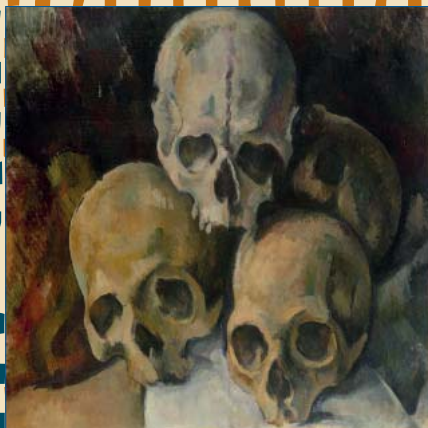


El tiempo
y el arte
REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO IV

Alberto Castán, Concha Lomba
y M.^a Pilar Poblador
(editores)



La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3701>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

El tiempo y el arte

REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO IV

Alberto Castán, Concha Lomba
y M.^a Pilar Poblador
(editores)

El tiempo y el arte

REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO IV

Alberto Castán, Concha Lomba y M.^a Pilar Poblador
(editores)



INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO
Excma. Diputación de Zaragoza
ZARAGOZA, 2018

SIMPOSIO INTERNACIONAL EL TIEMPO Y EL ARTE. REFLEXIONES SOBRE EL GUSTO IV.

Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras y Paraninfo de la Universidad de Zaragoza
26, 27 y 28 de octubre, 2017

Comité científico:

ERNESTO ARCE
GONZALO M. BORRÁS
JOSÉ I. CALVO
JUAN F. ESTEBAN
RAFAEL GIL
CRISTINA GIMÉNEZ
FRÉDÉRIC JIMÉNO
CONCHA LOMBA
JUAN CARLOS LOZANO
MARÍA PILAR POBLADOR

Publicación número 3639 de la Institución Fernando el Católico,
Organismo autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 · 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79
ifc@dpz.es
<https://ifc.dpz.es>

- © De los textos, los autores
- © De la presente edición, Institución Fernando el Católico
- © De las imágenes: © 2018 San Francisco Museum of Modern Art. © 2018 The Metropolitan Museum of Art.
© 2012 William Kentridge. © Fotógrafos Jesús Ángel García, Fredi Fuenteseca, Carlos Acuña y José Lamarca
para Fondo de Arte Masaveu. © Fotógrafo José Lamarca para Galería Guereta. © Museo Casa Natal
Jovellanos de Gijón. © Museo de Bellas Artes de Asturias. Depósito del Ayuntamiento de Oviedo.
© Studio Tomás Saraceno. © The State Hermitage Museum. Photo by Leonard Kheifets. © Victoria and
Albert Museum, London. © Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris, 2018. © The Pollock-Krasner
Foundation, VEGAP, Madrid, 2018. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2018. © Salvador Dalí,
Fundación Gala-Salvador Dalí, VEGAP, Zaragoza, 2018. © Óscar Domínguez, James Ensor, Renato
Guttuso, Georges Braque, Fernando Alba, Francisco Fresno, Avelino Sala, Helene Schjerfberck, Alexis
Hinsberger, VEGAP, Zaragoza, 2018.

Los artículos incluidos en esta publicación y firmados por Concha Lomba, Juan F. Esteban, Juan Carlos Lozano, María Pilar Poblador, Amparo Martínez, Alberto Castán, Inés Escudero, Julio A. Gracia, Ascensión Hernández y María Josefa Tarifa, han sido redactados en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium*, reconocido por el Gobierno de Aragón y cofinanciado por el Programa Operativo Feder Aragón 2014-2020.

ISBN: 978-84-9911-512-2
DEPÓSITO LEGAL: Z 1548-2018
IMPRESIÓN: Copy Center Digital
IMPRESO EN ESPAÑA. UNIÓN EUROPEA

Introducción, por CONCHA LOMBA SERRANO	11
Conferencia inaugural	
Agujeros negros, bucles y héroes cuánticos, por AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL.....	17
Ponencias	
Hora, día, mes y año escondidos entre algunas obras del medievo, Renacimiento y Barroco, por JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE.....	33
Jugar con el tiempo y el espacio, otras retóricas de la pintura barroca. A propósito de la Capilla de San Pedro Arbués en la Seo de Zaragoza, por JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ.....	51
Charles de la Traverse (1726-1787) y el comercio de arte entre Francia y España, por FRÉDÉRIC JIMÉNO.....	71
Amistades y tiempo en la vida de Goya, por JANIS A. TOMLINSON.....	87
Viajeros a través del tiempo. La representación por Asensio Juliá del <i>viaje literario</i> de Francisco Pérez Bayer por Andalucía y Portugal en 1782, por RAFAEL GIL	99
El recuerdo de lo fugaz: la arquitectura efímera en la era del progreso, por MARÍA PILAR POBLADOR MUGA	127
El tiempo y la superficie inmóvil: Ideografías y visiones de lo giratorio. Entre la ruca de Diego Velázquez y la apisonadora de Óscar Domínguez, por JAIME BRIHUEGA	155
Vanitas en vanguardia: meditación y violencia, por CONCHA LOMBA SERRANO	183
Juan Gris. Tiempo y tiempos del cubismo, por MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO	213
Pasado y presente: «El tiempo histórico» en la cinematografía, por ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN.....	229
<i>Por qué no uso reloj.</i> La elasticidad del tiempo en la obra de Luis Buñuel, por AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ	251

Tiempo escultórico y paisajes plásticos de la memoria, por MARÍA SOLEDAD ÁLVAREZ MARTÍNEZ.....	281
El tiempo maleable: presentes expandidos del arte actual, por ALBERTO CASTÁN CHOCARRO.....	305

Comunicaciones

(Disponibles en edición digital en la dirección: <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3701>)

El reloj de la geisha: El ciclo de las horas en grabado japonés <i>ukiyo-e</i> del periodo Edo (1615-1868), por V. DAVID ALMAZÁN TOMÁS.....	339
Anacronismos y particularidades iconográficas: La representación pictórica del Milagro de la Nieve por Francisco Ximénez Maza en la Seo de Zaragoza, por ELENA ANDRÉS PALOS.....	351
Cambios de gusto en tiempos de transformación. La visión de la arquitectura en los viajeros occidentales en el Japón de la era Meiji (1868-1912), por ELENA BARLÉS BÁGUENA.....	361
La piel del tiempo en el espacio cinematográfico: <i>Julieta</i> (Pedro Almodóvar, 2016), por RUTH BARRANCO RAIMUNDO.....	377
De Perrault a Disney: la representación del paso del tiempo en <i>La bella durmiente</i> , por PABLO BEGUÉ HERNÁNDEZ.....	387
La mirada atrás. La modalidad del autorretrato continuo en el simbolismo, entre la memoria y el paso del tiempo, por JUAN C. BEJARANO VEIGA.....	397
El tiempo detenido, el tiempo suspendido. La pintura de Edward Hopper, por JOSÉ GASPAR BIRLANGA TRIGUEROS.....	409
La ciudad efímera y eterna. El tiempo como multiplicador de Pompeya, por GABRIELLA CIANCIOLO COSENTINO.....	419
La guerra perenne. Persistencias de un conflicto en imágenes, por INÉS ESCUDERO GRUBER.....	433
El arte en el tiempo y el tiempo del arte. Reflexiones sobre el concepto de arte en la modernidad (de Winckelmann a Ruskin), por FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO.....	445
La historia del arte como cápsula del tiempo. Imágenes turísticas y temporalidad en la España de Franco, por ALICIA FUENTES VEGA.....	455
De <i>trazo de tiza</i> a <i>de profundis</i> . Narración y tiempo en Miguelanxo Prado, por JULIO A. GRACIA LANA.....	467
El paso del tiempo y la pervivencia de la tradición. El caso de las <i>Hina-Ningyô</i> , por MARÍA GUTIÉRREZ MONTAÑÉS.....	477

Perdidos en el tiempo: la fascinación contemporánea por las ruinas bélicas, por ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ	487
Inmortalidad genética: el ADN en la concepción daliniana del tiempo, por DANIEL LÓPEZ DEL RINCÓN	499
El tiempo en las nubes: aproximación al pensamiento de Hubert Damisch, por NICOLÁS ENRIQUE MARÍN BAYONA.....	509
El reloj Benaventano: historia y devenir del tiempo en una pieza de origen leonés, por JORGE MARTÍNEZ MONTERO.....	519
El tiempo en la escultura de Navascués, por MERCEDES MENÉNDEZ GONZÁLEZ.....	531
La ciudad fuera de tiempo. Lugares, vistas y monumentos, por ÁLVARO MOLINA....	543
Tiempo y tiempos históricos en la Sintra <i>fin de siècle</i> : el caso de la <i>Quinta do Relógio</i> , por IVÁN MOURE PAZOS	555
Memorias de una estación olvidada: esplendor y decadencia de la Estación Internacional de Canfranc, por IGNACIO MUSTIENES SÁNCHEZ.....	567
El tiempo y las joyas: modas cíclicas. De la evasión de las <i>chinoiseries</i> a los <i>revivals</i> bizantinos de Dolce & Gabbana, por CAROLINA NAYA FRANCO	577
Las horas prestadas o la didáctica del tiempo. Del alquiler del reloj público de Mallén (1485) a la adquisición del de Utebo (1528), por MIGUEL ÁNGEL PALLARÉS JIMÉNEZ	591
«De repente» y «de pensado». El acceso a la formación artística en el siglo XIX, por MARIÁNGELES PÉREZ-MARTÍN	603
Del fin del exilio al exilio sin fin. El caso de Alexis Hinsberger (1907-1996), por RUBÉN PÉREZ MORENO	613
<i>Atelier</i> Fortuny. El paso del tiempo en el mercado del coleccionismo, por MARÍA ROCA CABRERA	625
De las Balsas de Ebro Viejo al parque del Tío Jorge: visiones a través del tiempo, por LAURA RUIZ CANTERA	637
La inmortalidad de la fama póstuma frente al paso del tiempo: el mausoleo del Primer Duque de Montemar en la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, por MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA.....	649
El <i>Dandy</i> en busca del tiempo perdido, por ANGÉLICA UGARTE ORTEGA.....	661

INTRODUCCIÓN

EL TIEMPO Y EL ARTE, el asunto que vertebra este cuarto volumen editado por el grupo de investigación *Vestigium*, que desde hace casi una década me honro en dirigir, parece una invitación a echar la vista atrás y reflexionar sobre el trabajo realizado y los resultados obtenidos.

A finales de 2009, cuando decidimos poner en marcha una reunión científica denominada *Reflexiones sobre el gusto* con la idea de que se repitiera con carácter bianual y diera lugar a la edición de sus correspondientes actas, difícilmente podíamos imaginar la importancia que los congresos tendrían para la labor investigadora del grupo; tampoco la magnífica acogida que tendrían por parte de la comunidad científica, ni el impacto que alcanzarían entre la historiografía artística. Más si tenemos en cuenta la coyuntura económica en que surgieron, azotados por una crisis que dificultó notablemente la práctica investigadora, muy especialmente en el ámbito de las Humanidades. Los objetivos no han cambiado en estos años y tal y como escribía en 2012, nuestra pretensión es ofrecer el fruto de las diferentes investigaciones llevadas a cabo y exponerlas al debate público entre renombrados especialistas y jóvenes investigadores —algunos ya doctorados y otros a punto de hacerlo— alentando rigurosas discusiones científicas.

Esta última edición ha contado con un valor añadido al concebirla con carácter internacional, con ponentes llegados desde EEUU o Francia. Un avance que, sin excluir las complicaciones inherentes a cualquier investigación en estos difíciles tiempos que vivimos, permite imaginar un futuro más propicio y, en consecuencia, afrontar el futuro con optimismo. Desde la confianza en la labor que venimos desarrollando.

Presente, pasado y futuro fueron, precisamente, los tres ejes en torno a los que se articuló esