavo Adolfo. “El rayo de Luna”. *Obras completas...* Op. cit., pág. 184.

<sup>47</sup>SAURET GUERRERO, Teresa. "La estética del silencio: iconografía femenina en la época isabelina". *Boletín de Arte* (Málaga), 28 (2007), págs. 127-151.

<sup>48</sup>BELTRÁN DE LIS, Fernando. *Reglas de Urbanidad para señoritas*, Valencia: Imp. D. Julián Mariana, 1859, pág. 47. El autor aclara en el prólogo que para la redacción del manual ha contado con la colaboración de: "Muchas directoras, señoras experimentadas, y que saben conciliar á la vez la piedad ilustrada con la observancia exacta de las reglas del saber vivir en el mundo".

<sup>49</sup>Para esta misma idea en Stendhal vid., HENARES, Ignacio. "Stendhal y la crítica de arte". *Estudios románticos al Prof. Andrés Soria Ortega*. Vol. II. Granada: Universidad de Granada, 1985, págs. 275-286.

<sup>50</sup>PRAZ, Mario. *La muerte, la carne y el diablo en la literatura romántica*. Buenos Aires: Monte Ávila editores, 1970, pág. 69.

<sup>51</sup>Ibidem.

<sup>52</sup>DIEZ TABOADA, Juan María. "La rima de Bécquer "Una mujer me ha envenenado el alma...". En: CUEVAS, Cristóbal (Ed.). *Bécquer. Origen...* Op. cit., págs. 135-174.

<sup>53</sup>DIJKSTRA, Bran. *Ídolos de perversidad*. Madrid: Círculo de Lectores, 1994.

<sup>54</sup>REYERO, Carlos. "Amor, sexo y lujuria. Imágenes del deseo en el romanticismo español". *Cuadernos de la Ilustración al Romanticismo* (Cádiz), 15 (2007), pág. 148.

<sup>55</sup>RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. "Gustavo Adolfo Bécquer y Julia Espín: los álbumes de Julia". *El Gnomon: Boletín de estudios becquerianos* (Zaragoza), 6 (1997), pág. 179. RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, págs. 320-321.

<sup>56</sup>BÉCQUER, Gustavo Adolfo. "Introducción sinfónica". PALOMO, Pilar: (Ed.). *El Libro de los Gorriones...* Op. cit., pág. 7.

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



# ESTUDIO HERÁLDICO DE LAS TRES UNIVERSIDADES CAROLINAS: GRANADA, MÉXICO Y LIMA

## HERALDIC STUDY OF THE THREE CAROLINE UNIVERSITIES: GRANADA, MEXICO AND LIMA

### Resumen

Carlos V desempeñará un importante papel en el panorama educativo del s. XVI. Será piedra angular en el nacimiento de nuevas instituciones, actuará en otras de trayectoria ya consolidada y fundará tres universidades de las que será patrono: Granada, en 1526, México y Lima, ambas en 1551. Con el fin de determinar cómo pervive hoy la memoria fundacional de las universidades carolinas, se ha acometido el estudio de los diferentes escudos utilizados por estas durante su historia.

### Palabras clave

Carlos V, Escudo, Granada, Lima, México, Universidad.

### Miriam Tejero López

Universidad de Granada, España

Graduada en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Máster en Arte, Museos y Gestión del Patrimonio por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla. Contratada predoctoral FPU trabaja en su tesis "Universidades carolinas: memoria histórica y patrimonio artístico". Su línea de investigación se centra en el patrimonio artístico relacionado con Carlos V. Ha realizado estancias internacionales en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 05/III/2023  
Fecha de revisión: 19/IV/2023  
Fecha de aceptación: 23/IV/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

Carlos V will play an important role in the educational panorama of the 16th century. He will be a key piece for the emergence of new institutions, he will intervene in others with an already consolidated trajectory and he will found three universities of which he will be patron: Granada, in 1526, and Mexico and Lima, both in 1551. In order to determine how the founding memory of the Carolina universities survives today, the study of the different shields used by them during their history has been undertaken.

### Key words

Carlos V, Granada, Lima, México, Shield, University.

Código ORCID: 0000-0002-5624-4528

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0016>

## ESTUDIO HERÁLDICO DE LAS TRES UNIVERSIDADES CAROLINAS: GRANADA, MÉXICO Y LIMA

**E**n el siglo XVI el fenómeno de fundación de universidades conoce un auténtico boom. Carlos V desempeñará un importante papel en el panorama educativo de la época. Será pieza clave para el surgimiento de nuevas instituciones, véase el caso de universidades menores como: Toledo, Oñate o Almagro, por citar algunas, y de otras como Zaragoza o Barcelona; intervendrá en algunas de trayectoria ya consolidada, siendo ejemplo de ello las tres Universidades Mayores de la Península: Salamanca, Alcalá de Henares y Valladolid. Pero donde el patronazgo universitario se manifestará de forma más clara será en las tres universidades por él instauradas. Granada, concedida la cédula el 7 de diciembre de 1526. Y en los territorios americanos: Lima, el 12 de mayo de 1551 y México, el 21 de septiembre de 1551<sup>1</sup>.

Las tres universidades carolinas no solo compartirán el patronazgo de Carlos V, sino que también se pondrán al servicio de uno de los preceptos más importantes de la política imperial: la instauración del cristianismo para lograr una Monarquía Católica Universal<sup>2</sup>. Por lo tanto, serán universidades que nazcan con una clara vocación misionera.

El caso de Granada era especialmente simbólico, pues se trató del último reducto islámico tomado por sus abuelos, los Reyes Católicos. Precisamente, el fracaso patente en la falsa conversión lograda por parte de la población morisca, será la chispa que encienda la mecha para que, tras la Congregación en la Capilla Real, el emperador dé instrucciones para fundar, no solo la institución universitaria, sino también el Colegio de Santa Cruz de la Fe y el Colegio de San Miguel para niños moriscos<sup>3</sup>. El funcionamiento parejo de los tres centros lograría disipar la sombra del islam que todavía se dejaba sentir en la Granada Moderna.

Por su parte, en el Nuevo Mundo, la evangelización se erigió como el móvil que justificaba la conquista. Así quedó establecido mediante la bula *Inter caetera* del 3 de mayo de 1493 dada por el Papa Alejandro VI<sup>4</sup>. De modo que, tanto en la Nueva España, como en la Ciudad de los Reyes, los religiosos que solicitaron la fundación de un Estudio, en el caso mexicano Fray Juan de Zumárraga, y en el limeño Fray Tomás de San Martín, lo hicieron con la intención de crear un centro consultivo que sentase unas bases homogéneas y sólidas para llevar a cabo la catequi-

zación efectiva de los aborígenes. Cabe aclarar, no obstante, que esta vocación misionera era un anhelo personal de las órdenes religiosas, pues en el ideario de los conquistadores sería un centro que capacitase a sus hijos para obtener puestos de gobierno. Y en lo que a la Corona respecta, percibió la universidad como un instrumento más que garantizaría el funcionamiento y puesta en marcha de la sociedad virreinal. Tanto es así, que ambas instituciones abrirían sus puertas no solo a los agentes sociales anteriormente mencionados, religiosos y civiles de la metrópoli, sino que también la población aborigen estaba incluida en las cédulas de fundación de 1551<sup>5</sup>. Intención formulada, previamente, en las Leyes de Indias de 1542<sup>6</sup>.

Ahora bien, en este trabajo se señalarán y examinarán los distintos escudos que han ido adoptando las universidades carolinas: Granada, México y Lima a lo largo de su historia, con el fin de evaluar cómo ha sido y es percibido el patronazgo imperial a través de la imagen institucional de las tres universidades.

### 1. HERÁLDICA UNIVERSITARIA Y HERÁLDICA IMPERIAL: EL CASO GRANADINO

Empecemos entonces con la única universidad de fundación real surgida en la Península durante el siglo XVI, la Universidad de Granada. El escudo universitario es una réplica de la propia heráldica imperial, siendo creada esta con una clara intención propagandística que busca ennoblecer sus orígenes y exaltar el alcance de su poder. Por una serie de casualidades dinásticas el joven Carlos heredará un variado y numeroso grupo de territorios que quedarán representados en su escudo mediante un gran cuartelado con las armas de la Corona de Castilla, de la Corona de Aragón, del Reino de Granada, de la Casa de Austria, del Ducado de Borgoña, de Flandes y Tirol, y de Brabante. Se completa, a su alrededor, con el collar de la Orden del Toisón de Oro, de la que fue maestro Carlos V, y que simboliza esa

lucha contra el turco, fin de la hermandad y de la política imperial<sup>7</sup>. El collar es sustentado por el águila imperial alemana representada de sable y exployada. El escudo universitario optará por la corona real, ya que la corona imperial del Sacro Imperio no será heredada por Felipe II, y el resto de reyes emplearán esta<sup>8</sup>. Flanquean el conjunto las columnas de Hércules acompañadas de su divisa personal PLUS ULTRA. Todo ello enmarcado por una orla que recuerda su fundación, y sobre la que nos detendremos más adelante.

Volviendo a la divisa, pues será el elemento que se repita en los tres escudos universitarios, cabe decir que originariamente fue acuñada como PLUS OULTRA, y se trató de un diseño para Carlos V en 1516, realizado por Luigi Marliani (humanista y médico personal del César). La divisa identificaba al emperador como el nuevo Hércules, este personaje mitológico era estimado como un modelo de virtud en el Renacimiento y además, los Habsburgo, lo consideraron como fundador de la casa real hispana. El mote francés se latinizó cuando el emperador entró en Castilla y, desde entonces, lo veremos continuamente reproducido como PLUS ULTRA. Su traducción era *Más allá* y tenía que ver con el discurso universalista de establecer un Imperio Cristiano que aglutinaba, no solo los territorios americanos recién descubiertos, sino que asimismo se extendía hacia Oriente, en Tierra Santa, y hacia África<sup>9</sup>.

A lo largo de su historia, la universidad granadina ha variado mínimamente su imagen institucional. Aunque cabe señalar que hasta el siglo XX no se producirá una verdadera adaptación corporativa del escudo de Carlos V<sup>10</sup>. Previamente, a través de variadas composiciones gráficas, se había recurrido al empleo de elementos iconográficos, que conformaban la heráldica imperial, otorgándosele más protagonismo a unos que a otros. Por ejemplo, en el libro de Recepciones de la Universidad (1536), el emblema carolino aparece completo, únicamente se ha prescindido del cuartelado que aglutinaba sus posesiones terri-

toriales, claramente con la intención de simplificar la imagen impresa. Una alteración se aprecia en la portada de las Constituciones del Colegio de Teólogos de Santa Cruz (1594), institución estrechamente ligada a la universidad, al punto que compartirán edificio hasta 1802, cuando el colegio sea desalojado del Colegio jesuita de San Pablo, al que se habían trasladado en 1769<sup>11</sup>. El escudo que aparece en las constituciones del colegio se ha simplificado prescindiendo de la figura animal del águila bicéfala y de los símbolos que representan los territorios del emperador. No obstante, en las Constituciones universitarias de 1652, observamos como se ha decidido no incluir las columnas con la divisa del PLUS ULTRA. Puntualizar que en los tres ejemplos citados, tampoco aparece el collar del Toisón. Ya en el siglo XIX, y en buena parte del XX, vuelve a vislumbrarse el vellocino de oro, pero se sigue evitando la representación de otros elementos, concretamente se reitera la no aparición de las columnas hercúleas. Existen diversos tipos de sellos para certificados, títulos; también membretes, sirva de muestra el que viste los números 1, 2 y 3 de la portada del Boletín de la Universidad (1928). Refiriéndonos a fechas exactas, desde 1946, en el Discurso de apertura del Curso Académico, el emblema universitario reaparece con una composición que integra todos los símbolos propios de la heráldica imperial.

Destacar el prototipo predominante desde los años 80, basado en un retablo conmemorativo de la Orden del Toisón ubicado en la catedral de Brujas<sup>12</sup>. Este modelo también puede ser visualizado en la sillería de coro de la catedral de Barcelona, concretamente en el sitial de Maximiliano I. Recordemos que Barcelona fue sede del capítulo de la Orden celebrado en 1519<sup>13</sup>. La cuestión es que la estética que presenta este escudo será la que prevalezca en el sello corporativo de la Universidad de Granada hasta 2005<sup>14</sup>.

La última modificación, que ha experimentado el escudo, ha sido la realizada por el diseñador grá-

fico, Joan Sanz en 2016<sup>15</sup>. Mediante esta se simplificaron los elementos iconográficos para facilitar la visualización y reconocimiento. Y se asentó la inscripción que orlaba el conjunto: UNIVERSITAS GRANATENSIS 1531. La elección de dicha fecha obedece al hecho de que la universidad recibió la bula pontificia el 14 de julio de 1531. En la época moderna, el reconocimiento real y papal suponía una consolidación jurídica de la institución fundada, quedando así formalmente constituida<sup>16</sup>.

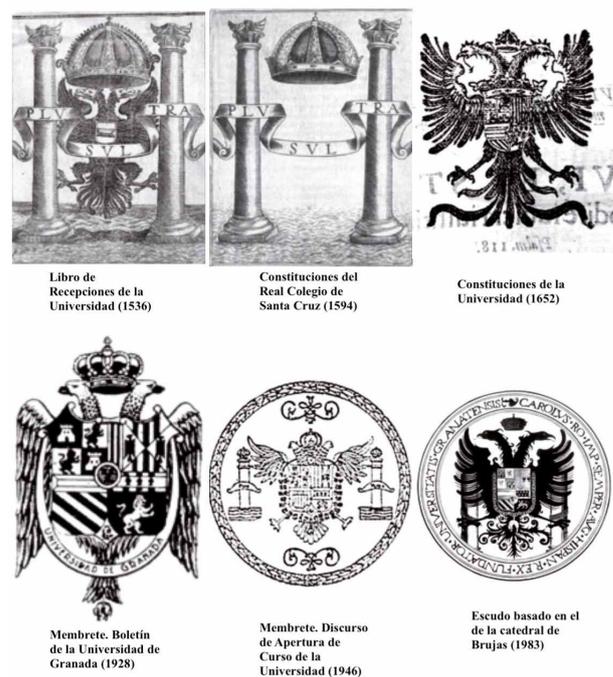


Fig. 1. Escudos utilizados por la Universidad de Granada. Composición creada por la autora a partir de imágenes obtenidas del Archivo Universitario.



Fig. 2. Joan Sanz. Símbolo constitutivo Universidad de Granada. 2016. © Universidad de Granada.

Destacar que la Universidad de Granada dio a conocer el escudo actualizado, y las variaciones experimentadas a lo largo de su historia, mediante una exposición visitable, por la comunidad universitaria y la ciudadanía, en el Hospital Real (2016-2017), sede del Rectorado, cuyo edificio histórico también fue intervenido por el emperador, quedando su impronta fijada en las aplicaciones ornamentales que decoran los patios con escudos del César. En la exposición se aglutinaba patrimonio, que había hecho uso de los emblemas imperiales, siendo numerosa la cantidad de reposteros que usualmente están expuestos en espacios de representación universitaria. Estos se han convertido en signos referenciales que sirven para fijar en la memoria colectiva esa identidad institucional. Asimismo, la muestra estaba integrada por medallas, orlas, atriles y mazas, como por obras escultóricas y pictóricas.

La exposición atestigua la toma de conciencia que ha hecho la universidad granadina, pues rinde homenaje a sus raíces fundacionales, pero también es consciente de que las señas de identidad no son un producto estático, sino que deben adaptarse a las necesidades de proyección que demanda el tiempo presente.

Cabe añadir que, de las tres universidades carolinas, solo en el caso granadino se conserva el edificio en el que comenzó su actividad el estudio. La construcción formaba parte del proyecto de obras, que al servicio imperial, se desarrolló en la Granada del Quinientos<sup>17</sup>. La estética clasicista, como representativa entonces de la personalidad del César, se emplearía, tanto en obras de nueva planta como en otras ya iniciadas, siendo ejemplo de ello el citado Hospital Real. No compete a este trabajo profundizar en los edificios renacentistas que surgieron comandados por el César. Pero sí es necesario apuntar que, en línea con el tema tratado sobre la representación heráldica, el primigenio edificio universitario, actual Curia Eclesiástica, portó, en



*Fig. 3. Juan de Marquina. Portada del primigenio edificio que ocupó la Universidad. Cantería. 1530. Granada. España. Fotografía: Autora.*

210

el tímpano semicircular de la portada de acceso, las armas imperiales<sup>18</sup>. Sin embargo, estas fueron reemplazadas por las del arzobispo Antonio Jorge y Galván, a finales del s. XVIII. Lógicamente, con el traslado del colegio de teólogos y de la universidad, al antiguo colegio jesuita de San Pablo, el edificio cambió su uso y se conectó al Palacio Arzobispal, que ocupa unas contiguas casas moriscas que fueron reformadas. De ahí que el escudo del patrono universitario fuese sustituido por el del arzobispo.

## 2. ESCUDO DE LA UNIVERSIDAD SANMARQUINA

Trasladándonos ahora a territorio americano, seguiremos con el escudo de la universidad limeña. Pese a que esta recibió cédula real en

mayo de 1551, no entraría en funciones, al menos parcialmente, hasta 1553. Y decimos parcialmente porque no será hasta el periodo de secularización, impulsado y logrado por el virrey Francisco Toledo, cuando la institución complete el plantel de estudios necesario para ser considerado un centro formación universitario y deje estar enclavado en el monasterio dominico<sup>19</sup>. En esta época se redactarán unas constituciones que establecerán las pautas por las que se regirá el Estudio. En estas, datadas de 1571, se describe el escudo por primera vez.

*Que tenga la Universidad Sello pendiente para que vayan sellados los títulos de los Graduados los cuales serán en un escudo. La mitad del escudo las armas de Santo Domingo, que es nuestra Señora del Rosario y la otra mitad del escudo, una mar y una estrella, encima y una lima abajo<sup>20</sup>.*

Es decir, en una mitad portaría las armas de la orden de Predicadores, por el estrecho vínculo que caracterizó la primera etapa de su historia, con la Virgen del Rosario y en la otra mitad, el mar y una estrella de ocho puntas, con la lima en el centro de la punta del campo como elemento simbólico que tiene que ver con el nombre de la ciudad. Se completará con la cabeza laureada con la cornucopia, y la orla que porta una inscripción que dice: “Academia San Marcos Ciudad de los Reyes en Perú”. Ciertamente no se conserva ningún testimonio gráfico de este primer escudo, pero se han realizado representaciones hipotéticas.

El escudo actual, adoptado en 1574, es definido en el estatuto dos, “Las armas que han de tener”, de la constitución “Título de los sellos”.

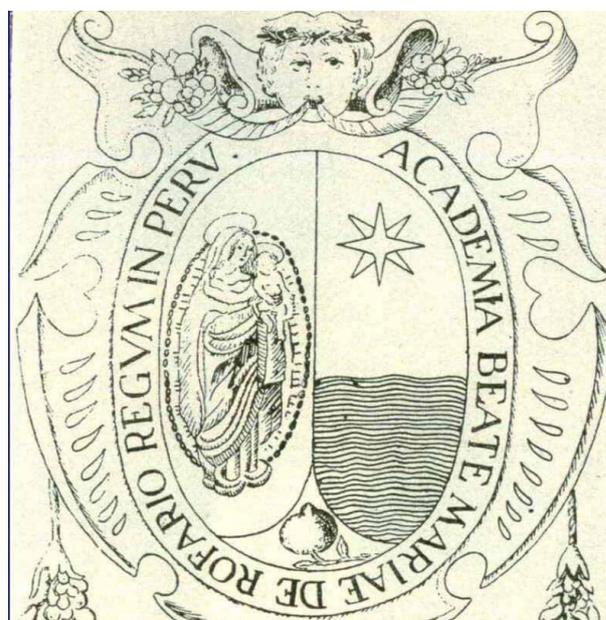
*Que los dichos sellos tengan esculpidas las armas e insignias de esta Universidad, de manera que se puedan imprimir en lo que se sellare que son un escudo metido en una tarja partido por medio de arriba abajo, y que en lo bajo haga un cornejal al modo del de las armas reales en que esta la granada, en el qual este una lima y al lado derecho en la mitad del escudo estará un San Marcos*

*escribiendo y el león junto a él que es el patrón de esta Universidad, elegido por suerte entre otros muchos santos y doctores de la iglesia, y en la otra mitad de la mano izquierda, estará la mar en lo bajo y que Della nascan las dos columnas con el plus ultra que son la divisa de este nuevo mundo y encima de ellas las tres coronas y estrellas de los reyes magos que son las armas de esta ciudad [...]”<sup>21</sup>.*

Varía, con respecto al primero, en que en el flanco diestro, se ha sustituido la imagen de la Virgen del Rosario por la del patrono San Marcos, que había sido elegido por sorteo. Y en el flanco siniestro, al mar se han sumado las columnas de Hércules y la divisa PLUS ULTRA, así como las tres coronas que aluden a los tres reyes magos.

El blasón universitario limeño solo es alterado en una versión que aparece impresa de las constituciones de 1602, que son una reedición de las de 1581. En ellas, la cabeza laureada, que forma el timbre, ha sido reemplazada por la cabeza de un león. Según Maticorena<sup>22</sup>, esta reinterpretación

211



**Fig. 4. Desconocido. Representación hipotética primer escudo de la Universidad de Lima. 1571-1574.**  
© Facebook del Archivo Histórico Domingo Angulo.

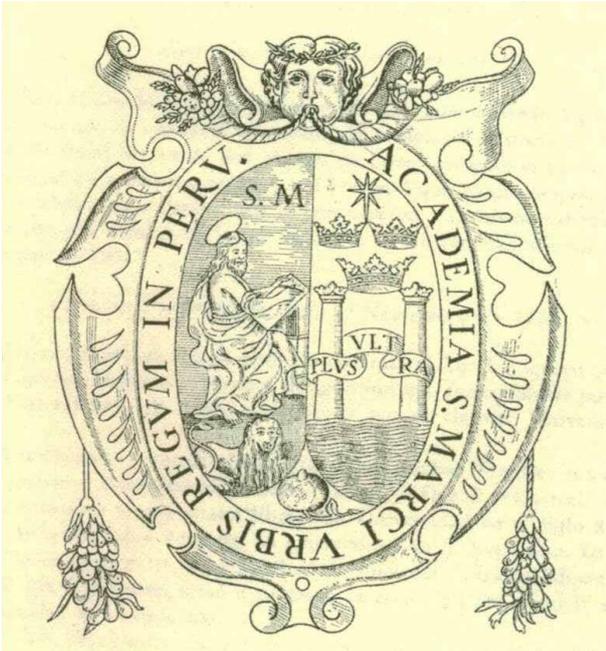


Fig. 5. Desconocido. Segundo escudo de la Universidad de Lima, adoptado en 1574. Constituciones añadidas de 1624. Lima. Perú. © Facebook del Archivo Histórico Domingo Ángulo.



Fig. 6. Antonio Ricardo. Primer Escudo Impreso de la Universidad de Lima. Constituciones de 1602. Lima. Perú. © Facebook del Archivo Histórico Domingo Ángulo.

tación se debe a la intervención del impresor italiano Antonio Ricardo, quien “pensaría en el león símbolo de Venecia y del evangelista San Marcos”, y del poeta Pedro de Oña, que “hizo un juego metafórico entre el león de Castilla y el león del evangelista”.

La cabeza laureada, que se identifica como un querubín, volverá a ser el elemento representado en la impresión de las constituciones posteriores, 1624 y 1735. Así lo atestigua el escudo, datado hacia 1795, que decora la base del tabernáculo de plata del altar de Nuestra Señora de la Antigua, en la catedral de Lima, donde la cabeza laureada se distingue en la parte alta del escudo. El nexa sanmarquino con la Virgen se establece en las décadas finales del s. XVI erigiéndose como patrona universitaria, junto a San Marcos. Los estudiantes, que postulaban por el grado de doctor, jurarían el grado en dicha capilla, llegando la tradición popular a referirse como “pasar por la antigua” para señalar la prueba de superación académica. Hasta 2007, los fustes de las columnas del altar lucieron los colores vinculantes con cada una de las facultades virreinales: Teología-blanco, Medicina-amarillo, Artes-azul, Cánones-verde y Leyes-Rojo<sup>23</sup>.

Además, la universidad se hizo responsable del culto a la Virgen y de los gastos de la capilla, estableciéndose entonces un vínculo ceremonial y devocional<sup>24</sup>.

En 1869, el reconocido acuarelista, Pancho Fierro realiza una versión del escudo donde aparece con color. Pero realmente no se enunciaba esta cuestión en las constituciones previas, ni en los estatutos. Maticorena expone superficialmente su creencia de que fue Luis Varela Orbegoso, en 1929, quien afirmó “evangelista en negro, mar azulino, fondo celeste, columnas de plata capituladas en oro, etc.”, pero no aporta más datos<sup>25</sup>. También aparece una versión coloreada del escudo en el libro Nobiliario de las Ciudades del Perú (1938)<sup>26</sup>. En el presente, desde el año

2001, la universidad ha dotado a la imagen institucional de un aspecto más moderno, pero sin variar de forma importante los elementos que lo han formado y que hemos señalado.

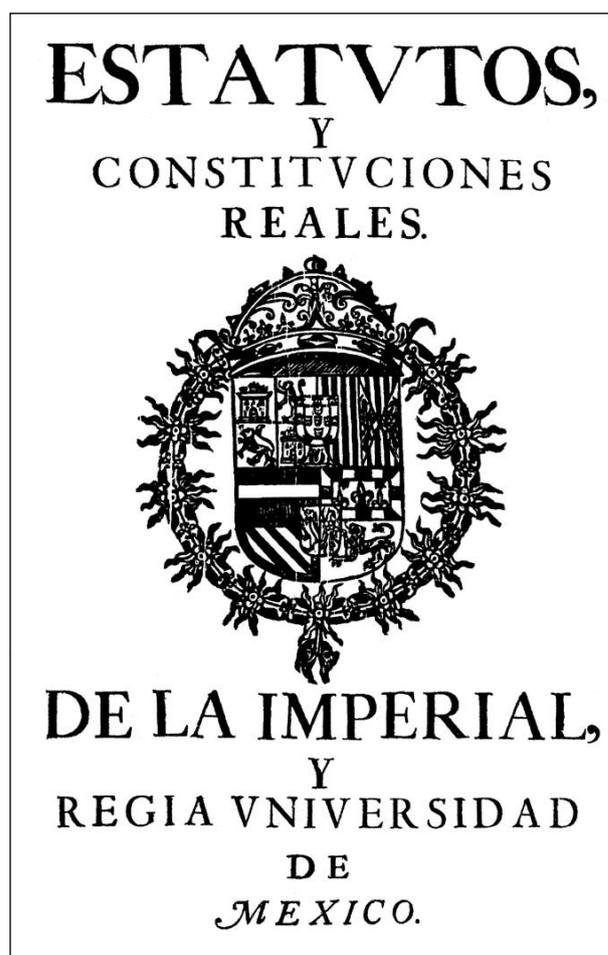
### 3. HERÁLDICA REAL EN LA UNIVERSIDAD VIRREINAL MEXICANA

En lo que respecta a la heráldica de la Real Universidad de México, Carlos V otorgó licencia para que la universidad utilizase las armas reales en su escudo. Esta disposición se mantuvo vigente con cada uno de los monarcas que fueron asumiendo el patronato regio de la universidad mexicana. Y así queda constatado en las distintas constituciones. Véase las dictadas en 1645, por el visitador real, el obispo Juan de Palafox y Mendoza. Concretamente en la 359, se especifica que "en esta universidad haia dos sellos, maior y menor, que han de tener armas de su *magestad*, respecto de ser fundación real; y aguardar a que su *magestad* se las señale propias, según y como fuere servido, por ser a quien pertenece señalar y dar semejantes armas e insignias"<sup>27</sup>. Es decir, en caso de que la universidad tuviese escudo propio, sería obra del monarca, por ser quien únicamente tiene facultad para hacerlo, mientras tanto usará las armas reales. Los textos legislativos previos, también ahondaban en el carácter regio de la institución. De hecho, en 1775 se concluyó la reforma del edificio, que situado en la Plaza del Volador, inició su construcción en 1584. Y reseñable es que, en la portada, obra del arquitecto Ildefonso de Iñiesta y Bejarano<sup>28</sup>, se visualizaban las armas reales y la efigie de los soberanos. Así consta en las constituciones de 1775:

*Su fábrica es de estípites ó escupos desplantados al ayre, de orden compuesto, con traspilastras anudadas y adornadas de molduras: los pedestales, basamentos, arquivadas, cornijones, frisos y cornisas labradas con todo el esmero, simetría y ornamentos, que prescribe el orden compuesto, forman tres cuerpos: en el primero se representan en primorosas estatuas las Facultades del*

*Derecho civil y Medicina, y entre paños la de Filosofía tallada de medio relieve: el segundo ocupan las estatuas de Teología y Derecho canónico: en el tercero, bajo del escudo de las Reales Armas, sobresale un óvalo con la imagen de nuestro augustísimo Soberano el Señor Don Carlos Tercero, á sus lados sus gloriosos ascendientes Carlos Primero y Segundo*<sup>29</sup>.

Sin embargo, es interesante apuntar a la crónica de la Real y Pontificia Universidad de México, terminada en los años 80 del siglo XVII, escrita por el bachiller Cristóbal de la Plaza Bernardo y Jaén, porque en esta se dice: "y tiene por blasón y escudo de armas, las de nuestros Católicos Reyes de Castilla y León, juntamente con las



213

Fig. 7. Escudo de la Real Universidad de México. 1668. Constituciones de Juan de Palafox. México. © Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Pontificias, con que viene a quedar constituida por Pontificia y Regia, y así se ha apellidado y apellida”<sup>30</sup>. En la portada de la crónica aparece un grabado dónde se ha representado un escudo de armas de la universidad, que como indica el bachiller, es una simbiosis propia de las armas reales y de las pontificias. Tiene esto que ver con la llegada a México del refrendo papal, pues aunque este había sido concedido en 1595, no llegó a la ciudad novohispana hasta 1689, así da cuenta de ello en su crónica<sup>31</sup>. La bula se exponía en la capilla universitaria durante el siglo XVIII, quedando constancia en el inventario de bienes realizado en esta época<sup>32</sup>.



Fig. 8. Escudo de la Universidad de México. S. XVII. Portada de la Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México escrita por Cristóbal Bernardo de la Plaza y Jaén. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1931.

El repositorio digital del INAH conserva la imagen de un grabado sobre el escudo de la Real y Pontificia Universidad de México. Este se construye uniendo las armas reales y las pontificias, pero también añade las columnas hercúleas y la leyenda del PLUS ULTRA. Desconocemos la fuente de la que se extrajo dicha imagen. Carrillo y Pérez la incluye en la obra que publica para conmemorar el restablecimiento de la Universidad Nacional de México, la información que proporciona es la siguiente: “Escudo de la Real y Pontificia Universidad de México (De un grabado anónimo del siglo XVIII)”<sup>33</sup>. Lo cierto es que no podemos ofrecer una respuesta concluyente sobre la etapa en la que fue utilizado el blasón. Inicialmente podríamos creer que a finales del siglo XVI, cuando la noticia de que el Papa había refrendado la institución. Sin embargo, esta opción es fácilmente rechazable, ya que, como apuntamos, la bula papal llegó a tierras mexicanas en 1689. Previamente, pero de forma puntual, Carlos de Sigüenza y Góngora, en Triunfo Parténico (1683), la intitulará “Pontificia, Impe-

214

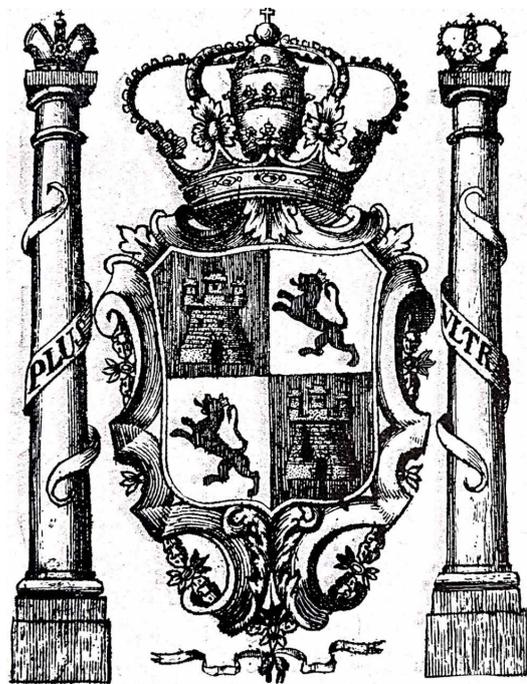


Fig. 9. Anónimo. Escudo de la Real y Pontificia Universidad de México. S. XVIII. © Mediateca INAH.

rial y Regia Academia Mexicana”. Sin embargo, al consultar el cedulaario surgido en torno a la universidad, comprobamos que a partir de los años 70, y ya en el s. XVIII más contundentemente, será cuando se generalice la denominación de “Real y Pontificia”<sup>34</sup>. Anteriormente había primado su naturaleza real. Por lo que nos inclinamos a pensar que, como expresó Carrillo y Pérez, el grabado procedería de dicha época.

Los siguientes cambios en la heráldica universitaria llegarán de la mano de los convulsos procesos políticos que condujeron a la emancipación mexicana. Al final, tras idas y venidas, la universidad fue clausurada en 1865. En 1910 se inaugurará la Universidad Nacional Autónoma de México, que si bien en un principio no reconocía sus raíces virreinales, lo hará de manera oficial en 1951 al conmemorar la fundación carolina<sup>35</sup>. No obstante, en su imagen corporativa no pervive esa semilla fundacional, pues en su gestación y surgimiento se consideró un centro de educación nuevo<sup>36</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

El análisis de los tres escudos demuestra que la universidad mexicana ha sido la que más mutaciones ha sufrido en su heráldica. La historia de la institución universitaria ha estado estrechamente ligada a la del país. En ella se incubaron gran parte de los acontecimientos sociales y políticos que transformaron el México virreinal. La clausura de la universidad carolina y el surgimiento de la Universidad Nacional Autónoma de México, como un organismo nuevo, supuso la configuración de un escudo universitario, diseñado por José Vasconcelos que en nada rememora alguno de los elementos iconográficos del emperador. Por otro lado, las universidades de Granada y Lima sí que han tenido esa continuidad histórica ininterrumpida. Probablemente este factor ha influido significativamente, sus escudos son reflejo de ello, pues aun habiéndose transformado estéticamente, siguen siendo un testimonio visual que rememora su patronazgo

imperial. Sin embargo, es significativo puntualizar que la Universidad Nacional de San Marcos ensalza más la figura de Fray Tomás de San Martín, a quien reconoce como “animador” del surgimiento universitario, frente a Carlos V. Sirva de muestra el monumento al Procurador de la Orden, que fue alzado en mayo de 2007, para conmemorar el 456 aniversario de la fundación sanmarquina y en cuya placa reza: “LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN MARCOS A SU FUNDADOR FRAY TOMÁS DE SAN MARTÍN”.

De igual modo, la placa conservada en la antigua Casona de San Marcos, edificio que sirvió de sede a la universidad, dice así: LA MUNICIPALIDAD DE LIMA EN EL IV CENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA CIUDAD A FRAY TOMÁS DE SAN MARTIN FUNDADOR DE LA PRIMERA UNIVERSIDAD DEL NUEVO MUNDO, 1551”.



*Fig.10. Raúl Franco Ochoa. Estatua conmemorativa de Fray Tomás de San Martín. Escultura en resina con fibra de vidrio. 2007. Plaza Fray Tomás de San Martín. Campus de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. Perú. Fotografía: Autora.*

## NOTAS

<sup>1</sup>Para profundizar en la relación de Carlos V con cada una de las universidades citadas se recomienda consultar: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; GUASCH MARÍ, Yolanda e GARCÍA ZAPATA, Ignacio (Coords.). *Carlos V y las enseñanzas universitarias. Patrimonio y memoria histórica*. Granada: Comares, 2022.

<sup>2</sup>PÉREZ, Joseph. “La idea imperial de Carlos V”. En: SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, Francisco y CASTELLANO, Juan Luis (Coords.). *Carlos V, Europeísmo y Universalidad. La figura de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Vol. I, 2001, pág. 246.

<sup>3</sup>CALERO PALACIOS, María del Carmen. *La Universidad de Granada. Los documentos fundacionales*. Granada: Universidad de Granada, 1995, págs. 49-55.

<sup>4</sup>RODRÍGUEZ LLAMOSÍ, Juan Ramón. “El marco jurídico de la Evangelización en América”. En: CAMPOS, F. Javier (Coord.). *España y la evangelización de América y Filipinas, siglos xv-xvii*. Madrid: Estudios Superiores del Escorial, 2021, pág. 97.

<sup>5</sup>Las cédulas han sido transcritas y analizadas en: PÉREZ SAN VICENTE, Guadalupe. “Las cédulas de fundación de las Universidades de México y Lima (ensayo de interpretación)”. *Estudios de historia novohispana* (México), 3 (1970), págs. 59-82.

<sup>6</sup>*Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias mandadas y publicadas por su Majestad Católica del Rey Carlos II*. Ley 1, tit. 22, lib. 1.

<sup>7</sup>MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *El tiempo de los Habsburgo. La construcción artística de un linaje imperial en el Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2020, pág. 84.

<sup>8</sup>VV.AA. *La mirada del águila. Pasado y futuro de la Universidad de Granada a través de sus símbolos*. Granada: Universidad de Granada, 2017, pág. 22.

<sup>9</sup>MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *El tiempo de los Habsburgo...* Op. cit., págs. 91 y 262-263.

<sup>10</sup>VV.AA. *La mirada del águila...* Op. cit., pág. 31.

<sup>11</sup>VÍLchez LARA, María del Carmen. “El Colegio de San Pablo en Granada: de escuela jesuita a universidad (1556-1769)”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 90 (360) (2017), pág. 361.

<sup>12</sup>VV.AA. *La mirada del águila...* Op. cit., pág. 46.

<sup>13</sup>Sobre los sitiales de la sillería de coro de la catedral de Barcelona, véase: DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael. “Arte y simbología en el capítulo barcelonés de la Orden del Toisón de Oro (1519)”. En: VANDER AUWERA, Joost (Dir.). *Artium Historia*. Lovaina: Peeters, 2001, págs. 171-204.

<sup>14</sup>BELLIDO GANT, María Luisa y COLLADOS ALCAIDE, Antonio. *La mirada del águila...* Op. cit., pág. 47.

<sup>15</sup>Ibidem, pág. 32.

<sup>16</sup>GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Enrique. “¿Era pontificia la Real Universidad de México?”. En: GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Enrique y PÉREZ PUENTE, Leticia (Coords.). *Permanencia y cambio I. Universidades hispánicas 1551-2001*. México: Centro de Estudios sobre la Universidad y Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pág. 66.

<sup>17</sup>TEJERO LÓPEZ, Miriam. “Universidad y ciudad al servicio de la imagen imperial”. En: BRIONES MORALES, Luis; LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, Juan Clemente (Coords.). *Diego de Riaño, Diego de Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2022, págs. 87-94.

<sup>18</sup>HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coords.). *Universidad y ciudad. La Universidad en la Historia y la Cultura de Granada*. Granada: Universidad de Granada, pág. 51. Agradezco a Rafael López Guzmán la aclaración realizada sobre el escudo arzobispal. Pues si bien en un principio se había establecido que pertenecía a Pedro Antonio Barroeta y Ángel, él me puntualizó el error, ya que en realidad se trata de las armas de Antonio Jorge y Galván.

- <sup>19</sup>MONSALVE, Martín. “Del Estudio del Rosario a la Real y Pontificia Universidad Mayor de San Marcos”, *Histórica* (Lima), 22 (1998), pág. 70.
- <sup>20</sup>MARTÍNEZ LAYA, Jesús. *San Marcos Testimonio histórico documental (1551-1820)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Archivo Histórico Domingo Angulo, 2018, pág. 82.
- <sup>21</sup>Ibidem, págs. 82-83.
- <sup>22</sup>MATICORENA ESTRADA, Miguel. *La Universidad de San Marcos de Lima. Documentación Histórica*. Con la colaboración de Jorge Huamán Machada. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos Vicerrectorado Académico y Fondo Editorial, 2013, pág. 84.
- <sup>23</sup>CABANILLAS DELGADILLO, Freddy Virgilio. “San Marcos: imágenes de la Fe, de la ciencia y del poder”. En: VV.AA. *La Casona de San Marcos en tres tiempos*. Lima: Centro Cultural de San Marcos, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2011, pág. 183.
- <sup>24</sup>FLOREZ, Gloria Cristina. “La Virgen de la Antigua en la catedral de Lima: culto y ceremonias en la Universidad de San Marcos (siglos XVI-XVIII)”. En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (Coord.). *El mundo de las catedrales (España e Hispanoamérica)*. Madrid: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2019, págs. 664-667.
- <sup>25</sup>MATICORENA ESTRADA, Miguel. *La Universidad de San Marcos de Lima...* Op. cit., pág. 84.
- <sup>26</sup>GAMARRA Y HERNÁNDEZ, Enrique. *Nobiliario de las ciudades del Perú*. Lima, 1938.
- <sup>27</sup>Archivo General de Indias de Sevilla (AGI), PATRONATO, 244, R.14, págs. 167-264. *Obispo Palafox: estatutos Universidad Literaria: México. 1645. Estatutos y constituciones hechas con comisión particular de su Magestad, para ello: por el señor Juan de Palafox y Mendoza... Obispo de la Puebla de los Angeles, Visitador General de la Nueva España y de dicha Real Universidad, Virrey, y Capitán General, que fue en ella, y Presidente de su Real Audiencia de México...* México: Por la Viuda de Bernardo Calderon, 1668, fol. 67v.
- <sup>28</sup>VV.AA. *Un Destino compartido. 450 años de presencia de la Universidad en la Ciudad de México*. 2ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- <sup>29</sup>Aclarar que realmente no se trataba de Carlos II, sino del hijo de Carlos V, Felipe II. *Constituciones de la Real y Pontificia Universidad de México. Segunda edición, dedicada al Rey Nuestro Señor Carlos III*. México: Imprenta de D. Felipe de Zuñiga y Ontiveros, 1775.
- <sup>30</sup>PLAZA Y JAÉN, Cristóbal Bernardo de la. *Crónica de la Real y Pontificia Universidad de México, escrita en el s. XVII*. Prólogo de Nicolás Rangel. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1931, pág. 10.
- <sup>31</sup>Ibidem, págs. 291-292.
- <sup>32</sup>URUETA LÓPEZ, Magdalena. “Libros e inventario de la Real Universidad de México”. En: BLASCO GIL, Yolanda y PAVÓN ROMERO, Armando (Coords.). *El libro académico en la época colonial y moderna*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2022, pág. 199.
- <sup>33</sup>CARRILLO Y PÉREZ, Ignacio. *La Universidad de México en 1800*. México: Imprenta Universitaria, 1946.
- <sup>34</sup>TATE LANNING, John. *Reales Cédulas de la Real y Pontificia Universidad de México*. México: Imprenta Universitaria, 1946.
- <sup>35</sup>“El IV Centenario de la Universidad de México”. *Revista de la Universidad de México* (Ciudad de México), 5 (1951), págs.1-8. Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/89472e5d-56f7-43a4-8e1c-0c1f86fda8a7?filename=el-iv-centenario-de-la-universidad-de-mexico><https://www.revistadelauniversidad.mx/download/89472e5d-56f7-43a4-8e1c-0c1f86fda8a7?filename=el-iv-centenario-de-la-universidad-de-mexico>. [Fecha de acceso: 20/02/2023].
- <sup>36</sup>SIERRA, Justo. *Discurso Inaugural de la Universidad Nacional*. Prólogo de Juan Ramón de la Fuente. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, pág. 24.

# LA ORNAMENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MADERA EN LA HABANA, 1900-1930

## ORNAMENT IN HAVANA'S WOOD ARCHITECTURE, 1900-1930

### Resumen

Los requerimientos técnicos de la madera como material de construcción y la intención de estar a la moda, gestó en La Habana de inicios del siglo XX una arquitectura de madera que asimiló en su decoración los influjos del neoclasicismo y el eclecticismo propios de sus contemporáneas de albañilería y que, además, fusionó los modos tradicionales cubanos de trabajar el material con influencias foráneas, en particular norteamericanas, de lo que se obtuvo un producto local.

### Palabras clave

Arquitectura de madera, Eclecticismo, Estilo gingerbread, La Habana, Lambrequín.

### María Victoria Zardoya Loureda

Universidad Tecnológica de La Habana  
José Antonio Echeverría, Cuba

Arquitecta, Doctora en Ciencias Técnicas, Responsable de la disciplina Teoría e Historia de la Arquitectura y el Urbanismo y del grupo de investigación Conservación y estudios del patrimonio, Facultad de Arquitectura, Universidad Tecnológica de La Habana José Antonio Echeverría, CUJAE, Miembro de la Comisión Nacional de Monumentos.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 18/X/2022  
Fecha de revisión: 03/III/2023  
Fecha de aceptación: 06/III/2023  
Fecha de publicación: 30/X/2023

### Abstract

At the beginning of the twentieth century, in Havana, the technical requirements of timber as a construction material together with the desire to be fashionable gave rise to an architecture in wood that assimilated in its decoration the ornamental masonry detailing typical of contemporary Neoclassical and Eclectic architecture. Cuban traditional construction methods and techniques were combined with influences from abroad, especially from the US, to create a local product.

### Key words

Eclecticism, Gingerbread ornament, Havana, Lambrequin, Wood architecture.

### Ángel Manuel Álvarez Gómez

Universidad Tecnológica de La Habana  
José Antonio Echeverría, Cuba

Arquitecto (CUJAE). Ingeniero Civil (Universidad de la Construcción, Moscú). Especialista en madera laminada. Doctorando del Programa de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Arquitectura, Universidad Tecnológica de La Habana José Antonio Echeverría, CUJAE.

Código ORCID:

María Victoria Zardoya Loureda 0000-0002-2692-7467

Ángel Manuel Álvarez Gómez 0000-0002-0368-6226

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i22.0017>

## LA ORNAMENTACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE MADERA EN LA HABANA, 1900-1930

### 1. INTRODUCCIÓN

**E**l empleo de la madera para las construcciones en La Habana estuvo vinculado con su desarrollo y evolución. La categoría de ciudad que adquirió la otrora villa al finalizar el siglo xvi, condicionó que se prohibiera el uso del guano y la paja, cuando apenas contaba con unos trescientos habitantes. Según la ciudad fue creciendo, las construcciones de madera se desplazaron, primero hacia la periferia de la zona de intramuros, y luego, fuera de su perímetro, de modo que el límite entre lo urbano y lo rural que impuso la muralla, terminada en 1740, constituyó también una demarcación entre dónde se podía o no construir edificaciones de madera.

A mediados del siglo xviii, La Habana había desbordado su cerco con arrabales en la zona de extramuros, vinculados a los caminos que en diferentes direcciones la conectaban con su zona rural tributaria, ocupados al inicio con construcciones muy precarias techadas con guano. Pero ya durante las primeras décadas del xix esos arrabales se consolidaron como barrios, con edificaciones más sólidas, construidas con

maderos cubanos<sup>1</sup>, en muchos casos, con materiales que se desechaban en el astillero cercano, inaugurado en 1725.

La exclusión de la madera de la ciudad fue ratificada en las Ordenanzas Municipales de la ciudad de La Habana de 1855, en el Art. 123 del Capítulo 9º, dedicado a Edificios<sup>2</sup>, y respaldada con más fuerza aún en las Ordenanzas de Construcción para la ciudad y los pueblos de su término municipal, aprobadas en 1861<sup>3</sup>.

Sin embargo, en los primeros años del siglo xx, a consecuencia del vacío institucional que reinó entre el fin de la dominación española en 1898 y la instauración de la República en 1902, lo que se tradujo en un resquebrajamiento de los controles establecidos, la madera volvió a utilizarse en algunos sectores donde había sido erradicada durante el siglo anterior. Junto con los modos heredados, los esqueletos de madera, que ya habían entrado a Cuba desde Estados Unidos de forma espontánea a inicios del xix, regresaron de la mano del gobierno de ocupación norteamericano (1898-1902), que los presentó como la forma más rápida y económica de construir

219

albergues militares, hospitales y escuelas, piezas claves en sus planes de “revitalizar” la isla después de más de treinta años de guerra.

En 1903, el Gobernador Civil de la provincia suprimió el uso de armazones leñosos en varias zonas del municipio de La Habana, para lo cual se modificó el artículo No.112 de las Ordenanzas de Construcción en vigor<sup>4</sup>. Así, según el caso, la madera se prohibió en barrios específicos, a nivel de reparos, e incluso hasta en una calle solamente, lo que preanunció la dirección —o las direcciones— del desarrollo de la ciudad, ramificaciones urbanas llamadas a ser los ejes estructuradores del futuro poblamiento de la capital cubana. Una vez más la madera se asoció con lo no urbanizado.

Pero una cosa fue lo regulado por la ley y otra su acatamiento. Aunque las Ordenanzas de Construcción fueron decretadas en 1861, las guerras de independencia restaron protagonismo a la exigencia de su observancia. En realidad, las construcciones de madera pervivieron hasta 1915 aproximadamente, tanto en lo que había sido La Habana de intramuros, como en su crecimiento extramural. Fueron eliminadas entonces las edificaciones de madera construidas sin respetar las alturas, alineación o las condiciones mínimas de higiene y salubridad exigidas, y también otros inmuebles bien proporcionados y edificadas de acuerdo a lo que entonces se consideraban reglas de la buena construcción, pero que, por ser de madera, se consideraron incongruentes e impropios de la capital de la República<sup>5</sup>.

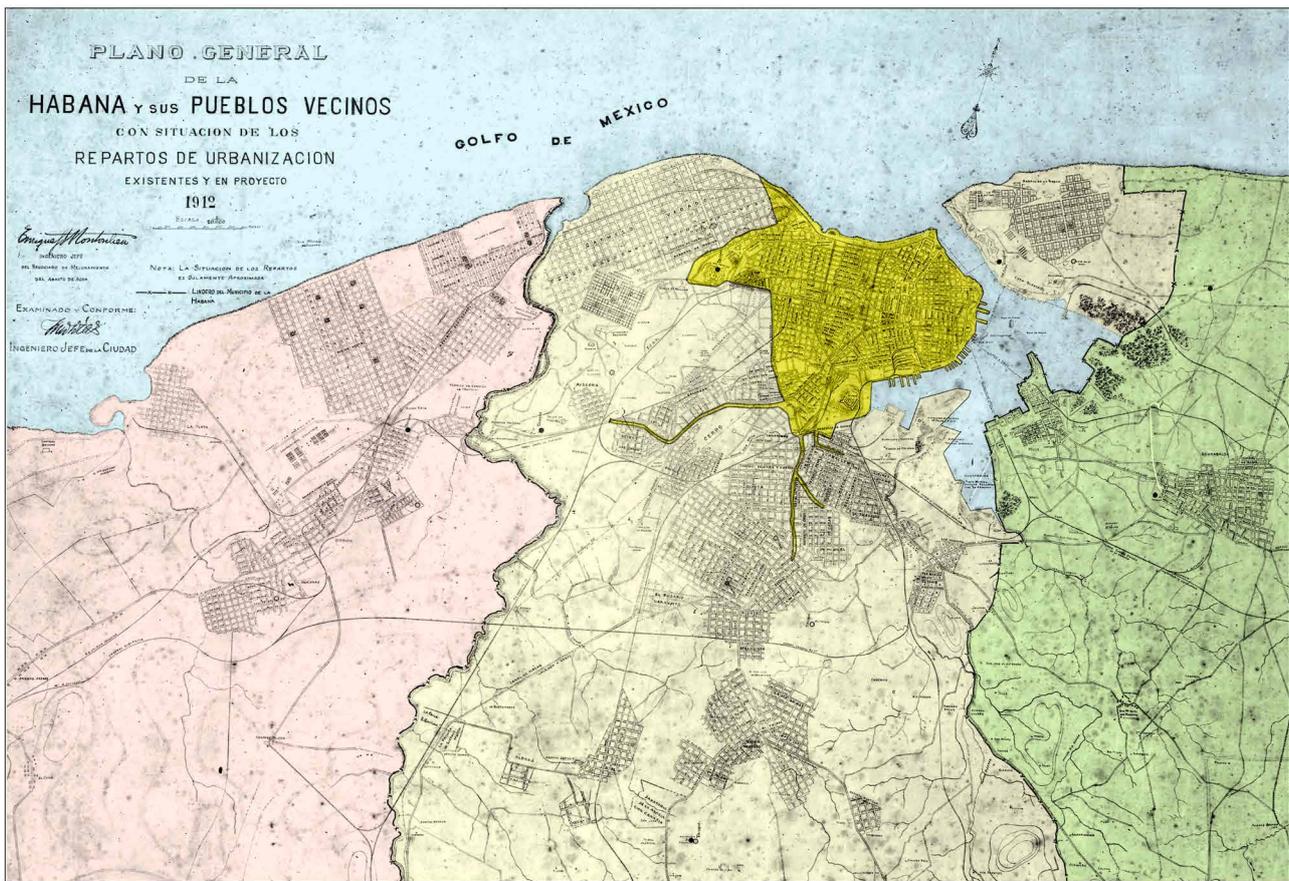
En la medida en que la Policía urbana fue haciendo cumplir las regulaciones sobre el uso de la madera en La Habana, muchos de los empresarios y talleres dedicados al negocio de la carpintería, y una gran parte de las dependencias y oficinas de ingenieros y Maestros de Obra se trasladaron hacia el oeste y el sur de la ciudad, con mayor preferencia por el territorio al poniente del río Almendares, el antiguo Municipio de Marianao.

Así, mientras La Habana consolidada se expandía con nuevas urbanizaciones, donde se erigía una arquitectura de albañilería con una ornamentación ecléctica, hacia Marianao, en un proceso similar de crecimiento urbano, se utilizó la madera para dar respuestas a demandas disímiles en edificaciones que también se apropiaron de ornamentaciones eclécticas. El empleo de este material comenzó a disminuir aproximadamente a partir de 1930, no solo porque se extendió el límite de su prohibición en la medida en que la ciudad crecía, sino, además, por la preferencia y mayor disponibilidad de materiales pétreos.

A pesar de que de estas construcciones quedan muy pocos vestigios, el análisis, a partir de fuentes primarias de información, del empleo de la madera en La Habana a inicios del siglo xx, y, en particular, de cómo fue reinterpretado con este material, el afán de encontrar en los estilos históricos la solución estética de aquellas edificaciones, permite un mayor conocimiento de la historia de la arquitectura habanera<sup>6</sup>.

## 2. LAMBREQUINES Y PRETILES DE LATÓN

La Habana desarrollada a lo largo del período de dominación hispana creció con una trama compacta, de vocación reticular, conformada por edificaciones contiguas, hermanadas por paredes comunes o medianeras, que se organizaron a partir de patios en sus diferentes variantes. Al iniciarse el siglo xx, las casas que se construyeron o remodelaron en esas zonas compactas consolidadas, mantuvieron el tipo de casa de patio lateral, con muy pocos cambios. Sin embargo, la decoración si varió en forma sustancial y la sencillez del neoclasicismo se sustituyó por una decoración profusa, ecléctica. Esta arquitectura, no obstante, conservó proporciones similares a las de sus predecesoras, pues en esencia fue un eclecticismo de raíz clásica, en el que, de la mano de Maestros de Obras, se fusionaron múltiples influencias, con un alto grado de improvisación.



221

*Fig. 1. Área de prohibición de las estructuras de madera en La Habana (en color amarillo fuerte), según disposición añadida en 1903 a las Ordenanzas de Construcción. Marianao se indica en color rojo y Guanabacoa en color verde. Confeccionado por los autores sobre un plano de La Habana y sus pueblos vecinos de Enrique Montouliou, 1912. © Colección de mapas y planos. Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana. Cuba.*

Las casas de madera que se construyeron en zonas compactas también reprodujeron el mismo esquema de casa de patio lateral. Las soluciones eran tan parecidas que, si las Memorias Descriptivas no lo especificaban, al observar sólo los planos podría suponerse que se trataba de viviendas de otros materiales. Se repitió sin cuestionamiento alguno la distribución heredada, con plantas simples, similares entre sí, incluso las ubicadas en lotes de esquina mantuvieron esa organización, sin sacar provecho de su posición privilegiada dentro de la manzana. Y en cuanto a su decoración, aunque no pudieron apropiarse de los diseños de cemento moldeado, asimilaban las proporciones y algunos elementos ornamentales que se empleaban en las pétreas, con una rela-

ción similar entre llenos y vacíos, al usar ventanas de piso a techo, resguardadas por rejas de abundante decoración, con las mismas dimensiones que la puerta, enmarcadas con platabandas, y columnas clásicas bajo cornisas y pretiles que creaban bandas continuas horizontales.

La disyuntiva de ocultar o mantener a vista los aleros de madera generó un gran abanico de diseños de fachada, con soluciones ingeniosas y muy creativas. Las viguetas expuestas podían ser decoradas con lambrequines repetitivos y cartelas de madera calada, mientras las ocultas quedaban disimuladas detrás de pretiles eclécticos, hechos de hojalata troquelada, lo que se conoce como estilo *gingerbread*. A través del



Fig. 2. Alzado de tres viviendas de madera concebidas entre 1909 y 1915 por los Maestros de Obra Joaquín Codina, Alberto de Castro y Frank Fernández Alemán. © Fondo de Urbanismo. Municipio Marianao. Archivo Nacional de Cuba. Cuba.

mismo pretil —exactamente dentro de él— se daba solución al desagüe pluvial de las cubiertas. Las canales, bajantes y tubos de drenaje se adosaron a las columnas del portal. En los casos en que se usaron de hierro fundido las propias columnas, al ser huecas, sirvieron como conductos para encauzar las aguas.

De igual forma, se reprodujeron en madera las decoraciones inspiradas en elementos exóticos y cierto romanticismo, propias de los primeros años del siglo xx. Así, elementos neoárabes, neogóticos, y otras decoraciones difíciles de clasificar aparecieron en obras de madera del período, principalmente en edificios públicos y viviendas de clientes adinerados.

Pero muy pronto esos diseños de fachada quedaron obsoletos. Se puso de moda hermosear los frentes de las edificaciones, principalmente las construidas en las calles o calzadas de primer orden, sustituyendo la madera del ingreso por muros de ladrillos. Algunas reparaciones menores aprobadas por el Ayuntamiento de Marianao entre 1905 y 1907, incluyeron también la sustitución del techo inclinado del portal, cubierto de tejas, por techos planos, y las columnas de madera por otras de cemento, sin alterar las líneas existentes. Estos cambios dieron lugar a una modalidad que se les llamó casas de madera con portal de azotea, muy bien visto por los sectores de menos recursos económicos, pues así podían presumir de una supuesta casa de albañilería.

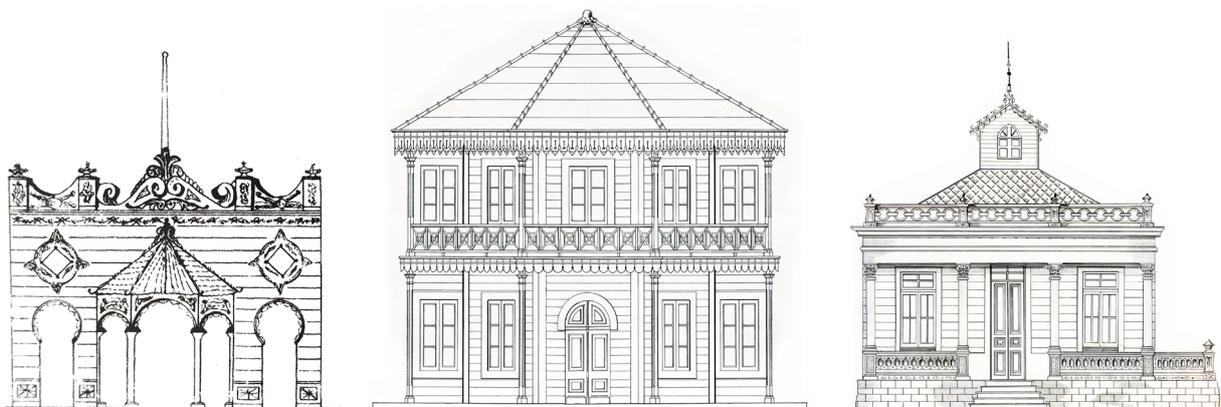


Fig. 3. Alzado de edificaciones de madera: cine neoárabe (Maestro Carpintero Ramón Julia, 1911), casa proyectada por el Maestro de Obras J. Planes y Rivas (1908), inserción de portal pétreo en casa de madera (Maestro de Obra Alberto de Castro, 1910). © Fondo de Urbanismo. Municipio Marianao. Archivo Nacional de Cuba. Cuba.

### 3. DE LA BARRACA A LAS EDIFICACIONES CON PORTAL

Durante el primer gobierno interventor norteamericano se decidió construir el cuartel Columbia —enclave militar más importante del país hasta 1959— al oeste de la ciudad, lo que incentivó el desarrollo urbano de los terrenos cercanos al campamento y de otros predios más distantes, conectados con el cuartel a través de avenidas, bulevares y calles de diferente importancia, con la facilidad además del tranvía eléctrico, que comenzó a funcionar en el territorio de Marianao a partir de 1903.

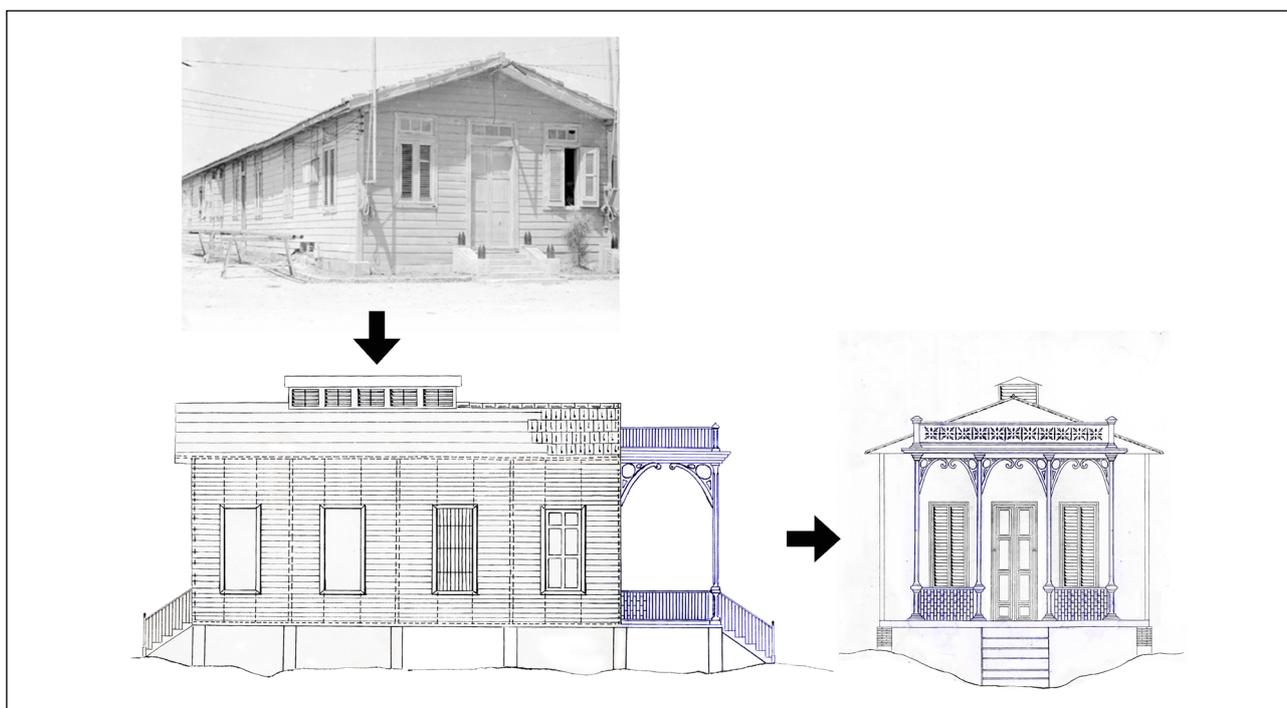
Las primeras instalaciones de Columbia fueron *barracks* o albergues de soldados de madera caracterizadas por el uso de delgadas secciones, unidas por clavos, una tecnología que resultó muy novedosa y diferente a la forma tradicional de trabajar el material en Cuba, donde hasta entonces se habían empleado ensambles de

caja y espiga para unir los gruesos machinales y las techumbres.

La tecnología usada en las barracas se trasladó a otras funciones, incluida la vivienda. En solo cinco años el tipo de las naves militares, que podían cubrir un espacio estrecho y largo, libre de columnas y tabiques intermedios, se impuso también como célula habitable, sin importar el nivel adquisitivo de sus moradores.

Un elemento fundamental para esconder y suavizar la expresión asociada hasta ese momento con las obras temporales del ejército, fue la adición de un portal con techo plano al prisma rematado con la invariable cubierta a dos aguas y su frontón. El portal se decoraba con profusión empleando columnas ochavadas, jabalcones curvilíneos, carterelas talladas y pretilos de hojalata troquelada.

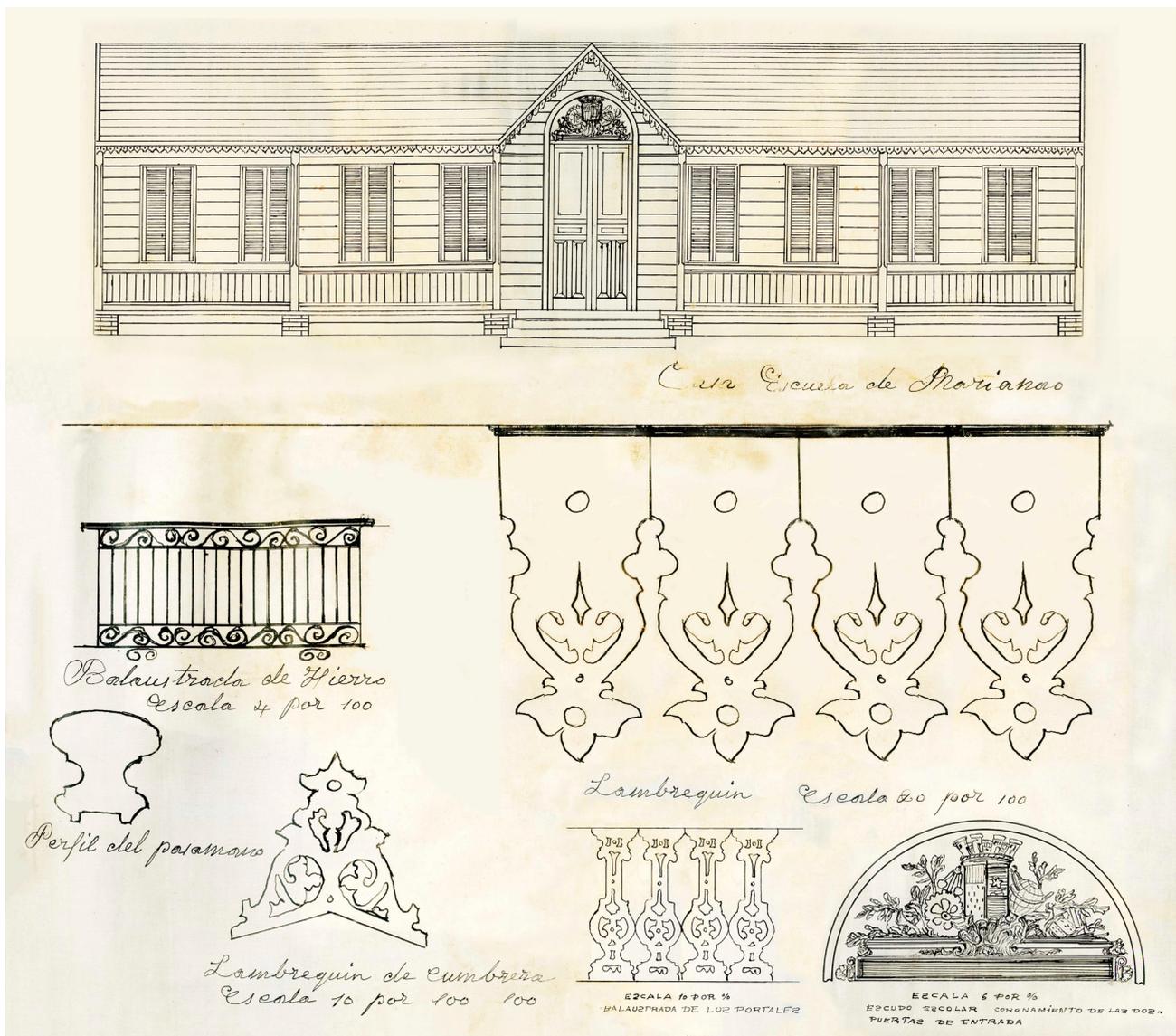
El uso de gran cantidad de adornos adosados de madera y rejas forjadas de metal diferenció



*Fig. 4. Alzado frontal y lateral de vivienda concebida a partir de la tipología de la barraca de madera importada de los Estados Unidos a la que se le modificó la expresión con la adición del portal. Maestro de Obras Antonio Colete, 1905. © Fondo de Urbanismo. Municipio Marianao. Archivo Nacional de Cuba. Cuba.*

a las realizaciones cubanas de las naves construidas por el gobierno interventor. El conjunto de más de veinte escuelas públicas edificadas a partir de un proyecto típico, entre 1906 y 1912 en Marianao, ejemplifica lo ocurrido. Se partió de la barraca de origen norteamericano, pero se le adicionaron balaustradas, cresterías y lambrequines calados, así como cercas y escudos para el coronamiento de sus entradas.

Resulta interesante constatar que las decoraciones de las construcciones de madera no solo variaron en el tiempo, sino además en función de si se encontraban en zonas compactas en bandas de medianeras, o si estaban emplazadas en repartos en los que quedaban exentas, separadas de sus vecinas al menos por un pasillo lateral. En las zonas compactas, el escurrimiento de las aguas pluviales se producía hacia los patios y



**Fig. 5.** Alzado y detalles de balaustradas de hierro y de madera, lambrequines y escudo de coronamiento de la entrada de Escuela pública para Marianao. Maestro de Obra Luis García Nattes, 1906. © Fondo de Urbanismo. Municipio Marianao. Archivo Nacional de Cuba. Cuba.

las calles, mientras las edificaciones exentas en sus respectivos lotes podían verter en cualquier dirección, lo que significó un cambio notable en la geometría de sus techos y galerías, y una mayor libertad para abrir vanos hacia el entorno circundante.

Asimismo, comenzó a conformarse una casa diferente utilizada por la naciente burguesía cubana, como segunda residencia en las afueras de la ciudad, próxima a ríos, zonas costeras y playas. Las estructuras de madera, resultado de la combinación de diferentes modos de hacer, y la apropiación de una filosofía portante menos rígida, sirvieron de sostén a esa nueva casa destinada al ocio. Por un lado, en el núcleo se usó un esquema diferente al columnar tradicional, donde los elementos verticales pasaron a resistir las cargas uniformemente distribuidas de los techos. La colocación de los montantes o *studs*, a una distancia máxima de 40-50 centímetros uno del otro, permitió emplear elementos de muy poca sección transversal. El uso de uniones clavadas acortó los tiempos de montaje y disminuyó la complejidad de las elaboraciones en los talleres. De modo que los aprendices pudieron asumir el trabajo que antes, obligatoriamente, debían hacer operarios de experiencia.

Los pórticos heredados del siglo XIX se mantuvieron en las partes del edificio donde se necesitó salvar luces de más de tres metros, esencialmente en los portales, que al inicio se ubicaron solo al frente y más tarde en todo el perímetro, y también en la transición entre los diferentes ambientes interiores, lo que produjo espacios más fluidos y transparentes.

Se logró una amalgama estructural que dio lugar a un producto criollo, adaptado a las condiciones locales y, en consecuencia, diferente a los sistemas portantes de partida. Así, en la medida en que crecieron en altura, las construcciones de madera comenzaron a alardear de balcones en voladizo y grandes aleros adornados con ménsulas de intrincado diseño, hasta entonces inéditos en Cuba.

Otro elemento a considerar fue la actuación de profesionales que, al calcular las secciones de madera, pudieron optimizar los esqueletos portantes. Los estudios de Arquitectura e Ingeniería Civil comenzaron en Cuba en 1900, por lo que a partir de 1905 empezó a sentirse la presencia de esos técnicos, lo que repercutió en la arquitectura de la etapa, tanto la hecha de albañilería como la de madera. En las Memorias

225



Fig. 6. Alzado frontal y lateral de vivienda de madera en dos niveles. Maestro de Obras Walfrido Fuentes de Fuentes, 1908. © Fondo de Urbanismo. Municipio Marianao. Archivo Nacional de Cuba. Cuba.



Fig. 7. Vivienda construida con maderos cubanos (cedro y caoba) en calle 70, No.29F05 entre Ave. 29-F y Ave. 31, Municipio Playa, (Dirección antigua: calle 3ra, entre calle D y calle E, Municipio Mariano), 1914. Fotografía: Katherine Álvarez Estupiñán.

descriptivas de los proyectos, a la descripción habitual de cómo debían ser las obras desde el punto de vista arquitectónico, se adicionaron datos de resistencia de los materiales a la tracción, compresión, entre otros, junto con los valores de las secciones de madera y detalles específicos de las uniones, muestra de cómo el quehacer de los jóvenes arquitectos e ingenieros se fue imponiendo dentro de un sector dominado, hasta ese momento, por Maestros de Obra y Maestros Carpinteros.

Las secciones de los elementos pasaron de ser gruesos machinales a montantes esbeltos y aparentemente frágiles; y su longitud, igual a la altura de un nivel del edificio, permitió el empleo de maderas autóctonas cubanas en la conformación de los esqueletos portantes, lo que tuvo una incidencia significativa en la imagen de las edificaciones. El uso de especies como el cedro y la caoba modificó el color de la casa de madera cubana, de modo que, sin pinturas o barnices, las fibras del material y su coloración natural se integraron a la decoración de los interiores, con resultados de gran atractivo.

Al mismo tiempo, la inclinación hacia una decoración más profusa en los exteriores incentivó la renovación de los viejos diseños de madera calada y latón repujado, por molduras y otros adornos más estilizados que confirieron a esas construcciones una apariencia diferente, cercana a los edificios eclécticos de albañilería. Quedaron atrás los lambrequines repetitivos, para dar paso a una gran variedad de decoración pre elaborada como óculos, frisos, capiteles y medallones tallados con la que se intentó reproducir con madera los ornamentos en boga.

Esa decoración ecléctica fue sólo escenográfica, pues no cumplía la función protectora de los primeros ornamentos adosados, e incluso se les dio a los clientes la posibilidad de elegir el material destinado a su elaboración. Según el gusto del usuario y su presupuesto, los elementos decorativos podían ser ejecutados en madera o sustituidos por hierro fundido, importados o de producción nacional.

En el período comprendido entre 1898 y 1915, aproximadamente, se hizo muy frecuente el uso



Fig. 8. Alzado frontal y lateral de vivienda de madera en dos niveles. Maestro de Obras Ramiro Gutiérrez, 1907. © Fondo de Urbanismo. Municipio Marianao. Archivo Nacional de Cuba. Cuba.

de arcos de medio punto para jerarquizar el portal de la fachada principal. Los dinteles curvos sobre puertas y ventanas expresaban el estatus de los diferentes comitentes. En una misma fenestración llegaron a combinarse, aunque sin éxito, las vidrieras norteamericanas de guillotina con lucetas criollas de trazado semicircular, un diseño atrevido, que resultó inadecuado para el clima cubano.

La ejecución de una especie de chanfle o saliente en los laterales, que podía también estar en voladizo cuando se usaba en la planta alta, —donde se colocaba una ventana mirador o *bay window*— se aprovechó para mejorar la iluminación y las vistas hacia y desde la vivienda. Una vez más, las construcciones de madera repitieron los detalles que habían acuñado las pétreas proyectadas para un estatus económico similar.

#### 4. LA MADERA REVESTIDA CON CEMENTO Y LOS ADORNOS PREFABRICADOS

En los años de la Primera Guerra Mundial La Habana se vio envuelta en un gran *boom* inmobiliario como resultado del alza mantenida de

los precios del azúcar cubano. A propósito, en el Municipio Marianao el Ayuntamiento eximió de contribuciones y de arbitrio de licencias durante cinco años a los propietarios que edificaran diez edificios como mínimo en un año<sup>7</sup>.

Sin importar el material empleado, ni la función a la que estuviera destinada, la arquitectura ecléctica arropó tanto a los edificios lujosos singulares, como a las casas dirigidas a un sector de clase media de comerciantes, profesionales y rentistas, en una gama enorme de producciones de diferentes tamaños y características formales.

En esos años se popularizó en Cuba la práctica de revestir la madera con mortero de cemento y mallas metálicas, una forma de hacer introducida en el país por los colonos y agricultores norteamericanos asentados desde 1905 en Isla de Pinos, tecnología que tuvo una gran popularidad por proporcionar una imagen pétreo a las edificaciones, a un costo módico<sup>8</sup>.

Encubrir la madera con mortero reforzado permitió cambiar la apariencia de esas edificaciones

al ocultarla y además poder adosar a las obras leñosas los mismos ornamentos prefabricados que se usaban en obras de fábrica, lo que significó una oportunidad de subsistencia para los talleres de carpintería frente a la preferencia por las casas de albañilería.

La ciudad se pudo vanagloriar de sus hórreos cantábricos, palacetes victorianos y todo tipo de neos, hechos a partir de esqueletos de madera revestidos de cemento. Dejaron de imitarse con madera las molduras y otras decoraciones eclécticas, razón que incentivó tanto a los clientes de mayor desenvolvimiento económico, como a otros de menor solvencia, a usar las mallas metálicas. Al mismo tiempo, el empleo de revestimientos cerámicos en las zonas de baños y cocinas de las obras de madera, se generalizó como la solución más viable y económica para la protección del material ante la acción de la humedad.

## 5. LAS ESTRUCTURAS DE MADERA PRODUCIDAS EN SERIE

A inicios de la década del veinte, comenzó la producción de casas prefabricadas de madera a las que se les conoció como casas portátiles, pues se compraban por piezas numeradas, que se conformaban en grandes talleres de producción continua y se armaban en el lugar, lo que permitió satisfacer las demandas de diferentes estratos sociales.

El arquitecto cubano Max Borges del Junco, graduado en 1915, fue el pionero en Cuba de la fabricación de casas seriadas de madera. En paralelo a los proyectos de edificios públicos y de grandes residencias eclécticas de albañilería, Borges del Junco promovió esa alternativa de construcción que, por su bajo costo y fácil armado, constituyó una posibilidad relativamente asequible desde el punto de vista

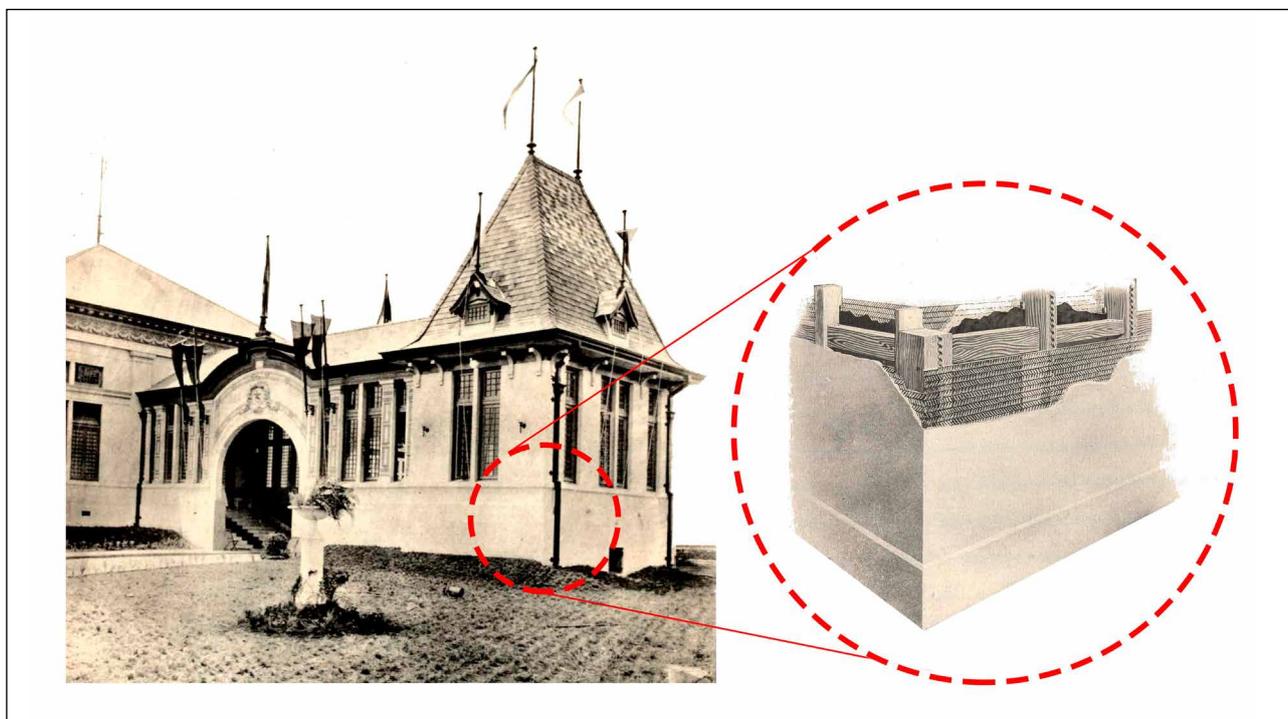


Fig. 9. Gran Casino Nacional, estructura de madera, recubierta con malla metálica. Arq. Rafael Goyeneche, 1919.  
© Colección privada del Lic. Juan de las Cuevas Toraya.

económico para sectores de menos recursos. En un homenaje ofrecido a este destacado profesional, en 1937, al enumerar sus principales desempeños, se afirmó que supo “amalgamar el arte arquitectónico con un intenso industrialismo en la fabricación, creando un producto económico, accesible a todas las fortunas”<sup>9</sup>.

Borges del Junco utilizó el mismo esquema que había funcionado con gran notoriedad en los Estados Unidos, basado en la promoción de los modelos seriados a través de catálogos comerciales, el uso del correo postal para encargar los pedidos y la entrega de las órdenes con la ayuda del ferrocarril.

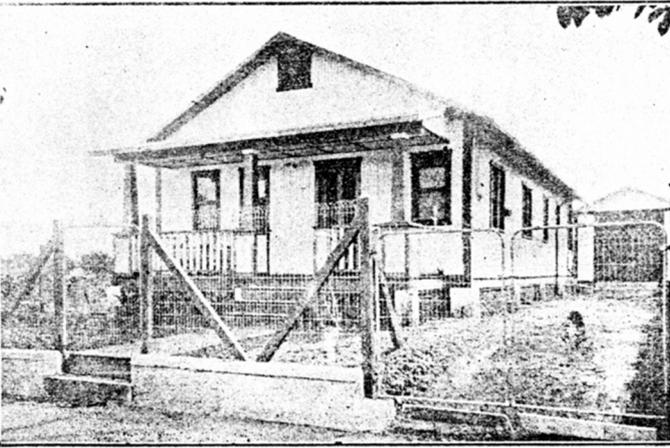
Si bien la industrialización de la construcción a base de madera propuso determinados diseños a través de catálogos, estos podían ser modificados de acuerdo a los gustos y necesidades de los usuarios. De modo que fue posible transformar las plantas y fachadas incluidas en los folletos, quitar o adicionar habitaciones, reemplazar

elementos ornamentales, detalles de puertas y ventanas, los tipos de herrajes y hasta sus cantidades.

Entre 1919 y 1925, el taller de Max Borges, situado en Naranjito, al sur de La Habana, logró distribuir cerca de dos mil casas de esta modalidad por todo el país, hasta llegar a alcanzar una capacidad productiva de 200 casas mensuales, un promedio de siete casas de madera diarias<sup>10</sup>.

Estas casas, de planta rectangular, podían ser de un nivel o dos, con techos a dos aguas, pero siempre rodeadas de jardín y con portal al frente. Los pavimentos usaban tabloncillos o mosaicos y los materiales de terminación de las cubiertas abarcaban un variado surtido a elección del cliente. Se empleaba generalmente el pino de tea cubano, usando las secciones adecuadas a fin de obtener “forro exterior de tabla de 1” de espesor, machihembrada y junquillada, (...) durmientes (...) de 3 x 9”, (...) paralelos de 3 x 3”, en dos piezas, y (...) cargaderas de piso de 2 x 5”<sup>11</sup>.

UN PROBLEMA RESUELTO



**Chalets - Bungalows**

desde \$1,250 (con portal, sala, comedor, cocina, un cuarto y baño), hasta \$2,000, \$2,525, o más, con un número mayor de habitaciones y mayores comodidades a medida del precio.

**ENTREGA INMEDIATA**

Los precios comprenden la conducción de los materiales a cualquier lugar de la Habana y sus Barrios, el armado sobre pilares de concreto y el pintado exterior con pintura de aceite.

— Pida catálogos. —

Construido en la calle 1ra. entre 16 y 18, (Vedado) por el Ingeniero Civil y Arquitecto

MAX BORGES

AMARGURA 23. - HABANA. - TELEFS. A-9082 - A-4122

*Fig. 10. Recorte promocional de los bungalows de madera del Arq. Max Borges del Junco. © Colección privada del Lic. Juan de las Cuevas Toraya.*

Las casas de Max Borges mantuvieron una composición basada en la simetría, pero la decoración se simplificó al mínimo, apenas unos remedos de columnas clásicas. La racionalidad del proceso constructivo que impuso la industrialización de la producción condujo prácticamente a la desaparición de la decoración. Así, se abstuvieron de competir con sus contemporáneas de albañilería que durante más de una década continuaron precisando de alusiones estilísticas.

De esta arquitectura de madera, las casas prefabricadas son las que mejor han llegado al presente y constituyen casi una reliquia de un quehacer ya centenario.

## 6. CONCLUSIONES

Durante las tres primeras décadas del siglo xx, la arquitectura de madera tuvo un peso significativo en lo que entonces eran áreas periféricas de la ciudad de La Habana, en particular hacia el oeste, en el municipio de Marianao. La madera pervivió como material de construcción hasta la

década del treinta, empleada tanto en edificios públicos como en viviendas de diferentes estándares y carácter: casas de descanso o viviendas permanentes, en auge gracias al despegue urbano del período.

La arquitectura de madera en La Habana fusionó la forma de hacer de los carpinteros de siglo xix, con las técnicas norteamericanas, para dar lugar a variantes nacionales que fueron perdiendo la impronta foránea a partir del momento en que la construcción logró adaptarse a las condiciones de temperatura y humedad propias de la isla, e imponerse la forma de hacer de los operarios cubanos.

Puede afirmarse que existió un paralelo entre las decoraciones eclécticas que caracterizaron la arquitectura de albañilería y las modalidades ornamentales ejecutadas en madera. Asimismo, en la arquitectura leñosa el gusto por la decoración exuberante, propio de la etapa, se fue simplificando en búsqueda de la racionalidad que impuso la prefabricación.

230

## NOTAS

<sup>1</sup>BAY SEVILLA, Luis. "Costumbres cubanas de los siglos xvi al xix". *Arquitectura* (La Habana), 111 (1942), pág. 423.

<sup>2</sup>*Ordenanzas Municipales para la Ciudad de la Habana*. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General, 1855.

<sup>3</sup>*Ordenanzas de Construcción para la Ciudad de La Habana, y pueblos de su término municipal*. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General, 1866.

<sup>4</sup>SANDOVAL GARCÍA, Aurelio. *Ordenanzas de construcción para la ciudad de La Habana y pueblos de su término municipal*. La Habana: Imprenta El siglo XX, 1914, págs. 127-128.

<sup>5</sup>NUÑEZ, Enrique. *Vivienda de pobres en La Habana. Información Gráfica. Secretaría de Sanidad y Beneficencia*. La Habana: Imprenta y Papelería La Universal, 1914, pág. 2.

<sup>6</sup>La Arquitectura de madera que analiza este texto comprende el conjunto de construcciones leñosas, independientemente de la función que cumplieren, en las que la madera fue utilizada en la totalidad de la obra, exceptuando los cimientos, y que desde el punto de vista tecnológico haya sido conformada a partir de elementos pre elaborados en talleres de carpintería: piezas escuadradas, con rebajos, cortes, cajuelas y muescas necesarias para generar las uniones entre ellas. De modo que se excluyen, tanto las edificaciones con cubiertas, entrepisos y colgadizos de madera que descansan sobre muros de albañilería, como los bohíos hechos a partir de rollizos, cujes y guano de palma y la arquitectura palafítica por su escaso uso en La Habana, casi exclusivo en casetas para bañistas en zonas costeras.

<sup>7</sup>Archivo Nacional de Cuba (ANC). *Fondo de Urbanismo*, caja 32, exp. 16. *Solicitud de construcción de tres edificios de ladrillo y azotea en las parcelas 7 y 8, manzana 17 y solar 14, manzana 10 del reparto Jesús María, Barrio Redención, promovido por Dino Pogolotti, constructor práctico Luis Longoria*. Enero de 1915.

<sup>8</sup>*Manual Técnico Práctico para el uso de materiales metálicos e hidrófugos en Construcciones modernas de Hormigón Armado*. The General Fireproofing Company. New York: Imprenta del Departamento de exportación, 1920, pág. 97.

<sup>9</sup>TELLA, Eduardo. "Homenaje de la Sociedad al Ing. Max Borges, actual secretario de Obras Públicas". *Revista de la Sociedad Cubana de Ingenieros* (La Habana), 30 (1937), pág. 311.

<sup>10</sup>VV.AA. *El Libro de Cuba. Historia, letras, artes, ciencias, agricultura, industria, comercio, bellezas naturales. Obra de propaganda nacional*. La Habana: Talleres del sindicato de Artes Gráficas, 1925, pág. 821.

<sup>11</sup>ANC. *Fondo de Urbanismo*, caja 66, exp.187. *Expediente promovido por la Sra. Marta Latorre de Galleti en solicitud de licencia para construir una casa de madera estilo bugalow en calle Panorama entre San Jacinto y Boquete, Ampliación de Buen Retiro, barrio los Quemados*. 21-01-1920.

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



# Entrevistas

---

JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA,  
ENTRE LAURELES DE INDIAS

Málaga

9 de marzo de 2023

José Ignacio Mayorga Chamorro

Universidad de Málaga

España



*Fig. 1. En el Jardín de Nuestra Señora de los Dolores de Ronda junto a la Esfinge modernista del escultor Enrique Marín Higuero (Arriate 1873 – Madrid 1951).*

## JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA, ENTRE LAURELES DE INDIAS

José Ignacio Mayorga Chamorro (JIMC)  
José Miguel Morales Folguera (JMMF)

**JIMC:** Naciste en Alhucemas (Marruecos), parece que llamado desde entonces a recorrer distintos continentes ¿algún recuerdo que nos compartas de tu infancia?

**JMMF:** Las circunstancias políticas y económicas de la España de la primera mitad del siglo XX me llevaron a nacer en Alhucemas (espliego), asentada sobre la población española de Villa Sanjurjo, fundada en 1926 tras el desembarco del general Sanjurjo, de quien tomó su nombre. En esos años la zona más oriental y pobre de Marruecos, la zona del Rif, pertenecía al Protectorado Español. Eran los nuevos sueños imperialistas, que añoraban algunos grupos de poder en España. Cuando tenía nueve años, mi familia se trasladó a Málaga, donde realicé mis estudios de enseñanza media en el colegio de San Agustín y en el Seminario Diocesano, donde recibí una importante formación humanista. Después vendrán mis estudios en las universidades de Granada, 1968-1970, y de Sevilla, 1970-1973.

**JIMC:** Te licenciaste en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla en 1973 ¿qué enseñanzas subrayas de esos años?

**JMMF:** La ausencia de Licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de Granada me llevó a trasladarme a la Universidad de Sevilla, donde se había creado la nueva titulación en el año 1969. Mi curso corresponde, por lo tanto, a la segunda promoción de la titulación sevillana, a la que pertenecen también otros profesores universitarios como Rafael Cómez, M. R. Jiménez, Manolo Moreno, Isidoro Coloma, Rafael Corzo, y Gerardo Pérez Calero. De este curso salieron colegas y amigos, que hemos seguido manteniendo contacto durante muchos años: Pepe Nieto, Mari Paz García, Antonio de Castro, María Orbea, etc. El cuadro del profesorado estaba formado por insignes representantes de la Historia del Arte, algunos de los cuales se convirtieron después en colegas y amigos, Antonio Bonet y Jorge Bernal, de quienes recibí mi primera formación en los estudios de Arte Virreinal. Mi tesis de licenciatura sobre el pintor malagueño José Nogales Sevilla fue dirigida por el profesor Antonio de la Banda, siendo defendida en la Universidad de Sevilla en el año 1974. Mi relación con la capital andaluza se vio afianzada con mi discurso como Académico de la Historia de Andalucía en el Ateneo de Sevilla en el año 2015.



*Fig.2. Discurso como Académico de la Historia de Andalucía en enero de 2015 en el Ateneo de Sevilla.*

**JIMC:** Ese mismo año (1974) se fundaba la Facultad de Filosofía y Letras de una recién constituida Universidad de Málaga (1972) y tú has podido ser testigo directo de sus cincuenta años de historia ¿cómo llegaste a convertirte en uno de sus primeros doctores (1979)? Háblanos de aquellos años iniciales.

**JMMF:** En el año 1975 se traslada a la nueva Facultad de Filosofía y Letras de Málaga, con sede en el antiguo Colegio de San Agustín, el profesor Domingo Sánchez Mesa, como Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Era necesario crear un nuevo cuadro de profesores para impartir las asignaturas de Historia del Arte de la facultad. Ese año entramos como profesores en el nuevo Departamento Agustín Clavijo y yo mismo, que nos sumamos a las tres profesoras, que venían impartiendo esas asignaturas en el Colegio Universitario de Málaga, sito en el edificio que hoy ocupa el Archivo Histórico Municipal: Rosario

Camacho, Aurora Miró y María Dolores Aguilar. En los años sucesivos se irían incorporando Isidoro Coloma, Teresa Sauret, Rafael Sánchez Lafuente, Francisco Palomo, Eugenio Carmona, Juan Antonio Ramírez, Reyes Escalera, Javier Ordóñez, hasta conformar en la actualidad uno de los departamentos mas amplio y numeroso de la facultad, dirigido en los últimos años por la profesora Nuria Rodríguez. Domingo Sánchez Mesa se convertiría en mi director de tesis doctoral, que defendí en la facultad malagueña en el año 1979. La tesis obtuvo la calificación de Sobresaliente cum laude y también recibió el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Málaga, correspondiente a los cursos académicos 1977-78 y 1978-79.

**JIMC:** Tu tesis doctoral sorprende por su originalidad. Fuiste pionero en poner en valor la arquitectura del ocio en la Costa del Sol, bastante denostada hasta entonces. ¿Qué te movió a optar por su estudio?

**JMMF:** En principio mis investigaciones estaban centradas en la arquitectura y el urbanismo, y en Málaga había un tema muy importante, que hasta entonces no había sido estudiado, la arquitectura y el urbanismo del ocio, que en esos momentos constituía uno de los aspectos más novedosos e importantes de la arquitectura contemporánea en España. Fueron muchas las dificultades que encontré a la hora de hacer el estudio. La primera y más destacada fue la ausencia de modelos, ya que hasta entonces no se había hecho ninguna publicación sobre el tema en ninguna de las principales zonas turísticas. En segundo lugar, habría que señalar la dispersión de la documentación en archivos municipales y provinciales. Las lagunas existentes tuvieron que ser subsanadas visitando los estudios de arquitectura de los autores y promotores. Finalmente, con toda la documentación recopilada hubo que componer un discurso, en el que las cuestiones estéticas destacaban sobre otras cuestiones administrativas y económicas. La tesis doctoral fue presentada en tres volúmenes de texto y otros con una selección de imágenes de los planos y de los edificios. La idea inicial era hacer dos publicaciones; una primera dedicada a la arquitectura y otra al urbanismo. Si embargo, solo se llegó a publicar la primera parte, ya que el Servicio de Publicaciones de la UMA no quiso publicar la segunda parte. El libro tuvo un gran éxito y en poco tiempo surgieron secuelas, como la que publicó Juan Antonio Ramírez con el título de “La arquitectura del relax”. Hoy está super agotado, aunque algunas editoriales han querido hacer una reedición, lo que no ha sido posible por la pérdida de las planchas de la imprenta.

**JIMC:** Abriste camino a muchos acercamientos posteriores al tema, complementarios y también necesarios, pero el tuyo sobresale en su enfoque integral y su rigor académico. ¿Tienes previsto retomar en algún momento, desde la perspectiva de los años, esta línea de investigación de juventud?

**JMMF:** A pesar de que los temas de arquitectura y urbanismo nunca los he abandonado, la docencia de la asignatura de Arte Iberoamericano en la Especialidad y posterior Titulación de Historia del Arte de la UMA me llevó a dedicarme con entusiasmo a este otro tema, en el que ya me había iniciado en la Universidad de Sevilla. Mis investigaciones estuvieron inicialmente centradas en personajes relacionados con Málaga, que hicieron su carrera en América, como los Gálvez de Macharaviaya en el Virreinato de la Nueva España, o Gonzalo Suárez Rendón en la Nueva Granada. No obstante, las numerosas y largas estancias en América me abrieron las puertas a temas hasta entonces poco o nada tratados como la Fiesta, el Arte Efímero, la Iconografía y la Emblemática. El camino había sido emprendido por el profesor Santiago Sebastián, y yo,



*Fig. 3. Washington, diciembre de 1992, delante del Monumento a Bernardo de Gálvez, con Francisco Sánchez Benedito, Javier Cuevas y Antonio Sánchez Benedito.*

al igual que otros profesores en diversas universidades españolas, seguimos su magisterio, que transformaría por completo los enfoques no solo sobre el arte iberoamericano, sino también sobre el arte español.

**JIMC:** Conozco el extenso apéndice fotográfico de tu tesis, y he podido disfrutar de unas clases de Arte Iberoamericano impartidas siempre a partir de instantáneas y vivencias capturadas por ti mismo ¿qué te ha movido a apostar por este método de trabajo?

**JMMF:** Como todos los profesores, cuando hemos empezado a impartir docencia de asignaturas, que tienen una temática y un enfoque nuevos, hemos echado en falta un fondo importante de imágenes con las que trabajar. Este problema se hacía notar especialmente en universidades nuevas como la de Málaga. En los años 70, 80 y 90 las redes informáticas aun no habían adquirido el extraordinario desarrollo que tienen hoy día, cuando puedes encontrar digitalizados los fondos documentales y las colecciones de las mejores bibliotecas, archivos y museos de Europa y de América. En esos años si no las hacías por ti mismo con un pesado equipo fotográfico, que tenías que transportar y conocer su uso, no las podías utilizar ni en clase, ni en conferencias ni en investigaciones. Esta circunstancia me llevó a tener que viajar por los mas recónditos parajes de América y también de Europa. En algunas ocasiones era peligroso. En América había sitios donde la guerrilla o los cárteles de la droga impedían el acceso. Otras veces el equipo fotográfico llamaba la atención de los ladrones. Una vez sufrí el robo en el metro de México y en otra ocasión pude escapar de un intento de robo en el metro de Praga. En otra ocasión viajaba con el profesor Javier Ordóñez y nos persiguió un coche varios kilómetros en la Sierra Gorda de Querétaro. El fruto de estos viajes han sido las numerosas publicaciones, la realización de un importante número de imágenes, que en su mayor parte han sido digitaliza-

das, por lo que pueden seguir siendo utilizadas por otros profesores e investigadores. Supongo que el Departamento de Málaga debería crear un repositorio, donde poder ubicar este fondo de imágenes para uso público.

Otro de los resultados de estos viajes y de estas investigaciones es la formación de una biblioteca personal, que ha estado centrada especialmente en varios temas: arte iberoamericano, iconografía, emblemática, arquitectura y urbanismo, jardines históricos, arte malagueño. Mi idea es donar esta biblioteca a alguna institución pública, para que los libros puedan ser de uso público, y de hecho ya hay una institución malagueña que está dispuesta a acoger entre sus fondos una parte importante de mi biblioteca.

**JIMC:** ¿Qué te llevó al Arte Iberoamericano?

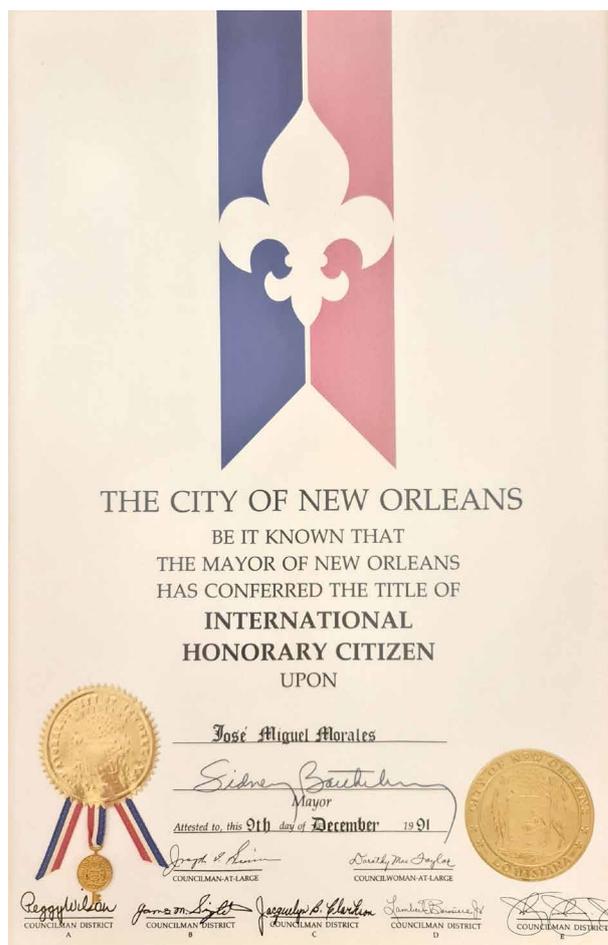
**JMMF:** Para mí ha sido una gran satisfacción haber sido el creador en la Universidad de Málaga de los estudios sobre Arte Iberoamericano, que tras mi jubilación y emeritez han seguido siendo impartidos por el profesor Ignacio Mayorga, que hizo su tesis doctoral sobre el pintor novohispano Pedro López Calderón. Puede decirse que en esta enseñanza iniciada de la nada en Málaga se han formado numerosas promociones en el Departamento de Historia del Arte desde que fue creada en el año 1985 y que hoy ya puede tener continuidad. Es una asignatura importante para el Departamento, ya que muestra el arte creado en América por España junto con las poblaciones surgidas del mestizaje y de una cultura común. Es nuestra mayor aportación a la historia y a la humanidad.

Mis estudios sobre arte iberoamericano se iniciaron con una beca del Comité Conjunto Hispano Norteamericano, que me permitió una estancia en el año 1984 en diversos centros universitarios de Nueva Orleans, Mobile y Pensacola. El producto de esta estancia fue mi primer libro sobre "La arquitectura y el urbanismo hispano-

americano en Luisiana y Florida Occidental”. Los ayuntamientos de Nueva Orleans y de Mobile, la antigua Movila española, reconocieron este trabajo con la concesión de los títulos de ciudadano honorario, que he donado al Ayuntamiento de Macharaviaya, en cuyo Museo de los Gálvez están expuestos.

Casi siempre he buscado una relación entre Málaga e Hispanoamérica, tratando de presentar los vínculos que han unido a nuestra provincia con el continente hispano. Hay una familia ilustrada, que sale de un pequeño municipio de la Axarquía malagueña, Macharaviaya, que representa como ninguna otra a lo largo de la historia esta relación: la familia Gálvez. Ya en mi libro sobre Luisiana y Florida analizaba la etapa como gobernador de Bernardo de Gálvez. Luego vendrían numerosas publicaciones en congresos y en revistas nacionales e internacionales, que tendrían su colofón con una obra clave sobre esta familia: “Los Gálvez de Macharaviaya”, en edición bilingüe, en español e inglés, en la que también intervinieron otros cuatro profesores de la Universidad de Málaga. Esta obra pudo publicarse gracias a la colaboración de entidades como la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Comité Conjunto Hispano Norteamericano, que becó su presentación en Nueva York, Washington, Nueva Orleans y Mobile, y al editor Manuel Sánchez Benedito.

Cinco años mas tarde otra estancia de investigación en México daría como fruto una de las primeras publicaciones sobre la fiesta y el arte efímero de Hispanoamérica: “Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España”. También destacaría otra estancia en diversos centros universitarios de Colombia en el año 1995, que conduciría a una mis publicaciones a las que tengo más afecto: “Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada”. También estoy muy satisfecho de mis colaboraciones con los grupos de investigación dirigidos por los profesores Alfredo Morales y Rafael López Guzmán.



**Fig. 4. Título de Ciudadano Honorario Internacional concedido por el ayuntamiento de Nueva Orleans el 9 de diciembre de 1991.**



**Fig. 5. Con Alfredo Morales, Miguel Ángel del Castillo y Manuel Gámez en la Bahía de Portobelo en 2018 durante una estancia de investigación en Panamá.**

**JIMC:** En tus múltiples y variados acercamientos al patrimonio virreinal americano, de todas sus latitudes, destaca como hilo conductor continuado el del mundo de la fiesta y el arte efímero ¿qué te atrajo del mismo?

**JMMF:** El tema de la fiesta y el arte efímero siempre me ha interesado. Mis primeras investigaciones estuvieron centradas en Málaga y en Andalucía. Sobre esta cuestión versó la tesis doctoral que dirigí con el título de “La Fiesta Barroca en la Alta Andalucía”, realizada con una Beca de Investigación de la Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía. Fue defendida en septiembre de 1993, y calificada con Apto Cum Laude, por unanimidad. Su autora fue la profesora Reyes Escalera Pérez, que es en la actualidad catedrática del Departamento. La Tesis ha sido publicada. También desarrollé varias investigaciones sobre la Fiesta en Hispanoamérica, y en el año 1995, en colaboración con el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, Francia, llevé a cabo junto a las profesoras Reyes Escalera y Marion Reder una serie de cursos de doctorado, un congreso internacional y varias publicaciones sobre la Fiesta en España: “Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)”, publicada en el año 1998 por la editorial CRIC & OPHRYS de París y la Universidad de Málaga, y “Fiestas, ceremonias y ceremoniales en la España del siglo XVIII”, editada en el año 2001 por la Diputación Provincial de Málaga.

En los últimos años mis estudios sobre la fiesta y el arte efímero han estado centrados en los territorios italianos pertenecientes o relacionados con el Imperio Español. Han sido numerosas las publicaciones realizadas sobre este tema, aunque quisiera destacar el libro publicado en el año 2018 por la Universidad de Málaga: “El apogeo de la fiesta barroca en Nápoles y Sicilia por el rey Felipe V”.

**JIMC:** Vinculados a estos mismos ámbitos, y llevados a otras dimensiones, los estudios iconográficos también han recibido buena parte de tus esfuerzos. ¿Un tipo iconográfico que hayas atendido de manera significativa?

**JMMF:** Yo destacaría especialmente dos. El tema de las Sibilas, sobre el que hice mi proyecto de investigación con el que gané en el año 2005 las oposiciones de Habilitación Nacional para catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Valladolid, que después sería publicado en el año 2007 con prólogo del profesor Ignacio Henares y con el título “Las sibilas en el arte de la Edad Moderna. Europa mediterránea y



*Fig. 6. Presentación del Congreso sobre la Fiesta en la España en el siglo XVIII en el Ayuntamiento de Marbella, octubre de 1997.*

Nueva España”. El otro tema iconográfico que también me ha interesado es el de los cuatro continentes, sobre el que he descubierto unos tipos iconográficos exclusivamente hispanos, cuyos modelos se crean en talleres industriales de Barcelona en los años 60 del siglo XIX, y que después se difunden por numerosos jardines de España y de Hispanoamérica, gracias a la intervención de comerciantes y de indianos.

**JIMC:** ¿Y un emblema que nos enseñe algo hoy?

**JMMF:** Por su relación con la función docente universitaria me gusta el lema de la Sociedad Española de Emblemática, “Deleitando Enseña”, que representa una fortaleza abaluartada, dentro de la cual hay un jardín renacentista. Corresponde a la Empresa 5 del libro Primero de Diego Saavedra Fajardo “Empresas políticas”. Como dice en el comienzo del texto “Las letras tienen amargas las raíces, si bien son dulces sus frutos”.

**JIMC:** ¿Cuál ha sido tu relación con la Sociedad Española de Emblemática?

**JMMF:** En octubre del año 1991 el profesor Santiago Sebastián reunió en Teruel a un grupo de profesores interesados por el tema de la emblemática y la iconografía, entre los que yo me encontraba, para organizar el Primer Simposio Internacional de Emblemática, cuyas actas fueron publicadas por el Instituto de Estudios Turolenses y la Excm. Diputación Provincial de Teruel. Yo participé con un estudio sobre “La fábula clásica como modelo de inspiración para la emblemática”. Este fue el comienzo de la Sociedad Española de Emblemática. Su primer director fue el profesor Santiago Sebastián y formábamos parte de la misma un pequeño grupo de profesores, entonces bastante jóvenes, pertenecientes a diversas universidades españolas. Podemos señalar, entre otros, a Adita Allo, Fernando R. De la Flor, Rafael García Mahiques, Víctor Mínguez, John Moffit, Pilar Pedraza, Javier Pizarro, Federico Revilla, Sagra-

rio López, Reyes Escalera, Juan Antonio Sánchez, Manuel Pérez, Jose Julio García, Esteban Lorente, Esther Galindo, y María José Cuesta. Su principal cometido era acoger y desarrollar los estudios de emblemática, siguiendo el modelo de The Society for Emblem Studies, así como la de organizar congresos bianuales y publicar sus actas. El último de estos congresos, el XIII, se organizó en diciembre del año 2021 en Oporto, y ya está convocado el XIV, que se va a celebrar en diciembre del 2023. La Sociedad publica además una revista, IMAGO, dirigida por el profesor Rafael García Mahiques, y ha sacado también una línea editorial para publicar libros. En el año 2013 los profesores Francisco Talavera, Reyes Escalera y yo mismo organizamos en la Universidad de Málaga el IX Congreso Internacional, cuyas ponencias serían publicadas en la Universitat de Valencia en el año 2015 con el título de “Confluencia de la Imagen y la Palabra”.

Relacionado con la Emblemática quisiera destacar la Coordinación del número 11, enero-junio 2017, de la revista Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano, número monográfico sobre Andalucía-América: Patrimonio cultural y relaciones artísticas. Forma parte del proyecto de investigación “Patrimonio artístico y relacio-

241



*Fig. 7. IX Congreso de la Sociedad Española de Emblemática organizado en la Universidad de Málaga en septiembre de 2013 junto a Francisco Talavera, Esteban Lorente, Reyes Escalera y Sagrario López.*

nes culturales entre Andalucía y América del Sur (HAR2014-57354-P) ISSN 2254-7037, dirigido por Rafael López Guzmán.

**JIMC:** La historia del jardín ha sido otro de tus ámbitos de investigación y docencia más destacados ¿qué suponía dedicarse a estas manifestaciones, poco protagonistas en el ámbito de la historia del arte en general y de su enseñanza académica?

**JMMF:** Mi dedicación a la historia del jardín se inicia en el año 1985, cuando se crea una nueva asignatura en nuestra Licenciatura, y contemplo la ausencia de imágenes para explicar los jardines. Ello me lleva a recorrer los principales jardines históricos de Europa y confeccionar una página web, como herramienta didáctica, para que los alumnos pudieran utilizarla. En ese momento fue un proyecto pionero, ya que no existían otras experiencias similares. Tuve la suerte de poder contar con la ayuda del Dr. Antonio Cruces Rodríguez, que no solo era programador, sino también licenciado en Historia del Arte, por lo que podía entender fácilmente cuestiones, que hubieran sido difícil de transmitir a otra persona no conocedora de nuestra materia. La página web sigue funcionando en la actualidad y ha sido enriquecida con numerosos temas, por lo que animo a los lectores a consultarla <http://historiadeljardin.hdplus.es/>

**JIMC:** ¿Un jardín especial para ti?

**JMMF:** Uno de los jardines al que le he dedicado más atención ha sido el jardín de El Retiro de Churriana, considerado como el jardín privado más importante de la España barroca, el cual, desgraciadamente, ha sufrido numerosas transformaciones, a pesar de estar declarado Jardín Histórico y Bien de Interés Cultural. Tras su venta por el duque de Aveiro, fue adquirido por un grupo alemán, que introdujo un aviario tropical, y su actual propietario no solo ha destruido la casa antigua, construyendo una nueva sin nin-

gún respeto a lo que había, sino que además ha intervenido negativamente en el jardín histórico, cambiando la ubicación de las esculturas y destruyendo una parte importante del Jardín Huerto, construido en la época del obispo fray Alonso de Santo Tomás.

**JIMC:** Podríamos definir tu trayectoria investigadora como de una marcada internacionalización, pero lo local también ha merecido tus frecuentes atenciones ¿por qué esa dualidad? ¿quizá como el necesario contrapunto entre tantas estancias de movilidad?

**JMMF:** A pesar de que, como tu muy bien dices, mi trayectoria ha sido principalmente internacional, volcada especialmente en Iberoamérica, nunca me he olvidado del patrimonio artístico de Málaga y de su provincia, al que le he dedicado la Memoria de Licenciatura, la Tesis doctoral y numerosas publicaciones. También he comisariado varias exposiciones sobre el patrimonio malagueño, actividad en la que destacaría la que organizamos Teresa Sauret y yo sobre el Patrimonio Municipal en 1989 con motivo del IV Centenario de la constitución del Primer Cabildo Municipal, que también incluía la publicación de un libro sobre “El Patrimonio Artístico y Monumental del Ayuntamiento de Málaga”. Esta actividad se realizó con el patrocinio del Ayuntamiento, del que era entonces su alcalde Pedro Aparicio, y con el apoyo del Archivo Histórico Municipal, dirigido por el profesor Siro Villas Tinoco. La creación del Museo del Patrimonio Municipal es también una consecuencia de esta exposición y de esa publicación. Es verdad que esa dedicación a Europa y a Iberoamérica me ha llevado a realizar numerosas estancias, a veces de larga duración, en el extranjero. Pero muchas veces he contado con la colaboración familiar, ya que tanto mi mujer, Rosa, como mis dos hijos, Jose y Nacho, solían acompañarme. Como me dijo una vez el profesor Santiago Sebastián, en esos largos desplazamientos había que conjugar lo lúdico con el trabajo.

**JIMC:** Entre los proyectos de mayor envergadura, en torno al patrimonio artístico malagueño, cabe destacar tu dirección del Inventario Artístico de Bienes Muebles de la Diócesis de Málaga entre 1992 y 2012 ¿cómo fue aquella experiencia?

**JMMF:** El proyecto de mayor envergadura sobre el Patrimonio Artístico de Málaga ha sido la dirección del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en la Diócesis de Málaga, realizada en colaboración con el Instituto de Bienes Muebles de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Ministerio de Cultura, la Diócesis de Málaga y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Este trabajo se inició en el año 1992 y ha durado hasta el año 2012, cuando por motivo de la crisis quedó suspendido. Durante estos veinte años se han hecho miles de fichas y se ha inventariado el ochenta por ciento del patrimonio mueble de la Diócesis de Málaga.

**JIMC:** Traías una amplia experiencia en el ámbito de la gestión académica y de equipos humanos, tras ocupar la Dirección del Departamento de Historia del Arte de la UMA entre 1985 y 1991 ¿qué destacarías de esta etapa?

**JMMF:** Durante los muchos años de profesor del Departamento de Historia del Arte de la UMA, en el que ingresé en el año 1975 hasta mi nombramiento actual como Catedrático Emérito, he tenido tiempo también para desarrollar actividades de gestión como Director y Secretario del Boletín de Arte, dirección de tesis doctorales, de memorias de licenciatura, de trabajos fin de grado y de fin de master, pero sobre todo estoy muy satisfecho de la Dirección del Departamento, que desempeñé desde el 1 de octubre del año 1985 hasta el 30 de septiembre del año 1991. Durante esos cinco años llevé a cabo numerosas gestiones, aunque mi recuerdo más grato está relacionado con la Organización del Simposio Nacional sobre Pedro de Mena y

su época, participando en la coordinación del catálogo de la Exposición, y coordinando la edición de las Actas.

**JIMC:** ¿Qué significa TIEDPAAN?

**JMMF:** El acrónimo TIEDPAAN significa Técnicas Informáticas aplicadas al estudio del Patrimonio Histórico Artístico de Andalucía. Yo he sido el Investigador Responsable del Grupo de Investigación HUM 2283 del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga – TIEDPAAN (Consejería de Educación y Ciencia, Junta de Andalucía), desde su constitución inicial en 1990 hasta el año 2019, cuando ha ocupado este puesto la profesora Reyes Escalera. El grupo lo iniciamos cinco profesores del Departamento: Reyes Escalera, Teresa Sauret, Javier Ordóñez, Rafael Sánchez Lafuente, y yo mismo. El grupo ha ido creciendo en los años sucesivos con nuevos miembros, profesores universitarios, doctores, becarios y colaboradores.

**JIMC:** Y por fin llegó, en 2007, la cátedra ¿qué supuso para ti? ¿cómo recibiste ese reconocimiento?

**JMMF:** En el año 2005 gané la Habilitación Nacional de cátedra en la Universidad de Valladolid. En ese momento para ser catedrático había que aprobar primero una habilitación nacional, a la que se presentaban aspirantes de todas las universidades españolas, se constituía por sorteo un tribunal de siete catedráticos y se celebraban unas oposiciones, que cambiaban de sede en cada convocatoria. En mi caso gané una de las tres plazas convocadas. Dos años más tarde la Universidad de Málaga convocó la plaza de catedrático de Historia del Arte, que obtuve ya en un concurso, que es el sistema establecido entonces. Después de treinta y dos años de docencia y de investigación obtenía de esta manera la plaza de catedrático de historia del arte de la Universidad de Málaga.

**JIMC:** Desde 2020 disfrutas de la condición de Catedrático Emérito ¿un merecido descanso?

**JMMF:** En octubre de 2020 la Universidad de Málaga me nombró Catedrático Emérito, después de que la Agencia Andaluza de Evaluación aprobara mi Curriculum vitae. Es un nombramiento que tiene una vigencia administrativa de tres años, pero cuyo título puedo seguir ejerciendo indefinidamente. Esta situación me ha permitido continuar colaborando con el Departamento de Historia del Arte en la docencia del Master. Sigo llevando una importante actividad con la impartición de conferencias, publicaciones en diversas revistas nacionales, colaboración en el Proyecto I+D+I “Tres siglos de grabado en Andalucía”, dirigido por la profesora Reyes Escalera y también junto al Dr. Antonio Cruces en el mantenimiento y desarrollo de la página web sobre “Jardines Históricos de Europa”.

**JIMC:** ¿Algún último agradecimiento?

**JMMF:** Para mí es una gran satisfacción que me hayas realizado tú esta entrevista, ya que eres un buen ejemplo de cómo con trabajo, capacidad y dedicación se pueden hacer de manera brillante los estudios de grado, master y doctorado, e iniciar una trayectoria como profesor, que espero siga dando sus frutos en los próximos años. Para ello es además fundamental la vocación universitaria, con todo lo que ello significa, ya que la carrera universitaria suele ser bastante larga y a veces plantea numerosas dificultades y muchos sinsabores.

Quiero también dar las gracias a los directores de la Revista Quiroga por publicar esta entrevista y especialmente a su director Rafael López Guzmán, al que me une una gran amistad y con el que he colaborado en numerosos proyectos sobre Arte Iberoamericano.



*Fig. 8. Congreso Andalucía, Estados Unidos y Brasil, abril de 2019 en el patio del Palacio de Carlos V de Granada junto a los organizadores y otros ponentes.*

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



# FERRÁN ALBERICH, VOLVER A PONER LAS PELÍCULAS A DISPOSICIÓN DE LA GENTE

Tarrasa-A Coruña  
27 de marzo de 2023

Daniel Sánchez Salas

Universidad Rey Juan Carlos  
Madrid, España



*Fig. 1. Ferrán Alberich. © Diari de Sabadell.*

## FERRÁN ALBERICH, VOLVER A PONER LAS PELÍCULAS A DISPOSICIÓN DE LA GENTE<sup>1</sup>

Ferrán Alberich (FA)  
Daniel Sánchez Salas (DSS)

**DSS: Esta entrevista forma parte de un monográfico sobre la representación del cuerpo en el cine mudo. No sé hasta qué punto te sientes “médico de películas”, que te ocupas de las películas como cuerpos enfermos...**

**FA:** Bueno, las películas se ponen enfermas de vez en cuando. Pero son más los conservadores, la gente de los archivos, los que se encargan de ellas en esos casos. Nosotros, los restauradores, trabajamos sobre la idea de volver a poner sobre una pantalla, a disposición de la gente, películas que, por una u otra razón, habían dejado de estarlo. A veces porque están enfermas, pero otras porque habían sido apartadas o han tenido algún otro tipo de problema.

**DSS: Acabas de recibir el Premio Nacional del Patrimonio Fílmico. Es la primera vez que se concede. ¿Cómo valoras la creación de un premio como este?**

**FA:** Cuando supe por los periódicos de la existencia de este premio, pensé que estaba dedicado a las instituciones, no a las personas. Luego resulta que me lo dieron a mí. Hombre, yo creo que lo mejor del premio sería que despertase

cierta curiosidad en la gente sobre qué es la restauración. Excepto algunas revistas especializadas, nadie más se ha interesado. Habría estado bien que alguno de los periódicos generalistas se hubiera interesado y hubiera dicho: “Pues hay gente que se dedica a copiar películas en otros formatos para intentar que la gente las vea”.

**DSS: Tienes una trayectoria muy larga y pionera en nuestro país dentro de la restauración fílmica, más de cuarenta años. ¿Cuánto ha cambiado este terreno a lo largo de este tiempo?**

**FA:** Ha habido una evolución muy grande. Sobre todo, a partir de la digitalización. Yo creo que no esto, sino el mundo en general se divide entre antes y después de la digitalización, porque la vida ha cambiado en todos los sentidos. A mí me gusta decir que las filmotecas son las primeras instituciones relacionadas con el cine que están regidas por los espectadores. Originalmente, ellos fueron los que se preocuparon de intentar recuperar las películas cuando la industria las tiraba a la basura, en el paso del mudo al sonoro, porque se pensaba que ya no tenían ningún valor comercial. Y entonces, aparecieron los espectadores, por ejemplo, Henri Langlois<sup>2</sup> y Georje Franju<sup>3</sup>,

247

con la creación de la Cinémathèque Française, y también en otros países, que empezaron a recoger esas películas. Al principio, no había una idea clara de lo que sería la restauración, ni siquiera la conservación: almacenaban las películas y pensaban que, con esto, ya valía. Después empezaron a darse cuenta de que, con los años, las películas se deterioraban, que el plástico se estropeaba y empezaron a buscar soluciones. Primero ocurrió la gran crisis del nitrato, que fue el primer plástico que servía de soporte a la emulsión fotográfica; resultaba un material muy peligroso porque era altamente inflamable y dio lugar a accidentes muy conocidos. Entonces, en un momento determinado, se pasó del nitrato al acetato, un material que se consideraba de más seguridad. Y en este proceso, se copiaba la película al soporte nuevo y a veces se tiraba el antiguo. Hasta mediados de los años setenta, no se empezó a plantear la restauración cinematográfica como tal: con una investigación, estudiando los materiales; es decir, intentando restaurar como se restauraba el arte en general.

**DSS: ¿Qué pasó para que se llegará a ese concepto de restauración?**

**FA:** En ese momento, la gran restauración que estaba en marcha era la de los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Esta restauración, una de las más importantes llevadas a cabo en el siglo xx, generó, aparte de polémicas, mucha literatura. De toda esta situación, surgieron una serie de normas para la restauración artística. Normas discutidas; por ejemplo, había gente que no estaba de acuerdo con que se limpiase la obra a restaurar y otra que sí. Cuando empezamos a hablar de estas cuestiones en Filmoteca Española, que es donde estaba yo entonces, para mí todo esto marcaba muy claramente que había distintas etapas de la obra artística a las que llegar. Por ejemplo, respecto a Miguel Ángel, podríamos llegar a la idea de Miguel Ángel, a lo que hizo Miguel Ángel, a lo que repintó un señor que vino después, etc. Y ahí empezamos.

**DSS: ¿Con quién compartías estas preocupaciones?**

**FA:** En esta época estábamos en Filmoteca Española Luciano Berriatúa<sup>4</sup> y yo. Luciano estaba trabajando sobre *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) y yo empecé con *Vida en sombras* (Llorenç Llobet Gràcia, 1948). Y nos planteamos que lo que había que investigar es lo que ya había hecho Harold Brown<sup>5</sup>, que era entonces el jefe de conservación del British Film Institute. Él había estudiado las inscripciones marginales en la película para ver el año de fabricación y otra serie de datos. Y por otro lado, había que investigar qué tipo de emulsión podíamos utilizar para hacer una transferencia lo más exacta posible. Porque nuestra actuación sobre el objeto artístico es muy pequeña. Nosotros, tenemos una cinta de plástico con una emulsión fotográfica, y poca cosa podemos hacer. Nuestro sistema de restauración es por copiado. A partir de este primer objeto, hacemos una transferencia de la fotografía sobre el otro soporte, fotografiando la película fotograma a fotograma. Y en esta transferencia, intentamos arreglar los posibles defectos que pudiera tener la cinta mediante distintos procedimientos. Lo más importante, —y sobre esto en España, Luciano hizo una gran investigación— era saber cómo eran los sopor-

248



*Fig. 2. Vida en sombras (LL. Llobet, 1948).  
© Filmoteca de Cataluña*

tes de copiado para probar distintas emulsiones fotográficas, buscando que la pérdida en el copiado fuera lo mínimo posible. Todo esto que te estoy contando llega hasta mediados de los noventa. Y luego llega el digital, que lo cambia todo. Desaparece de la distribución y la exhibición el material fotoquímico, el soporte. Y estas transferencias de las que estamos hablando son ya, no de película a película sino de película a archivos digitales.

**DSS: ¿Crees que también ha evolucionado a lo largo de las décadas la concepción de conservación, sobre todo en los archivos fílmicos españoles?**

**FA:** Sí. De hecho, cuando yo empecé, que fue en Filmoteca Española en la época de Luis García Berlanga como Presidente<sup>6</sup>, ya se pensaba que había que conservar. Lo que no estaba muy claro era cómo. Había gazapos inmensos como el que habían cometido al hacer la Ley Miró<sup>7</sup>, donde se decía que, para recibir una subvención, había que entregar una copia en buen estado a Filmoteca Española. Una copia en buen estado no garantiza ningún tipo de conservación. Las copias que se entregaron en la Filmoteca entre los años sesenta y principios de los noventa no sirven para nada. Porque si se usan se estropean, y si no se usan, se vuelven rojas, se estropean también. En los noventa ya se introdujo que fuera un elemento de preservación: un interpositivo<sup>8</sup> o un internegativo<sup>9</sup>. Pero la conciencia de que había que guardar, sí estaba desde antes. Si se guardaba bien o no, ya era otra cosa. Cuando empezaron a entrar profesionales de la conservación y de la restauración, que no existían, se empezaron a hacer estudios. La conservación del cine es un problema de la conservación del plástico. Lo que sí estaba claro es que la emulsión fotográfica aguanta el paso del tiempo estupendamente. En cambio, el plástico no.

**DSS: ¿Cambió mucho este panorama con el paso a lo digital?**

**FA:** Cuando llegó la digitalización, en los dos mil, hubo un momento de pánico en los archivos. Porque el cine digital, para la producción, era una excelente noticia: reducción de costos, control mucho más directo... Y para la distribución no digamos. ¿Cuándo una película española había tenido doscientas copias para distribuir? ¡En la vida! Pero los archivos de todo el mundo se vieron ante el hecho de ver cómo digitalizar millones de kilómetros de celuloide. Afortunadamente, después hubo una serie de investigaciones que demostraron que era más barato conservar el celuloide que el digital. A las próximas generaciones de conservadores, el problema que les toca es cómo conservar la producción actual. La decisión que se ha tomado por parte de los archivos es que la producción analógica se conserva analógica. Conservar el digital es más complicado, no está muy claro que los servidores puedan aguantar. Van diciendo que lo que hay que hacer es copias cada cuatro años. La ventaja enorme del digital sobre el analógico es que la copia es exacta, no se pierde nada. Pero el coste de ir copiando constantemente, no sé si es muy asumible.

**DSS: Hay países con una fuerte tradición de profesionales de la restauración fílmica como Italia, Francia o Países Bajos. En España, podríamos juzgar que esta ola está llegando todavía. ¿Crees que hay espacio para desarrollar aquí este tipo de formación?**

**FA:** Bueno, es complicado. En Italia y Países Bajos lo que ha pasado es que hay dos empresas de restauración ligadas a archivos fílmicos, pero que actúan realmente como industrias restauradoras. Con lo cual, sí crean escuelas para formar a profesionales que puedan seguir esta labor. En España esto no ha ocurrido. Las res-

tauraciones son iniciativas individuales de los archivos o de personas. Normalmente no es el productor quien las impulsa. Y luego hay que tener en cuenta que, en España, se produce una situación absolutamente anómala: más del 90% de la producción española está en manos de una sola persona, de una sola empresa, Mercury Films. Su dueño va haciendo sus negocios —sus canales de televisión, sus plataformas, etc.— y va haciendo sus operaciones con las películas, que él llama restaurar. En su día, en Fimoteca Española, Alfonso del Amo<sup>10</sup> y Juan Mariné<sup>11</sup> impartieron unos cursos de los que salió mucha gente la cual está en archivos no solo de España, sino del extranjero. Luciano Berriatúa también había dado una asignatura en La Sorbona en París durante años. Y ahora está la Elías Querejeta Zine Eskola que tiene una sección de estudios sobre archivos filmicos. Pero el problema está en que los archivos tienen ya bastante trabajo con sus tareas. Y a Mercury Films, que tiene casi todo el cine español, le debería interesar montar una escuela de restauración.

**DSS: No ya con la llegada de lo digital, sino incluso antes, desde los ochenta con el vídeo doméstico, se comenzó a hablar desde ciertos sectores de la crítica de cine y de los archivos de “la muerte del cine”. ¿Dónde te sitúas tú respecto a esta teoría, contada como lo hicieron: la desaparición del cine analógico no solo como material sino como el tipo de institución cultural, social y económica a la que dio lugar?**

**FA:** No estoy de acuerdo al cien por cien, pero casi. El cinematógrafo era cuando los hermanos Lumière encontraron una manera de crear un artefacto lo suficientemente luminoso para poder ampliar la imagen y que un conjunto de personas en una habitación pudiera verlo. Antes ya estaba el kinetoscopio de Edison, en el que se consumían las imágenes de manera individual. Ahora existe la imitación del cinematógrafo, que es esto de la sala donde se proyecta un DCP<sup>12</sup>. Y se tiende a que cada vez

esta manera de consumo —si se me permite la palabreja— de imágenes sea menor. Todo el mundo va diciendo ahora que se consume mucho más audiovisual que nunca. Sí, en el teléfono, en el ordenador, desde la plataforma, en casa, etc. Pero eso no es el cinematógrafo, que es una reunión de gente en un salón para ver una película. Sí existe la imitación de esto, que es lo que estamos haciendo con los DCP. Y esto me ha hecho llegar a mí recientemente a una conclusión. En un momento determinado, me acordé de cuando conocí hace muchos años a Joan Pol, el proyccionista de la delegación de la Fimoteca Española en Barcelona. Este es el hombre que me levantó a mí de la butaca y me subió a la cabina de proyección. Para la gente de la cabina y de los archivos, una película es una cinta de plástico emulsionada. Para un espectador, no; es lo que ve en una pantalla. Restaurar es volver algo a su condición original. Desde el digital nunca devolveremos una película a su condición original. Sin embargo, si consideramos la ilusión del espectador al ver una película, eso sí se puede restaurar, porque, de alguna manera, imitando la película, lo que se ve en la pantalla es lo que el espectador entiende por cine. Por tanto, estamos ante una restauración ilusoria. ¡Restauramos la ilusión del espectador! En fin, yo ahí sí me reconcilio con la idea de restauración en relación con lo digital porque es restaurar el cine en la mirada del espectador. Por otro lado, desgraciadamente, la idea de que el cine prácticamente ha desaparecido...

**DSS: ¿Piensas que es así?**

**FA:** Tampoco lo veo como una gran desgracia, en el sentido de que es una especie de evolución natural. Sobre todo, lo que ha pasado, y esto es lo más importante y no tiene que ver con la restauración, es que la influencia cultural que tuvo el cine en el siglo xx ha desaparecido. Tú piensa en una película como *Camino* (Javier Fesser, 2008) y la manera en cómo habla del Opus Dei. Si se hubiese proyectado una película así

en los años cincuenta o sesenta en España, eso hubiese sido un escándalo. Había tanta censura porque el cine tenía una gran influencia sobre los espectadores. En cambio, ahora, no pasa nada. La proliferación ha traído la banalización.

**DSS: Centrándonos en tu trayectoria, ¿la película que dispara tu interés por la restauración fue *Vida en sombras*?**

**FA:** Sí, me cambió la vida. Igual que François Truffaut<sup>13</sup> afirmaba que ningún niño dice que de mayor quiere ser crítico de cine, pues tampoco ninguno dice que de mayor quiere ser restaurador de películas. Pero, en fin, con todas las inquietudes de las que hablábamos antes sobre restauración, en la época cuando en todos los archivos del mundo se consideraba que las filmotecas eran almacenes de películas, y que lo interesante estaba en los departamentos de programación y difusión, yo les planteé a Berlanga y Carlos Serrano de Osma<sup>14</sup> en Filmoteca Española emprender la restauración de *Vida en sombras*. Y Berlanga, que era un tipo estupendo abierto a hacer cosas nuevas, dijo que sí. Así comenzamos con esta película, que es de las pocas restauraciones que se hizo íntegramente dentro de la Filmoteca. Porque la intención era plantear la restauración como una alternativa de trabajo dentro del archivo, y en ese sentido fue un fracaso absoluto.

**DSS: Pero la película, cuando se vio, alcanzó un prestigio enorme...**

**FA:** Sí, una vez restaurada, alcanzó notoriedad. Pero, para entonces, el equipo de dirección de Filmoteca Española había cambiado, ya no estaba Berlanga. Había otro director con otra idea. Yo, al acabar la restauración, había empezado un pequeño documental que pretendía ser una documentación sobre la restauración misma y quién era Llobet Gràcia, el director de la película. La nueva dirección de Filmoteca nos dijo que ese no era trabajo para una Filmoteca,

que debía concentrarse en la labor de “salvaguardar el patrimonio del Estado” entendido este como las copias de entrega obligatoria. O sea, volvíamos a la concepción de archivo de veinte años atrás. Y ahí se acabó todo. La función de restaurar no se pudo recuperar hasta años después, con otros equipos de dirección. De hecho, yo, que era empleado laboral de Filmoteca Española, me pedí una excedencia, y nunca volví. No seguí con la restauración fílmica hasta diez o doce años después, cuando otros directores de la Filmoteca me llamaron como *freelance*. *Vida en sombras* creo que fue la primera restauración con “cara y ojos”, que se dice en catalán, que se hizo de una película española. Paralelamente a esto, Luciano estaba con sus trabajos sobre Murnau. Él se especializaba más en el cine mudo y yo en el cine sonoro. Más adelante, Alfonso del Amo montó dentro de la Filmoteca el Departamento de Recuperación, y Juan Mariné también hizo restauraciones dentro de Filmoteca durante los ochenta y los noventa.

**DSS: Has seguido con *Vida en sombras* durante casi toda tu trayectoria. No la sueltas...**

**FA:** ¡Es ella la que no me suelta a mí! Cuando se presentó por primera vez, en 1983 en la Semana Internacional de Cine que organizaba José Luis Guarner<sup>15</sup> en Barcelona, fue dentro de una sección donde él quería poner películas que no habían sido apreciadas en su momento, para que la crítica las viera. Se puso *Vida en sombras* y no ocurrió nada. Prácticamente solo fue la familia, y nadie la vio. Y ocurrió que el Jurado, que eran Antonio Drove<sup>16</sup>, y Peter Von Bagh<sup>17</sup> declararon el premio desierto, pero añadieron una nota diciendo que se había presentado una película estupenda que se llamaba *Vida en sombras*, aunque no la podían premiar porque estaba fuera de concurso. Entonces, cuando yo vine a Madrid, se lo conté a Berlanga y es cuando empezamos con el documental. Al año siguiente, Pilar Miró<sup>18</sup> fue nombrada Directora General de Cinematografía. Y el director que ella

había puesto en Filmoteca Española, el mismo señor que me había dicho que la Filmoteca no era sitio para hacer el documental, me pidió que lo acabara para ponerlo en el Festival de Valladolid, porque iban a pasar la película, dentro de una idea general de mostrar la labor que hacía la institución en esa nueva etapa.

**DSS: ¿Y qué ocurrió esta vez?**

**FA:** Se proyectó la película y, al principio pasó como en Barcelona. En el primer pase estábamos, yo, la hija de Llobet y cuatro o cinco personas más, entre ellas Paco Llinás<sup>19</sup>. Llinás escribió una columna en *Diario 16* poniendo la película por las nubes. Ocurrió que los críticos pidieron al Festival otro pase de la película porque no la habían podido ver. Y entonces sí, es cuando la vieron y empieza la carrera de la película. Pasó de ser una película que nadie conocía a ser considerada una de las grandes películas del cine español. Luego, lo que ha pasado es que, al ser la primera restauración, cometimos errores. Porque una de las primeras cosas que hay que saber es que las restauraciones deben ser reversibles; tienes que hacerla de tal manera que, si quieres rectificar, puedas volver al principio y volver a empezar. Yo no lo sabía en aquel momento, y no lo hicimos. Así que, en este caso, no se podía volver al principio. Afortunadamente, en los años siguientes fueron apareciendo nuevos materiales y pudimos repensar la restauración. Más tarde se hizo la digitalización y la edición en dvd, que está muy cuidada.

**DSS: Además de esta película, ¿cuáles crees que han sido los hitos de tu trayectoria, las películas que fueron marcando etapas distintas en tu forma de trabajar?**

**FA:** Independientemente de la calidad de la película, yo creo que el trabajo más importante que he hecho es *Un perro andaluz* (Un chien andalou, Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929). También estoy muy contento de *Raza* (José Luis Saénz de



*Fig. 3. Raza (J.L. Sáenz de Heredia, 1941).  
© Filmoteca Española.*

Heredia) porque pudimos encontrar la versión original, filmada en 1941. Y eso me parece importante no ya para la historia del cine, sino del país, porque podemos comparar la versión que se hizo en 1941, cuando Alemania estaba ganando y el estado español pensaba que sus aliados iban a gobernar el mundo, con la de 1950. Después de la derrota del eje en la guerra, en España hay un

252



*Fig. 4. Restauración de Un perro andaluz (L. Buñuel / S. Dalí, 1929). © Filmoteca Española.*

intento de hacer desaparecer el discurso que se había hecho cuando el eje iba ganando, y adecuarse a las nuevas circunstancias, que es a las que responden las modificaciones hechas en la versión de 1950 respecto a la de 1941. Eso es lo que ilustra la comparación entre las dos versiones de *Raza*. Si lo piensas, como trabajo de restauración no es muy complicado. Fue encontrar la primera versión a resultas de la caída del muro de Berlín y de la unificación de las dos Alemanias. Los estudios de la UFA habían caído del lado de la Alemania Oriental. Entonces, al unificarse el país, todo el material que se guardaba allí de la época de la Alemania nazi, salió a la luz. Y una de las cosas que almacenaban era una copia de la versión original de *Raza*.

**DSS: En la restauración de *Un perro andaluz*, la idea que más destaca al verla es la recolocación respecto a las imágenes y el sonido de la película. Es otra concepción de su montaje...**

**FA:** De su montaje sonoro. La imagen no se ha tocado, es exactamente la misma. Pero esto ilustra bien lo que hablábamos antes de las distintas etapas de la restauración respecto a la Capilla Sixtina. *Un perro andaluz* tiene distintas fases. Una primera fase sería la idea original de Buñuel y Dalí, que solo está en hipótesis a partir de los papeles que hablan de los inicios del proyecto. Pero nadie ha declarado claramente qué es lo que querían hacer. La segunda fase es la película que se presentó en el Studio des Ursulines de París en 1929. Luego la película que se estrenó en el Studio 28, también en París. Y más adelante la reposición que se estrenó en el año 1960. En la segunda fase, la versión que se proyectó en el Studio des Ursulines era una proyección a 16 imágenes por segundo sonorizada con discos por el propio Buñuel, como él ha contado miles de veces. Luego, cuando se estrena en el Studio 28, nadie pone discos y se pasa muda. Y en 1960, se intenta reconstruir la versión del Studio des Ursulines, la sonorizada. Pero lo hacen de una manera tan chapucera

que se equivocan en todo: se equivocan en la velocidad, y por razones comerciales compran unos tangos de los años cuyas versiones no son las que Buñuel utilizó en 1929 y que no encajan.

**DSS: ¿Y por qué en 1960 pasó todo esto?**

**FA:** El problema es que Buñuel había vendido *Un perro andaluz* un par de veces a distinta gente a lo largo de su vida. Había vendido el negativo original al productor Pierre Braunberger<sup>20</sup> inmediatamente después de la proyección en el Studio des Ursulines: firman un contrato y es Braunberger quien estrena la versión muda en el Studio 28. En 1960 Gran Film Classic le pide otra vez el permiso a Buñuel, les dice que sí, y sale Braunberger diciendo que la película es suya y no dio acceso a Gran Film Classic al negativo original. Así que la copia se tira a partir de la que estaba en el MoMa, que es la que Buñuel había vendido al Museo cuando él trabajaba allí a principios de los cuarenta. Buñuel, hasta que se instaló a mediados de los cuarenta en México, había vivido una etapa económicamente muy dura en la que no es de extrañar que vendiera la copia de *Un perro andaluz* o lo que hiciera falta. Su copia era la primera que se había hecho en su día y estaba mal. Así que la reposición de 1960, que es la que más se ha difundido, es con una copia tirada a partir de la de Buñuel, con malas condiciones de velocidad. Esto es lo que intentamos arreglar en la restauración. Aunque lo que no hemos conseguido encontrar es la idea inicial de Buñuel y Dalí. Yo opino personalmente —y tengo una hipótesis bastante razonable— que era una película pensada como sonora, con la tecnología que había entonces, que era por discos. Aunque esto es difícil de documentar. Y también pienso, desde mi punto de vista, que la música de acompañamiento era solamente Wagner. Tanto Buñuel como Dalí eran wagnerianos. Luego se encuentran al ir a París con que a los surrealistas eso de Wagner les parecía muy carca. Hay una frase que dice Buñuel en sus memorias: “Me di cuenta con horror que a

los surrealistas no les gustaba Wagner”. Así que tuvo que inventarse la historia de los tangos, que era como una manera de mofarse de Wagner. En fin, yo he planteado varias veces hacer esta primera versión que ellos debieron pensar y tengo la manera de proyectarla con discos. Pero desafortunadamente, no se ha hecho nunca.

**DSS:** A lo largo de tu trayectoria, se comprueba tu necesidad no solo de restaurar y recuperar, sino también de contarlo. Has hecho materiales audiovisuales y has escrito sobre lo que has hecho; por ejemplo, me viene a la memoria el film *Carne de fieras* y el libro que sacaste de su restauración. Tal vez esto tenga que ver con la idea de dejar la película abierta para poder volver atrás si fuera necesario...

**FA:** Sí, a mí siempre me ha gustado documentar lo que estoy haciendo y compartirlo. En el caso de *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936) era muy evidente. La película se empieza a rodar el 18 de julio de 1936. El productor y el director están de acuerdo en suspender el rodaje y dedicarse a otras cosas por razones distintas. Pero ocurrió que el sindicato al que pertenecía la mayoría del equipo de la película, la CNT, dijo que había unos contratos firmados y que no era el momento de dejar a la gente colgada, sin contrato; por tanto, había que rodar la película. Así que se filmó, pero nunca se montó. Cuando viene a mis manos el encargo a través de la Filmoteca de Zaragoza, antes de ver el material, yo dije: “si tengo que tomar decisiones estéticas sobre el montaje, elegir planos, etc., no se hace”.



Fig. 5. Foto del equipo de rodaje de *Carne de fieras* (A. Guerra, 1936). © Filmoteca de Zaragoza.

Pero lo que ocurrió, afortunadamente para mí, es que solo había una toma por plano. No repitieron prácticamente nunca, quizá para sacarse la película de encima cuanto antes. Así que solo había que empalmar. En definitiva, construimos la película. Y había decisiones de orden que sí tuve que tomar. Porque la numeración de las tomas no era muy clara y tampoco se conservaba el guión. Entonces sí quise documentar todo lo que habíamos hecho. Por eso planteé a la Filmoteca Española hacer el libro que se publicó, donde está toda la documentación, por si alguien alguna vez quiere reconsiderar lo que se hizo. Pero, lo más interesante fue encontrar todas las historias de la guerra: quién era el director, Armando Guerra, el ambiente durante el rodaje, lleno de milicianos... Descubrimos toda una historia detrás de la película. Siempre que he podido, he intentado publicar las cosas que he ido haciendo para explicarlas. Sobre todo, porque yo siento el peso de que estás trabajando sobre el trabajo de otro. Tú estás manipulando algo que alguien ha puesto de determinada manera. En esa manipulación, por muy bien intencionada que esté, y por muy estudiada, siempre te queda el poso de "y si...". Así que explicarlo puede favorecer que, más adelante, alguien más clarividente lo vea más claro.

**DSS:** En su día, tú acometiste la remasterización de *El sol del membrillo* de Víctor Erice, que se presentó en el Festival de Cannes de 2017. En la actualidad estás en un proyecto de remasterización de títulos de la cinematografía catalana. ¿En qué consiste este trabajo?

**FA:** El proyecto parte de la Filmoteca de Cataluña, que tiene una cantidad determinada de negativos del cine catalán. Partiendo de que están en buenas condiciones, se trata de un

trabajo de conservación: la película se seguirá conservando en celuloide y nosotros lo digitalizamos. Luego, se conserva una versión de lo que hacemos a partir de la digitalización, el DCP, pero no es lo primordial. Porque hay un servidor que tiene alquilado la Filmoteca de Cataluña, pero es muy caro. Así que es mejor utilizarlo para películas que necesiten realmente ser guardadas en versiones digitales porque las versiones analógicas no estén bien. En este caso, estamos hablando de películas analógicas que no deberían tener problemas de conservación en los próximos cincuenta años. Así que nosotros digitalizamos a partir de estos negativos e intentamos hacer una versión lo más cercana posible a lo que entendemos que es la película. A mí es un trabajo que me gusta mucho, porque me permite entrar en contacto con una nueva generación de gente. Son los técnicos que están en la ESCAC<sup>21</sup>, que son muy jóvenes. Yo no entiendo mucho lo que hacen. Ellos tampoco entienden mucho lo que hago yo. Aprendemos los unos de los otros y estamos bien.

255



Fig. 6. *El sol del membrillo* (V. Erice, 1992).  
© CAMM CINCO.

NOTAS

<sup>1</sup>(1947) Restaurador cinematográfico. Premio Nacional del Patrimonio Fílmico, 2022.

<sup>2</sup>(1914-1977). Cofundador de la Cinémathèque Française en 1936, institución a cuya cabeza estuvo desde ese año hasta, prácticamente, su fallecimiento.

<sup>3</sup>(1912-1987). Cineasta. Cofundador junto a Henri Langlois y otros de la Cinémathèque Française.

<sup>4</sup>(1949). Cineasta y restaurador cinematográfico, experto en la obra del cineasta alemán F.W. Murnau.

<sup>5</sup>(1919-1008). Fue el primer director de conservación del British Film Institute, cargo que ejerció desde 1951 hasta 1984.

<sup>6</sup>(1921-2010). El cineasta Luis García Berlanga fue Presidente de Filmoteca Española entre 1978 y 1982.

<sup>7</sup>Se conoció así la Ley de Protección al Cine aprobada en 1983 e impulsada por la cineasta Pilar Miró en su etapa como Directora General de Cinematografía (1982-1985).

<sup>8</sup>Copia del negativo original de la película. Ver ARMENTEROS GALLARDO, Manuel. "El proceso cinematográfico". Madrid: E-Archivos Universidad Carlos III de Madrid, 2011, pág. 3. Disponible en: [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12934/proceso\\_armenteros\\_2011\\_pp.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/12934/proceso_armenteros_2011_pp.pdf?sequence=1&isAllowed=y). [Fecha de acceso: 03/05/2023].

<sup>9</sup>Copia del negativo obtenida del interpositivo, a partir del cual se tiran las copias de distribución de la película. Ver ARMENTEROS GALLARDO, Manuel. "El proceso cinematográfico" ... Op. cit., pág. 4.

<sup>10</sup>Creador del Departamento de Recuperación de Filmoteca Española. Desde el mismo, ejerció de jefe de restauración y conservación de los fondos fílmicos de la institución hasta su jubilación en 2014. Impulsor del actual Centro de Conservación y Recuperación dentro de la propia Filmoteca.

<sup>11</sup>(1920) Director de fotografía y restaurador fílmico.

<sup>12</sup>Digital Cinema Package. Formato utilizado tanto para el almacenamiento como la proyección de cine digital.

<sup>13</sup>(1932-1984). Cineasta y crítico de cine francés.

<sup>14</sup>(1916-1984). Cineasta. Director del Archivo de Filmoteca Española desde 1979 hasta 1982, cuando la Filmoteca tiene a Berlanga como Presidente y a Florentino Soria como Director.

<sup>15</sup>(1937-1993). Crítico de Cine. Dirigió ese certamen, luego Festival de Cine de Barcelona, hasta 1990.

<sup>16</sup>(1942-2005). Cineasta.

<sup>17</sup>(1943-2014). Cineasta.

<sup>18</sup>(1940-1997) Cineasta. Directora General de Cinematografía entre 1982 y 1985.

<sup>19</sup>(1945-2011) Crítico de cine y editor.

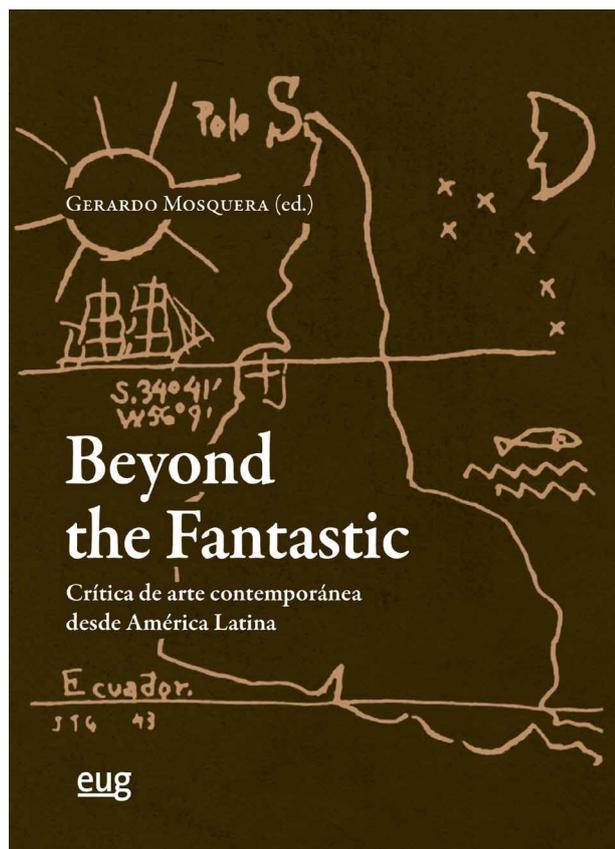
<sup>20</sup>(1905-1990) Productor cinematográfico francés.

<sup>21</sup>Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña.

# Reseñas

---

Mosquera, Gerardo (Ed.). *Beyond the Fantastic. Crítica de arte contemporáneo desde América Latina*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2022, 378 págs., 53 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-6999-9.



Originalmente *Beyond the Fantastic* fue publicado en 1995 por el *Institute of International Visual Arts* (INIVA) con el propósito de confeccionar, bajo la coordinación de Gerardo Mosquera, una suerte de respuesta(s) original(es) al problema ‘neurótico’ de la identidad latinoamericana enmarcado en el horizonte *multiculturalista* y *posmodernista* característico de la década de los años 90. (Re)presenta una impugnación de aquella ‘narrativa expositiva hegemónica’ que había homogeneizado lo latinoamericano bajo clichés como lo *fantástico*, y que, en última instancia, se nutría de una engañosa dialéctica entre *modernidad* y *tradición*, desde la que lo *popular* quedaba reducido a un burdo esencialismo arcaizante y folklorizador que no daba cuenta de la dinamicidad, multiplicidad e *hibrididad* de las manifestaciones culturales producidas desde *nuestra* América.

258

Los diferentes artículos que integran la obra se encuentran organizados en seis ejes temáticos. El primero, *Divisiones continentales*, arranca con un texto de Néstor García Canclini en el que se interroga por la articulación entre lo local y lo cosmopolita desde nuestras actuales *culturas híbridas*, resultado de la fusión de las tradiciones indígenas, coloniales y las nuevas tendencias.

En el segundo de los epígrafes: “*Otras*” *modernidades*, nos encontramos varias respuestas ante la conocida *Crisis de la modernidad*. Comenzando por la propuesta de Mirko Lauer de una *modernidad autóctona* que parta del reconocimiento de las diferencias de cada una de las culturas particulares, en oposición al concepto

abstracto universal de lo indígena genérico que trabaja al servicio de la ideología del Estado criollo-burgués populista. En sintonía con Lauer, Ticio Escobar reivindica la preponderancia que tiene el ‘valor de uso’ sobre el ‘valor de cambio’ (pág. 115) y, por ende, la importancia del ‘contenido funcional’ o dimensión social de las formas de arte popular. Por último, Gerardo Mosquera interpela a la ‘otricación’ del discurso posmoderno sobre la *diferencia* como la nueva máscara con la que se presenta el eurocentrismo (pág. 145).

En el tercer bloque: *Feminismo y periferia*, nos encontramos con un par de textos de Nelly Richard en los que desde un enfoque postfeminista y crítico denuncia la ‘catástrofe de sentido’ que caracteriza al lenguaje unívoco de la cultura trascendente y universal, y busca articular *utopías críticas* desde una ‘subjetividad otra’, alternativa a la masculinidad dominante (pág. 163).

El cuarto eje temático: *Contextualizando el multiculturalismo*, comienza con un texto de Luis Camnitzer que ilustra el canibalismo del multiculturalismo bajo el ‘Wonderbread gourmet’, como un conglomerado amorfo que reduce las memorias a simples mercancías (pág. 180). Desde este horizonte, Guillermo Gómez-Peña considera que el multiculturalismo se trata de una moda que puede resumirse en el slogan: ‘We are the (Art) World’, y solo serviría para alimentar la amnesia histórica que olvida el pasado de forma selectiva. Mientras que Tomás Ybarra-Frausto se hará eco del arte chicano como proyecto cultural colectivo comprometido con las luchas por la autodeterminación (pág. 186).

En el quinto apartado: *Fuera de la Mainstream*, Mari Carmen Ramírez retoma la crítica a la imagen estereotipada de la ‘otredad’ encapsulada en el constructo romántico-nostálgico de una

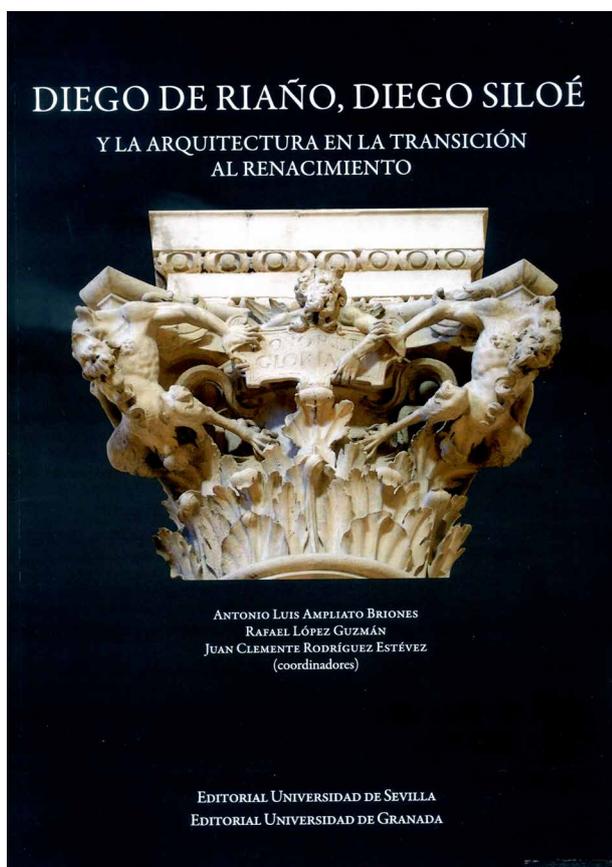
autenticidad primigenia y ahistórica: “el sujeto latino como un ‘paria primitivo’ o un *outsider*” (pág. 267). En la misma línea, Carolina Ponce de León, denuncia la noción cerrada de identidad que caracteriza al ‘discurso de la diferencia’ (pág. 250). Y frente a esta ‘tendencia alterizadora’, Mónica Amor propone trazar ‘cartografías del deseo’ que en lugar de monumentalizar ‘constelaciones de sentido’, se destaque la pluralidad de relaciones entre el conjunto de posibilidades ilimitadas que nos brinda la propia realidad.

El último bloque, *Realineamientos del poder cultural*, arranca con un texto de Celeste Olalquiaga en el que se analiza lo kitsch como uno de los fenómenos característicos de la posmodernidad pastiche. Por otro lado, Gabriel Peluffo Linari reflexiona a propósito de “la profunda crisis de credibilidad por la que atraviesa el Estado como legitimador de un imaginario nacionalista en el caso uruguayo” (pág. 324), ante la pérdida del aura que tenían los referentes de la mitología nacionalista y la irrupción de memorias colectivas locales que no se sienten integrados dentro de la homogénea identidad nacional. Por último, Gustavo Buntinx, analizará la operatividad simbólica que ejercen sobre la realidad algunas manifestaciones de ‘arte comprometido’ como, por ejemplo, las producciones del *Grupo Huayco*: “Arte al paso” y “Sarita Colonia”.

En definitiva, un cuarto de siglo después, *Beyond the Fantastic* ha terminado consolidándose como una obra de cabecera para la *Crítica de arte contemporáneo desde América Latina*, por lo que, desde la Universidad de Granada –por iniciativa de Rodrigo Gutiérrez Viñuales– se ha traducido por primera vez al español.

**Pelayo Guijarro Galindo**  
**Departamento de Filosofía II**  
**Universidad de Granada**

Ampliato Briones, Antonio Luis; López Guzmán, Rafael; Rodríguez Estévez, Juan Clemente (Coords.). *Diego de Riaño, Diego Siloé y la arquitectura en la transición al Renacimiento*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Universidad de Granada, 2022, 462 págs., 223 ils. color, 123 ils. b/n. ISBN: EUS 978-84-472-3065-5, ISBN: EUG 978-84-338-7080-3.



Libro coral, es el resultado de un excelente y madurado trabajo de reflexión, que arranca con el proyecto de I+D titulado *Diego de Riaño, Diego Siloé y la transición del Gótico al Renacimiento en España* (HAR 2016-76371-P), dirigido por dos de los coordinadores del libro, los profesores Juan Clemente Rodríguez Estévez y Antonio Luis Ampliato Briones, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del gobierno de España. Con el objetivo inicial de poner al día la personalidad y catálogo constructivo de ambos arquitectos, como epicentros nucleares de la cantería y de la actividad arquitectónica de Sevilla y Granada durante la primera mitad del siglo XVI, se constituyó un amplio equipo de investigadores, a los que luego se sumaron otros especialistas externos a la hora de redactar esta publicación, para someterlos a una minuciosa y anatómica disección científica de carácter interdisciplinar, única forma de avanzar en su correcta interpretación. Un enfoque que enseguida planteó una ampliación de expectativas para su integración contextual con la arquitectura y la cantería desarrollada en otros ámbitos, buscando órbitas cada vez más alejadas, pero necesarias, para calibrar sus aportaciones. De ahí que este libro, desarrollado por los 32 integrantes del grupo, se amplíe con otros aportes hasta sumar 41 capítulos, que los coordinadores, como los antiguos maestros de taller, han organizado sabiamente en cuatro secciones o ramas que permiten una rápida e integradora lectura. Si a ese lógico discurrir, que

a veces se pierde en este tipo de publicación colectiva, se le añade un abundante reportaje en color y de calidad, de cuidadas fotografías antiguas e históricas en blanco y negro, y de una complementaria y amplia planimetría de plantas, alzados e itinerarios urbanos, el interés del lector está asegurado, de la primera a la última de sus páginas.

En el primer bloque, titulado *Historiografía, mecenas, ciudad*, nos introducimos en el estado de la cuestión, al evidenciar la complejidad de la arquitectura de transición del Gótico al Clasicismo y su contexto social y urbano, exponiendo la labor del mecenazgo sobre la transformación del contexto urbano. Serra Desfilis; Ibáñez Fernández; Plaza; Garofalo; Romero Rodríguez; Díaz Moreno; Tejero López; Balsa de Pinho; o García-Estévez lo llenan de contenido.

El segundo y tercero constituyen el sustento nuclear de la obra. *Diego de Riaño y la Baja Andalucía* recoge las diversas investigaciones que sobre ese autor y Sevilla lideraron los directores del proyecto, germen de la publicación, y con las que logran crear un casi definitivo perfil del cantero que nos permitirá su correcta interpretación. Arranca con el texto de Rodríguez Estévez y Ampliato Briones, en el que, con nuevos materiales, reconstruyen la visión polar objetiva sobre Riaño. Y prosigue con estudios particulares, como los de Nunes da Silva; Pinto Puerto; Infante Limón; Castellano-Román; Mora Vicente, Guerrero Vega y Angulo Fornos; Holguera Cabrera; Hernández González; o Natividad Vivó. *Diego Siloé y el reino de Granada* representa el contrapunto sugerido, agrupando nove-

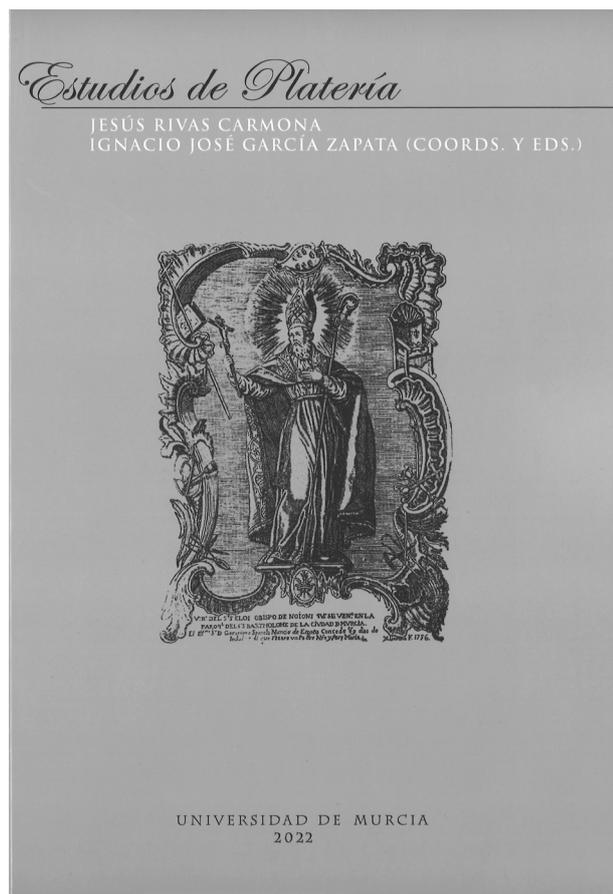
das investigaciones al respecto que hacen avanzar su conocimiento puntual. Estudios de Ampliato y Acosta; Calvo López y Salcedo Galera; Salmerón Escobar; Como; Sainz Gutiérrez; López Guadalupe-Muñoz; Acosta Almeda; Sanjurjo Álvarez, Alonso Rodríguez, Rabasa Díaz, López Mozo y Calvo López; Salcedo Galera; o García Ortega.

Una cuarta sección, *La transición al Renacimiento en otros ámbitos*, expone la actividad constructiva paralela a la andaluza de otros focos. Estudios de Nobile; Mattei; Markovic; Ghisetti Giavarina; Galera Andréu; Alarcón y Herrera Maldonado; López Sotos; Riello; Palenzuela Navarro; Izquierdo Aranda; o Moreno Partal, amplían extraordinariamente la perspectiva angular. Finalmente, cierra un epílogo a modo de conclusión, escrito por Fernando Marías, que completa la visión sugerida. Una extendida bibliografía final recoge toda la particular utilizada por los autores.

No cabe, por tanto, más que valorar este libro como una interesantísima aportación sobre la cantería y la actividad constructiva de una etapa tan compleja como la de transición del gótico final al primer renacimiento andaluz, constituyéndose en la piedra angular de una figura tan notable, y a la vez desconocida, como nos resulta Diego de Riaño, logrando, además, un contrapunto con los nuevos aportes sobre Diego Siloé.

**Fernando Cruz Isidoro**  
**Departamento de Historia del Arte**  
**Universidad de Sevilla**

Rivas Carmona, Jesús y García Zapata, Ignacio José (Coords. y Eds.). *Estudios de Platería. San Eloy 2022*. Murcia: Universidad de Murcia, 2022, 405 págs., 63 ils. b/n. ISBN: 978-84-18936-52-4.



Como viene siendo habitual, el libro *Estudios de Platería* no ha faltado a su cita anual y cuenta con un nuevo volumen de esta importante serie centrada en el estudio de la citada disciplina artística. De este modo, bajo la dirección de los profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad D. Jesús Rivas Carmona y D. Ignacio José García Zapata, la platería y todos los aspectos que la rodean cuentan con una monografía única, que tras veintidós números constituye incuestionablemente la obra de referencia para los investigadores, estudiosos e interesados en este campo. Así lo corroboran los numerosos capítulos ya publicados y la amplia nómina de autores que han formado parte de esta serie desde el año 2001. A lo largo de este tiempo se han aportado relevantes noticias sobre piezas de platería religiosa y civil tanto europea como hispanoamericana, datos documentales sobre plateros, marcas y el gremio, sus costumbres y normativas. También aspectos sobre patrocinadores, colecciones y un amplio espectro de líneas de investigación que continúan ramificándose e impulsando innovadores trabajos.

El último volumen constituye un claro ejemplo de lo indicado. Está formado por veintisiete capítulos cuyo contenido es muy variado. Como suele ser característico, la mayoría de los trabajos publicados se ocupan de sacar a la luz a nuevos plateros, de profundizar sobre otros y de señalar sus hechuras más singulares. En este sentido pueden considerarse los capítulos de Abad Viela, con nuevos datos sobre artífices de Nueva España; Cruz Valdovinos, al respecto

de plateros matriculados en la Academia de San Fernando; Gómez Darriba, sobre Francisco Vieira y Gonzalo Martínez; López Alcázar, con Vicente Segura como protagonista; Montalvo Martín, centrado en la figura de Lorenzo Cantero Fernández; Pérez Sánchez y López Castillo con el estudio de Leoncio Meneses y su fábrica de metal plateado y, finalmente, Ruiz Calvente, con Juan Jacinto Moreno y Antonio López, dos maestros del siglo XVIII.

Un segundo apartado corresponde a los estudios formales sobre determinadas piezas o colecciones. Criado Mainar pone su atención en la custodia procesional de Morata de Jalón; Esteban López sobre el ajuar de la parroquia de San Juan de Bautista de Milmarcos; Esteras Martín se ocupa de una fuente manierista mientras que García Zapata lo hace sobre una vinculada a Granada; Lazpiur Santos lo hace con las alhajas del convento sevillano del Santo Ángel; Machuca Cabezas con la orfebrería de la Hermandad de los Dolores de La Puebla de Cazalla; Mejías Álvarez se aproxima a la platería del VI marqués de Cardeñosa al tiempo que Millan Rabasa lo hace sobre la de Sebastián Monserrat. Por último, Santos Márquez analiza el importantísimo relicario de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla. Asimismo, puede encuadrarse aquí la aportación de Herrera Hernández sobre dos trazas inéditas de unos candeleros que se conservan en el archivo de La Calahorra.

Menos habituales son los trabajos que se ocupan de procesos y técnicas, como el que presenta González Martín del Río al estudiar el esmalte según los textos de Louis-Elie Millenet. Sí son más comunes los de Arbeteta Mira, quien indaga sobre la platería presente en las fiestas barrocas barcelonesas y el propio presentado

por el profesor Rivas Carmona, que continúa abriendo camino en su línea de investigación dedicada a la arquitectura de la platería, fijándose en el templete de la parroquia de Nuestra Señora de la Purificación de Puente Genil.

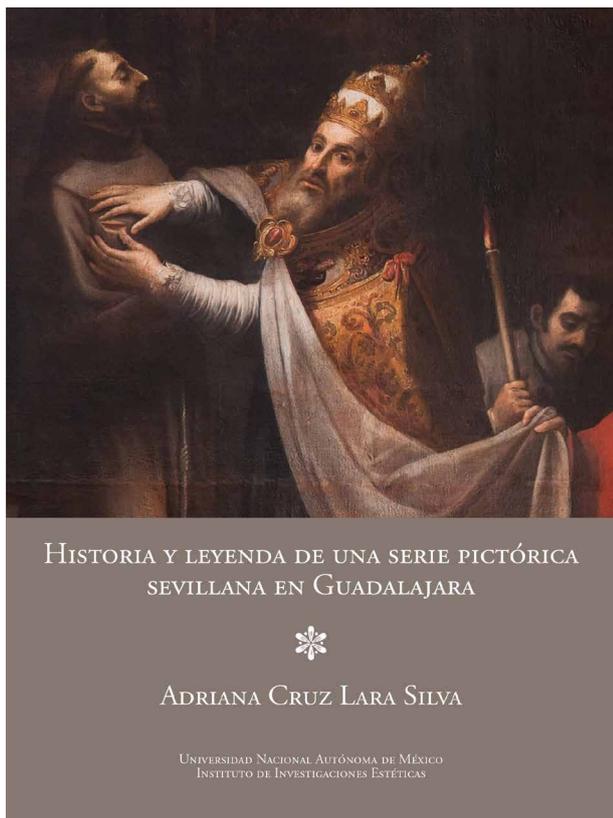
Una especial atención merecen aquellos textos que ponen el foco sobre joyería, tema ya consolidado en Estudios de Platería, y cuya relevancia queda fijada en este volumen a través de los trabajos de Aranda Huete, que hace una relación de las alhajas regaladas por Isabel II en sus viajes por España; Lázaro Milla, quien se centra en el aderezo de turquesas y brillantes vendido por Paulina Bonaparte a María Isabel de Braganza y Fernando VII; Louzao Martínez, dedicado a algunas joyas de la Catedral de Lugo y, en último lugar, Sempere Marín, que se decanta por el estudio de las joyas y alhajas de la Emperatriz María de Austria.

El libro se cierra con dos aportaciones portuguesas, la de Teresa Leonor M. Vale, que reflexiona sobre la producción de relicarios de la casa Valadier a finales del siglo XVIII, y la de Vasconcelos e Sousa, interesado en el estudio de la plata a través de los documentos testamentarios de los aristócratas portugueses.

En resumen, este reciente volumen continúa enriqueciendo la serie de Estudios de Platería, presentando novedosas investigaciones que ven la luz gracias a la sagacidad de sus autores y a la diligencia de los coordinadores de la obra, todo ello bajo el sello editorial de la Universidad de Murcia.

**Edgar Antonio Mejía Ortiz**  
**Departamento de Historia del Arte**  
**Universidad de Granada**

Cruz Lara Silva, Adriana. *Historia y leyenda de una serie pictórica sevillana en Guadalajara*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2020, 389 págs., 23 ils. color, 28 ils. b/n. ISBN: 978-607-30-3131-8.



*Historia y leyenda de una serie pictórica sevillana en Guadalajara* deconstruye el mito alrededor de once grandes lienzos que ilustran la vida de san Francisco de Asís del acervo del Museo Regional de Guadalajara, México. La autora cuestiona la atribución de este ciclo por más de un siglo y medio al pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo, para sugerir la autoría de la serie a Esteban Márquez de Velasco, pintor sevillano de mediados del siglo XVII. La autoría y origen de la serie había opacado por completo otros aspectos fundamentales del ciclo pictórico que ameritaban atención, los cuales se abordan en el libro de Adriana Cruz Lara Silva.

La formación interdisciplinar de la autora es fundamental para entender la conceptualización de la investigación. En el 2008, Cruz Lara Silva se incorporó al departamento de restauración del Museo Regional de Guadalajara, y en colaboración con personal de museografía, tuvo un encuentro único con la serie tema del libro. El conjunto estuvo “escondido” en los años 2000-2008 entre muros de tabla-roca, para permitir suficiente espacio para importantes exposiciones internacionales. La autora fue entonces testigo de primera mano de este reencuentro y fue el elemento detonador de esta investigación.

El libro establece dos rutas de exploración. La primera aborda la identificación del ciclo pictórico, a través de sus características estilísticas, iconográficas y tecnológicas, así como la función que desempeñó en su contexto virreinal. La segunda ruta de investigación plantea la resignificación de los objetos a lo largo de su historia, una trayectoria cultural dinámica en constante transformación, considerando usos y funciones que la serie tuvo

a partir de la exclaustración de los bienes de la Iglesia en México en 1860. Los procedimientos tradicionales de la historia del arte conversan con el análisis científico-experimental propio de la restauración de obras de artes, combinando consulta de documentos de primera mano provenientes de diversos archivos (nacionales como internacionales), fuentes impresas y digitales, hemerografía, informes técnicos, y un estudio formal y técnico pormenorizado de las pinturas de san Francisco.

El primer capítulo aborda la historiografía de la serie y considera las numerosas posturas en relación con la autoría y procedencia del conjunto pictórico. El segundo capítulo aborda la historia del ciclo desde el momento de su elaboración en Sevilla a finales del siglo xvii hasta su remoción en 1860. No se pudo documentar la fecha exacta de la llegada de las pinturas a Nueva España, y su traslado a Guadalajara, pero se explica en el contexto de una importante remodelación del convento franciscano. El tercer capítulo desarrolla la vida del ciclo como un objeto de carácter histórico-artístico pasando a formar parte de la colección de cuadros provenientes de conventos suprimidos, hasta el momento de su incorporación a las colecciones del Museo Regional de Guadalajara en 1918. El cuarto capítulo trata las cuestiones de institucionalización y restauración de los cuadros, en diferentes contextos del propio museo y de México. La última sección del libro reflexiona en torno a los aportes y límites de la investigación, proponiendo preguntas y rutas de investigación pendientes de resolver.

El libro es un gran aporte al campo del conocimiento, con un singular cruce de narraciones. Participa de los estudios transatlánticos del mercado de arte entre España y América. Aporta a la historia cultural que se interesa por la protección del patrimonio cultural. Contribuye a la historia regional de Guadalajara a través de la relación que tuvo el ciclo pictórico con varias instituciones, en diferentes momentos. La autora establece vínculos fuertes entre la historia del arte y la restauración en México, donde la investigación y la

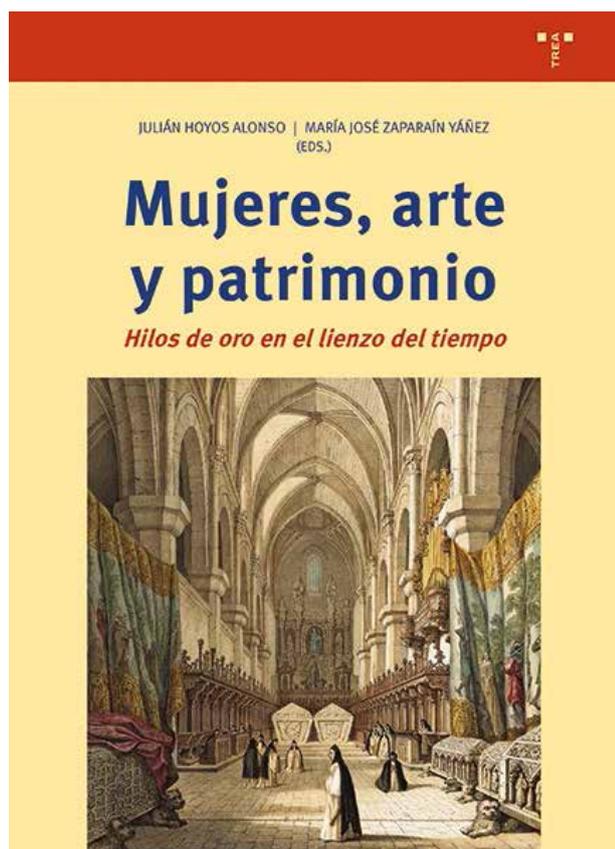
conservación del patrimonio cultural van de la mano. Hay asimismo una lectura micro (la serie) y una macro (su entorno), que contribuyen, además, a entender mejor el conjunto pictórico en sí, pero también como se inserta en el ambiente de la ciudad de Guadalajara virreinal. Permite, además, apreciar cómo el significado de la serie fue cambiando conforme el contexto histórico de México, tomando en cuenta cuestiones de traslados, almacenamientos e intervenciones, lo que afecta la valoración de la obra. Favorece el estudio pormenorizado de la colección del Museo Regional de Guadalajara, pues el ciclo de la vida de san Francisco constituye una serie de las más emblemáticas de su acervo pictórico. El análisis no concluye cuando se termina el esplendor virreinal, sino que continúa hasta el momento actual.

Se debe mencionar el cuidado editorial que hace del libro un objeto de agradable manejo por su formato, peso, y tamaño de la letra. Se celebra que la mayoría de las imágenes se reprodujeron a color, aunque se desearía que la reproducción hubiera sido de mayor tamaño en algunos casos para poder apreciar con más precisión los detalles de las composiciones pictóricas. Por otro lado, la inclusión de un índice temático al final podría haber agilizado la búsqueda e identificación de temas, personajes y lugares, en una investigación tan compleja que contempla amplios espacios y tiempos.

El libro *Historia y leyenda de una serie pictórica sevillana en Guadalajara* de Adriana Cruz Lara Silva es un estudio ambicioso, bien elaborado, además de necesario. Es ahora responsabilidad nuestra referirse correctamente a la serie de la vida de san Francisco del Museo Regional de Guadalajara como una obra atribuida a Esteban Márquez de Velasco, y cambiar las leyendas urbanas que han circulado hasta hoy, para poder apreciar a su debido valor este ciclo pictórico.

**Alena Robin**  
**Department of Visual Arts**  
**Western University, Canada**

Hoyos Alonso, Julián y Zaparaín Yáñez, María José (Eds.). *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo*. Gijón: Ediciones Trea, 2023, 332 págs., 1 ils. color, 113 ils. b/n. ISBN: 978-8-419-52578-9.



El libro *Mujeres, arte y patrimonio. Hilos de oro en el lienzo del tiempo* es el fruto de la colaboración de un amplio número de investigadores. Planteado como un recorrido histórico, que sirve de excusa a los autores para subrayar la necesidad de realizar una relectura de la Historia del Arte, el libro nace con el claro propósito de rastrear y documentar la presencia femenina en la Historia del Arte, necesidad que Enrique Flórez ya puso de manifiesto en el año 1761\*. En efecto, no son pocas las veces donde se pone de manifiesto la urgencia y la importancia de poner nombre a las mujeres que desde la Edad Media hasta ahora han estado presentes en las distintas actividades artísticas y patrimoniales de su entorno, así como de reivindicar su labor como agentes, promotoras artísticas o mecenas. El resultado son diecinueve capítulos donde se examinan una sobresaliente cantidad de personajes históricos femeninos y su relación con destacadas piezas artísticas, personajes que, aunque no han constituido un campo de estudio consolidado en el pasado, ahora suscitan el interés de los investigadores por su relevancia para la Historia del Arte como artífices fundamentales en la realización de estas obras de arte.

El primer período que se analiza es la Edad Media. De esta época sobresale, por un lado, el estudio sobre la influencia artística que Leonor de Inglaterra debió ejercer durante su reinado en Castilla, donde se reclama una mayor atención para Leonor y su huella artística en España, y, por otro lado, la labor femenina en la configuración del arte mudéjar durante el reinado de Alfonso VI, resultando un ejemplo ilustrativo el

mecenazgo de su sobrina Urraca, cuya colección es identificada como el tesoro isidoriano.

En cuanto a la Edad Moderna, se estudian diversos temas, entre los que destacan: la gestión funeraria de las mujeres de la familia Velasco, donde se señala que, como mujeres de determinada posición social y económica, se esperaba de ellas que se hicieran cargo de los enterramientos familiares, y se presta especial atención a la figura de Mencía de Velasco, de quien se indica, como dato novedoso, que, gracias a su condición de mujer soltera, pudo fundar un monasterio; el Político de Isabel la Católica, del que se observa una ausencia de estudios sobre su función dentro del palacio y, al respecto, en el capítulo se menciona que la pieza debería ubicarse en las habitaciones privadas de la reina; la preocupación de la corte por dotar a Ana de Austria de joyas adecuadas que magnificaran su imagen como soberana, lo que justifica las nuevas adquisiciones en los Países Bajos, tal y como evidencia el extenso apéndice documental que se aporta en el capítulo y que resulta muy enriquecedor; o la labor de Isabel Clara Eugenia como promotora artística, con la construcción de edificios públicos y religiosos y el encargo de pinturas que reflejasen las fiestas y costumbres populares, gesto que en el capítulo se concibe como estrategia visual que le permite consolidar su papel como soberana de Flandes.

Finalmente, y en relación con la Época Contemporánea, se examinan temas de diversa índole:

la presencia femenina en los liceos, donde los estudios revelan una mayor presencia de mujeres en la sección musical; la figura de la mujer viajera en el siglo XIX, donde se mencionan los nombres de Caroline Elizabeth Wilde, cuyas cartas incluyen descripciones precisas de los paisajes y costumbres de España, o Lady Elizabeth Herbert, quien escribió *Impressions of Spain in 1866*; la realidad de la mujer del siglo XIX como madre, esposa, hija y ama de casa, de acuerdo a lo preestablecido en una serie de manuales de instrucción doméstica para “señoritas”, de los que se incluyen una serie de fragmentos muy sugerentes; o el uso de la imagen femenina en la propaganda de la Guerra Civil Española, y en este capítulo se enfrentan de manera muy peculiar los distintos ideales sobre la mujer, por un lado, el tópico de la mujer-madre desvalida frente a las jóvenes llenas de esperanza y, por otro lado, la idea de la mujer miliciana frente a la mujer en su labor de ama de casa.

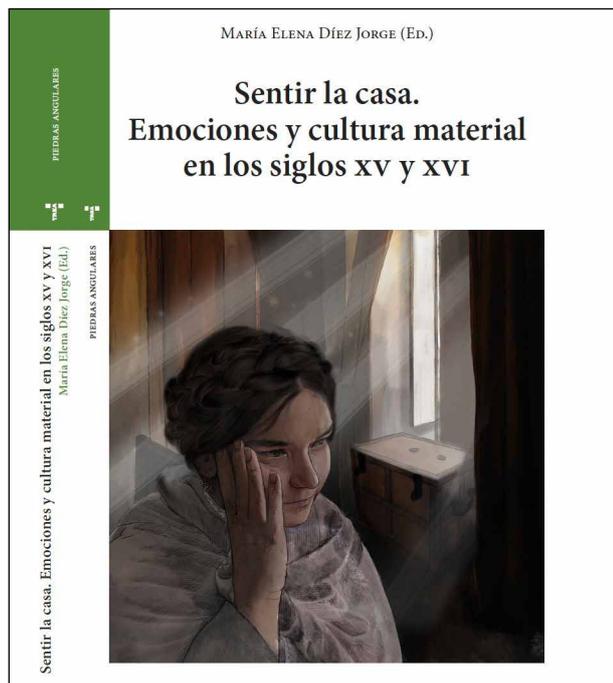
Cabe añadir que en el decimoctavo capítulo, podría resultar interesante indicar algunos nombres de clausuras femeninas. No obstante, su mayor virtud es ser un estudio específico sobre la presencia femenina en la Historia del Arte, aportando datos concretos sobre nombres de mujeres y documentación que prueba la autoría de estas mujeres.

**Blanca García Moreno-Torres**  
**Departamento de Historia del Arte**  
**Universidad de Granada**

267

\* FLÓREZ, Enrique. *Memorias de las Reynas Catholicas de España: historia genealogica de la casa real de Castilla y León, todos los infantes, trages de las reynas en estampas y nuevo aspecto de la historia de España*. Vol. 1. Madrid: Antonio Marín, 1761.

Díez Jorge, María Elena (Ed.). *Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos xv y xvi*. Gijón: Ediciones Trea, 2022, 495 págs., 126 ils. color, 2 ils. b/n. ISBN: 978-84-19525-47-5.



Decía Agustín de Hipona que los “vestidos, anillos y otras alhajas de los padres, las estiman sobremanera sus hijos cuanto mayor es el respeto y afecto que les tuvieron” (DE HIPONA, Agustín. *La ciudad de dios*, Libro I, cap. VIII). El obispo advierte así, ya en el siglo v, de un fenómeno conocido que acompaña al ser humano en su condición primaria: la proyección de afectos. Este fenómeno, declinado de formas diversas a lo largo de la historia, se nos presenta como una constante pulsante, sentida y constituyente de identidades. Es a esta cuestión a la que atiende el libro *Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos xv y xvi*, editado por María Elena Díez Jorge.

268

Este libro resulta del proyecto de investigación *Vestir la casa: espacios, objetos y emociones en los siglos xv y xvi* y dentro de la historiografía española, su publicación supone una de las primeras aproximaciones a la dimensión afectiva de los entornos domésticos, atendiendo de manera especial a las experiencias de mujeres y sus tareas, espacios y objetos vinculados.

Son quince ensayos los que componen este libro; y los quince, en su conjunto, interpretan las realidades diversas que convivían hibridadas en los reinos hispanos. Los artículos atienden así tanto a contextos peninsulares como el musulmán, morisco, cristiano, judío y judeoconverso como a la realidad indígena, criolla y mestiza del Reino de Nueva Granada y La Habana. Así, por un lado, María del Pilar López Pérez analiza los hogares de mujeres de diferentes orígenes y posiciones sociales en Santa Fe de Bogotá y Santiago de

Tunja; y Rosalía Olivia Suárez se centra en la cultura material de las casas habaneras atendiendo a la clase y género de sus dueñas y dueños. A través de documentación testamentaria, ambas autoras entienden la casa como “contenedor y creador de hábitos de comportamiento y de emociones”, resaltando el alto valor otorgado a los textiles, como a “las mantas pintadas con pincel” de la cultura muisca, o las denominadas “mantas líquidas” o “mantas de mujeres”.

La profesora Díez Jorge, por su parte, señala algunos debates metodológicos necesarios -como la cuestión de la historicidad de las emociones-; y reconstruye las “prácticas emocionales” afloradas durante un escarnio público del siglo xvi. En una línea similar, María Dolores Rodríguez Gómez recrea a partir de seis documentos notariales árabes —de los que ofrece transcripción completa— las emociones de una pareja musulmana en torno al 1499. También Christine Mazzoli-Guintard dedicará su artículo al estudio de una fuente en árabe —el manuscrito 528 de El Escorial—, pero atendiendo a la relación entre los colores en las miniaturas del texto y su sentido simbólico. Centrándose en el estudio del lenguaje, María Jesús Viguera Molins aborda las emociones implícitas en los procesos de rechazo o asimilación de nueve arabismos, entendiendo el lenguaje desde propuestas explícitamente foucaultianas. Dolores Serrano-Niza profundiza en el concepto de “comunidad emocional” y en el papel de las mujeres moriscas como sus “depositarias, guardianas y transmisoras”, a través de los rituales de paso y las vestimentas asociadas. Concretamente en la muerte como ritual de tránsito cristiano se centrará la autora Sonia Caballero Escamilla atendiendo a su doble dimensión: la “buena muerte”, imaginada y ortodoxa; y la realidad heterogénea del morir en el final de la Edad Media. La autora Esther Cruces Blanco atiende a las consecuen-

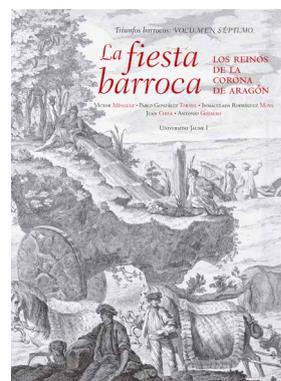
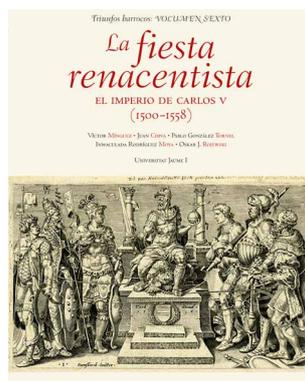
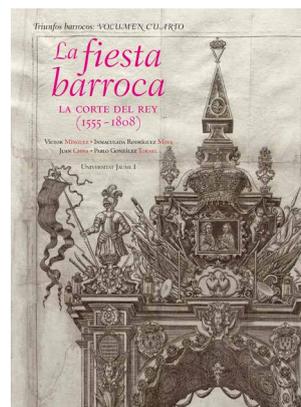
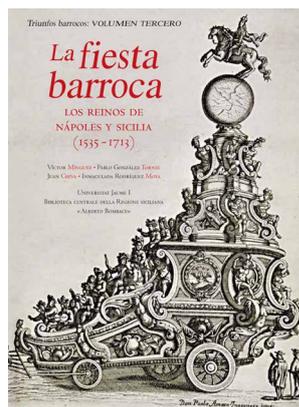
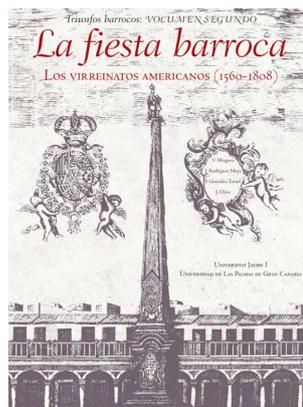
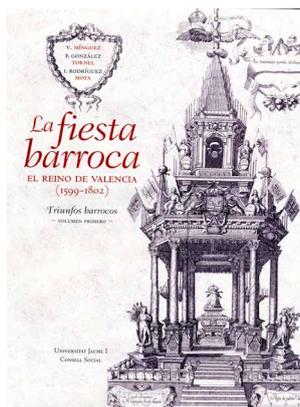
cias jurídicas del fallecer entre los vecinos de Málaga del siglo xvi.

Miguel Ángel Espinosa Villegas y María Núñez-González profundizan, por un lado, en la espiritualidad del rito judaico y el “sistema simbólico” reflejado en su cultura material; y en los espacios habitados y sentidos por judeoconversos, respectivamente. También atienden a la “realidad residencial” y sus experiencias afectivas los textos de Jean Passini y Amalia M<sup>a</sup> Yuste Galán, y Felipe Serrano Estrella, aunque ellos se centran en testamentos e inventarios de clérigos y miembros del cabildo. Por último, Ana Aranda Bernal y María Isabel Álvaro Zamora navegan por los ajuares domésticos como “depositarios y generadores de emociones”, atendiendo a los enseres de aseo de una familia de la élite militar de la Banda Morisca; y a los objetos y espacios vinculados a la preparación y consumo de alimentos en casas zaragozanas del siglo xvi, respectivamente.

No cabe duda del ambicioso y novedoso proyecto que encara este libro. Sus artículos cubren un vacío historiográfico y se presentan con mimo en una cuidada edición de lectura limpia y clara, acompañada de elaboradas ilustraciones a color. Las incógnitas sobre el sentir en el hogar se responden con un análisis riguroso de abundante documentación de archivo junto con estudios sobre la recepción de la cultura visual y material coetáneas. Lectores y lectoras recorrerán sin duda nuevos interrogantes, guiados en un recorrido amplísimo de lugares y culturas allende y aquende, que imprimieron su sentir en las “cosas del corazón”, en la cotidianidad vivida de lo doméstico.

**Amaya Pérez Almenara**  
**Universidad de Granada**  
**Consejo Superior de Investigaciones Científicas**

Mínguez, Víctor; González Tornel, Pablo; Rodríguez Moya, Inmaculada; Chiva, Juan y Gozalbo, Antonio. *Triunfos barrocos: Volumen Séptimo. La fiesta barroca. Los reinos de la Corona de Aragón*. Castellón: Universitat Jaume I, 2022, 504 págs., 308 ils. b/n. ISBN: 978-84-18951-47-3.



270

El séptimo volumen de la colección *Triunfos barrocos*, titulado *La fiesta barroca. Los reinos de la Corona de Aragón*, destila —siguiendo la estela de los tomos anteriores— verdadero amor por los libros en tanto bellos continentes de conocimiento: por la letra, por la imagen, su trascendencia simbólica y su condición de puerta hacia la Historia. La colección, de vocación enciclopédica, arrancó en 2010 bajo la dirección de Víctor Mínguez con el propósito de localizar, clasificar, analizar y editar las manifestaciones gráficas del arte festivo barroco en todos los territorios que formaron parte de la Monarquía Hispánica. El atlas de iconografía festiva compuesto por las 2752 estampas, grabados,

mapas, fotografías y jeroglíficos publicados a lo largo de los últimos doce años en gran formato y alta resolución, y rigurosamente estudiados en sus respectivos capítulos, da cuenta del empeño de sus autores —Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez, Juan Chiva, Pablo González Tornel, Antonio Gozalbo y Oskar J. Rojewski, hasta la fecha— en alcanzar su horizonte.

Una cierta circularidad enlaza este libro con el primero de la colección, *El reino de Valencia (1599-1802)*, pues ambos rastrean la manifestación artística de la fiesta barroca en la corona aragonesa, como también lo hacía el tercer volu-

men, *Los reinos de Nápoles y Sicilia*, reconocido en los XVIII Premios Nacionales de Edición Universitaria 2015 como mejor obra editada. También el segundo volumen, dedicado a *Los virreinos americanos (1560-1808)*, obtuvo en 2013 el Premio a la Mejor Coedición Interuniversitaria de los XVI Premios Nacionales de Edición Universitaria. Por su parte, el segundo volumen aborda *Los virreinos americanos (1560-1808)*; el cuarto se hace cargo de *La corte del Rey (1555-1808)*; el quinto abarca *Portugal hispánico y el imperio oceánico*; y el sexto, *El imperio de Carlos V (1500-1558)*. Todos ellos, publicados con bianual puntualidad, han sido coeditados por prestigiosas editoriales universitarias, bibliotecas internacionales y proyectos de investigación competitivos.

El tomo que nos ocupa, *Los reinos de la Corona de Aragón* —coordinado por Antonio Gozalbo y Pablo González y prologado por Carmen Morte, directora del Centro de Estudios del Renacimiento de Alcañiz— se ocupa del análisis y catalogación de las representaciones festivas del Reino de Aragón, del Reino de Mallorca y del Principado de Cataluña, además de ampliar con hallazgos recientes el estudio que el primer tomo dedicaba a las imágenes del Reino de Valencia. Si bien no disponemos del espacio suficiente para sintetizar el contenido de los once capítulos del libro —de lo cual se ocupa eficazmente el prólogo—, procuraremos por lo menos esbozar el recorrido que van trazando. Primeramente, el epígrafe *La Corona de Aragón y la Monarquía Hispánica* contextualiza las particularidades de la corona aragonesa como entidad política y cultural, recuperando su aparato representativo y ceremonial vinculado a la guerra santa, la cultura caballeresca y humanista y otros rasgos idiosincráticos reflejados en su arte como resorte del poder. Seguidamente, *La época foral: actores, instituciones y comitentes* trata los ceremoniales públicos, cívicos y religiosos, destinados a reforzar la legitimidad monárquica ante los estratos sociales comunes. El texto explica que dicha persuasión era crecientemente necesaria, dados los

cambios políticos que fueron convirtiendo al rey en una figura ausente, tales como como la unión dinástica de los reinos peninsulares o la posterior supeditación de la política del territorio al proyecto universalista de los Habsburgo. El siguiente apartado desarrolla, precisamente, los itinerarios de Carlos V y Felipe II por las principales ciudades de la Corona y sus correspondientes festejos, bajo el título *El siglo imperial en los reinos de la Corona de Aragón*. El capítulo cuarto atiende *La cultura simbólica de la Corona de Aragón: heráldica y divisas*, dispositivos visuales complejos, herméticos, de raíces míticas y carácter tanto religioso como humanista, fundamentales para la identificación del monarca, y proyectados en las decoraciones efímeras. Del texto quinto al octavo, el libro se detiene en los acontecimientos festivos de determinadas ciudades o territorios particularmente relevantes: *Zaragoza, capital de la Corona de Aragón y del reino; Zaragoza. Una capital cristiana; Barcelona como escenario festivo e Identidad, memoria y ritual: la fiesta barroca en el reino de Mallorca*. El penúltimo texto, *Fiesta y corte en el Mediterráneo. Espacios de nexos, ceremonia y frontera*, se adentra en la particular corte itinerante generada con los viajes marítimos de monarcas por el Mediterráneo: en la doble naturaleza del mar como frontera y como nexo, en la simultaneidad de entradas triunfales en unas costas y guerras en otras y en los rituales que estos viajes reactivan. El cierre narrativo del libro —*Del esplendor borbónico a la disolución del Antiguo Régimen*—, da cuenta de las rupturas, mutaciones y permanencias en los rituales festivos que se corresponden con la llegada y el discurrir de la dinastía borbónica. Estas nutridas páginas de análisis histórico preceden al catálogo de 308 imágenes, que invitan a dejarse fascinar y persuadir por la brillantez artística e intelectual de un pasado engalanado que *Triunfos barrocos* contribuye a descifrar.

**Teresa Sorolla Romero**  
**Departamento de Ciencias de la Comunicación**  
**Universitat Jaume I**

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



Normas  
de presentación  
para originales

---

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



## NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA ORIGINALES

### 1. TEMÁTICA Y EXTENSIÓN

#### “QUIROGA. REVISTA DE PATRIMONIO IBEROAMERICANO”

*Revista electrónica que edita artículos originales e inéditos, entrevistas y reseñas de publicaciones referidos a los procesos culturales relacionados con el patrimonio histórico-artístico que tienen lugar en el ámbito iberoamericano.*

275

### 2. EXTENSIÓN

La extensión máxima será de 30.000 caracteres, espacios incluidos, para la sección de Artículos y 5.000, espacios incluidos, para las reseñas bibliográficas.

### 3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El método de evaluación de *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* es el denominado de «doble ciego», que ayuda a preservar el anonimato tanto del/a autor/a del texto como de los evaluadores. El Comité Editorial decidirá sobre la publicación del texto a la luz de los informes, que serán dos como mínimo. En el caso de que un artículo no se adecue a la línea general de la revista, será devuelto a su autor/a sin necesidad de evaluación. El Comité Editorial de la revista notificará al autor/a la decisión tomada sobre su trabajo. En caso de aceptación, el Comité Editorial podrá adjuntar, además, la relación de modificaciones sugeridas por los evaluadores. La decisión última de publicar un texto puede estar condicionada a la introducción de estas modificaciones por parte del autor/a, que dispondrá de un plazo de seis meses para volver a enviar su texto. Superado este plazo, el artículo repetirá enteramente el proceso de evaluación o será eliminado. Tanto los artículos rechazados como los informes de evaluación se conservarán en el archivo de la revista.

### 4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán los trabajos a través de esta plataforma web una vez que se hayan registrado como usuarios/as.

Si ya tiene nombre de usuario/a y contraseña para Revista *Quiroga*.

El registro y el inicio de sesión son necesarios para enviar trabajos y para comprobar el estado del proceso editorial.

Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff en archivos independientes, nunca incluidas en el texto.

Para cualquier consulta o aclaración escriba a la siguiente dirección: revistaquiroga@ugr.es o a la dirección postal que sigue:

*Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*

Departamento de Historia del Arte  
Facultad de Filosofía y Letras  
Campus de Cartuja s/n  
18071 Granada

### 5. CRITERIOS DE ESTILO

**En la plantilla de datos personales**, figurarán los siguientes datos: título del artículo, nombre del/a autor/a o autores/as, Código ORCID de cada autor/a, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios incluidos), email del responsable de la correspondencia y apoyos recibidos para la realización del estudio en forma de becas, equipos o recursos financieros (en caso de tenerlos).

276

La extensión del título no debe ser superior a 80 caracteres, con espacios incluidos, y debe presentarse también en inglés, con un cuerpo diferenciado del texto y sin punto final en ambos casos. Se valorará que en el título se utilicen descriptores extraídos de tesauros de la especialidad. En el caso de contener algún subtítulo, éste se separará del título mediante un punto y seguido, aunque en ningún momento su extensión será superior a los 80 caracteres con espacios mencionados. En cualquier caso no se admitirá el empleo de abreviaturas.

Aunque en *Quiroga* siempre respetaremos el nombre dado por el autor recomendamos la siguiente estructura: Nombre Apellido Apellido. En el caso de ser varios autores/as, los nombres deberán ir separados por una coma “,”. En cuanto al orden de aparición de los nombres se respetará el facilitado por los mismos; no obstante, no se aceptarán artículos con más de 3 nombres de autoría por motivos de diseño y maquetación.

La referencia a la Institución de pertenencia del autor/a es obligatoria. En este caso, se identificará de forma completa y se presentará en minúsculas del siguiente modo: “Universidad de Granada”. Seguidamente figurará la ciudad (en caso de no venir especificada en el propio nombre de la Institución) y el país, separados por una coma: “Granada, España”.

**En la plantilla del artículo**, contendrá un resumen y palabras clave en la lengua original y en inglés. La extensión máxima será de 500 caracteres, incluidos los espacios. Se evitará el empleo de abreviaturas. El número máximo de palabras clave admitidas será de 5 y para ello se aconseja remitirse al siguiente enlace:

<http://databases.unesco.org/thessp/>.

Las palabras clave irán separadas por comas, ordenadas alfabéticamente y con la primera inicial en mayúscula. La misma norma se aplicará para las palabras en inglés.

**Estructura de los trabajos.** La extensión máxima, ya especificada de los Artículos, será de 30.000 caracteres con espacios incluidos, y las de las Recensiones bibliográficas de 5.000 caracteres con espacios incluidos.

El texto contará con márgenes de 2,5 en cada lado ya preestablecidos en el archivo de Word, y tendrá una separación por párrafos de 6 puntos. La longitud de la línea y el espaciado entre los caracteres serán los predeterminados por el tipo de letra y tamaño. El interlineado 1,5 y la paginación en el margen inferior derecho con números arábigos, que comenzarán en la tercera página del trabajo quedando las anteriores excluidas. El tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 para el texto y 10 para las notas al final.

Los apartados se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita, en minúsculas y sin punto final. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

/ 2. / 2.2. /2.2.1 / 2.2.2.1 / ...

Las citas integradas dentro del texto que no superen las cinco líneas se colocarán entre comillas inglesas "".

Las citas superiores a cinco líneas, serán citas exentas y deben aparecer separadas del texto principal, sin comillas inglesas y presentadas como un bloque con una sangría y en letra 11.

En ningún caso, las citas textuales deben estar en cursivas.

Las notas o citas bibliográficas irán al final del texto, numeradas consecutivamente, y precedidas por la palabra "NOTAS" en Mayúscula.

Además deben utilizarse números arábigos.

Los superíndices de las notas deberán ir siempre antes de los signos de puntuación, por ejemplo:

... esto es un ejemplo<sup>1</sup>. Esto es un ...

... esto es un ejemplo<sup>2</sup>, estos es...

... esto es un ejemplo<sup>3</sup>.

### Tablas e imágenes

Se admitirá un máximo de cinco tablas por trabajo (siempre que no constituyan ilustraciones, en cuyo caso computarán como imágenes y no como tablas). Éstas irán numeradas con números arábigos, indicando título, cabecera, leyenda al pie y con interlineado sencillo. En el caso de incluir abreviaturas, éstas se adaptarán a las normas generales de presentación de manuscritos. El tipo de letra será el mismo que el del contenido de los trabajos.

Se admitirá un máximo de diez ilustraciones por trabajo. Éstas se enviarán en archivos separados en formato JPG/ JPEG o TIFF (300ppp), no superando en ningún momento los 2 MB de tamaño en cada ilustración. Al mismo tiempo, su calidad deberá ser suficientemente adecuada para su publicación.

Su ubicación en el texto se indicará mediante notas al pie de página, cuyo contenido será el siguiente: "INSERTAR AQUÍ IMAGEN 1".

El tamaño de cada imagen se adaptará a la edición final del manuscrito.

Todas las imágenes que no cumplan estos requisitos serán rechazadas.

Al final de la plantilla del artículo, después de las notas, se pondrá la relación numerada de las imágenes, todo en cursivas, la cual incluirá: numeración (en números arábigos), título, autor, fecha, localización de la obra, ciudad, país, créditos. Cada parte separada por un punto tomando como referencia el siguiente ejemplo:

*Fig. 1. Autor. Título de la obra. Técnica. Fecha. Lugar de ubicación de la obra. Ciudad. País. © Copyright (o en su defecto Fotografía: Autor/a).*

*Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México. © Copyright (o en su defecto Fotografía: Autor/a).*

Se pide no poner datos personales del autor/a o referencias que indiquen expresamente que es el autor/a del artículo para beneficiar el proceso de evaluación por pares.

La revista no se responsabiliza de los derechos de autor/a derivados de las imágenes incluidas en los artículos, los cuales corresponderán a quienes firman los trabajos.

### Apéndices y anexos

Se admitirá la inclusión de apéndices y anexos, en caso de que resulte oportuno. Ambos irán al final del trabajo, sin numerar.

### Empleo de abreviaturas, acrónimos y símbolos

Se admitirá la inclusión de abreviaturas, acrónimos y símbolos en el contenido (no en los títulos de trabajos ni en los de apartados). Éstas se adecuarán a las directrices establecidas por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE): <http://buscon.rae.es/dpdl/>

278

## 6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas; tomando como ejemplo lo siguiente:

Henares Cuéllar, Ignacio y López Guzmán, Rafael. *Arquitectura Mudéjar Granadina* (2a edición). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020, 276 págs., 106 ils. color, 13 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-6653-0.

Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: [revistaquirola@ugr.es](mailto:revistaquirola@ugr.es).

## 7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

Se pide prestar atención a las puntuaciones, abreviaturas y al orden de las referencias, así como también poner los apellidos y nombres completos de los autores, evitando solo poner las iniciales.

La bibliografía cumplirá la norma UNE-ISO 690 y deberá atenerse a las siguientes directrices:

### Referencia a una monografía

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 77.

Cuando son tres o más autores en una misma monografía se evitará el uso de: *et al.* siendo como sigue:

VV.AA. *Alonso Cano y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

### Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio". En: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (Coord.). *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1998, págs. 79-92.

### Referencia a un artículo de una publicación periódica

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. "Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo xvi". *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.

### Referencia a un congreso

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. "De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia". En: XIII Congreso del CEHA. *Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol. 2. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 667.

279

### Referencias a tesis

CONTRERAS-GUERRERO, Adrián. *In Ligno Facta: artes escultóricas de los siglos xvii y xviii en Colombia*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2018.

### Referencia a una obra ya citada

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibidem*, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibíd.* o *Ibíd.*, pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. "De arquitectura y arquitectos de Antigua..." Op. cit., pág. 667.

### Referencias de archivo

AGN (Archivo General de la Nación). Notarías Bogotá, n. 1ª, t. 157, fols. 552r-556r. *Cristóbal López de Vergara y María Rosalía de Santamaría se otorgan poder mutuo para testar*. 17/10/1736.

La primera vez que se cite un archivo se hará referencia al nombre completo del mismo con la abreviatura entre paréntesis y las restantes ocasiones sólo la abreviatura. De este modo:

AGN. Colonia, Residencias Boyacá, leg. 1, fols. 609r-610r. *Pleito entre Juan de rojas, pintor, y Antonio Jove, corregidor y justicia mayor de Tunja, por el pago de una pintura mural de la casa de cabildo*. 1590.

### Complementario a normas de citación

Cualquier situación relacionada a estas normas de citación que no se hayan expresado, se pide a los autores complementen sus referencias con el siguiente enlace a las Normas UNE-ISO 690:2013.

### 8. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Se deberán citar de acuerdo al sistema habitual utilizado para documentos en papel, incluyendo al final la página web y lo siguiente: [Fecha de acceso: dd/mm/aaaa]

Ejemplo:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. “El uso de fuentes gráficas en Hispanoamérica. El biombo del Museo de Navarra”. *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 15 (2019), págs. 44-58. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/quiroga/article/view/16087>. [Fecha de acceso: 20/03/2021].

Para los casos específicos y que corresponda se deberá incluir algunas informaciones nuevas: fecha de creación, fecha de acceso, disponibilidad y acceso, tipo de medio y versión (ésta última únicamente en el caso de los programas).

Citas de documentos y bases de datos. El estilo para citar documentos en cualquiera de los formatos electrónicos debe mantener la siguiente estructura: Autor/Responsable. Fecha de edición en papel; fecha de publicación en Internet; actualizado el (fecha de actualización). Título. Edición. Lugar de publicación. Editor. [Tipo de medio]. Disponibilidad y acceso. Formato del medio y notas. [Fecha de acceso].

### IMPORTANTE: Nota para el ingreso de metadatos en la plataforma

280

Al momento de subir su artículo e imágenes a la plataforma de Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano, le recordamos que deberá llenar exclusivamente los apartados que tengan un asterisco rojo, las palabras clave deberán ingresarse por orden alfabético tanto en español como en inglés y en la sección “Citas”, deberá incluir únicamente las referencias bibliográficas que haya citado en las notas del artículo, no así las notas textuales, es decir, en este apartado pondrá la bibliografía ordenada alfabéticamente, la cual estará de acuerdo a la normativa editorial de la revista. Solicitamos a los autores y a las autoras atender esta solicitud.

### 9. DERECHOS DE AUTOR

Los textos publicados en Quiroga, en su versión electrónica, son propiedad de la revista, siendo necesario citar su procedencia cuando sea necesario. Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica de Quiroga se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-Uso no Comercial 3.0 España(CCby-nc 3.0). La indicación de la licencia de uso y distribución, CC-by-nc, ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario. Puede consultar la versión informativa y el texto legal de dicha licencia en los siguientes enlaces.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/> [1]

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/legalcode.es> [2]

Los usuarios pueden realizar un número razonable de copias impresas para su uso personal o con fines educativos o de investigación.

### 10. IDIOMAS

Los idiomas aceptados por Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano son principalmente el inglés, el castellano y el portugués, al ser las lenguas mayoritarias en su ámbito científico. La publicación en otras lenguas será estudiada en cada caso por el Consejo de Redacción. Esta política afecta a todas las secciones de la revista.

### 11. USO DEL LENGUAJE INCLUSIVO

Esta revista realiza una constante labor para favorecer la igualdad de género, por lo que sugiere seguir las recomendaciones específicas a favor del uso de lenguaje inclusivo en los artículos y trabajos publicados.

### 12. POLÍTICA DE AUTORÍAS

De acuerdo con las buenas prácticas editoriales para la publicación de revistas científicas, se considera que un «autor/a» de un trabajo publicado es una persona que ha contribuido intelectualmente de manera significativa al mismo. En esta revista se pide a los autores/as que, cuando no hayan contribuido por igual, indiquen el grado de contribución de cada autor/a firmante en un apartado denominado «Contribución de autorías» ubicado al final del artículo, antes de la lista de referencias bibliográficas.

En la lista de autores/as deben figurar únicamente las personas que han contribuido intelectualmente al desarrollo del trabajo. Haber ayudado en la recolección de datos o haber participado en alguna técnica no son por sí mismos criterios suficientes para figurar como autor/a. El/la autor/a de un artículo deberá haber participado de forma relevante en la concepción y desarrollo de este, como para asumir la responsabilidad de los contenidos y, asimismo, deberá estar de acuerdo con la versión definitiva del artículo. En general, para figurar como autor/a se deben cumplir los siguientes requisitos:

- Haber participado en la concepción y el diseño, o en la adquisición de los datos, o en el análisis e interpretación de los datos del trabajo que ha dado como resultado el artículo en cuestión.
- Haber participado en la redacción del texto y en las posibles revisiones.
- Haber aprobado la versión que finalmente va a ser publicada.

Esta revista declina cualquier responsabilidad sobre posibles conflictos derivados de la autoría de los trabajos que publica. Sigue el árbol de decisiones recomendado por la COPE en caso solicitud de cambio de autoría de un manuscrito recibido o de un artículo ya publicado (<http://publicationethics.org/files/Spanish%20%281%29.pdf>).

### AVISO DE DERECHOS DE AUTOR/A

(c) Quiroga. Los originales publicados en la edición electrónica de esta Revista son propiedad de la misma, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución “CREATIVE COMMONS RECONOCIMIENTO-NO COMERCIAL 3.0 ESPAÑA” (CC-by-nc). Puede consultar desde aquí la versión informativa y el texto legal de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano

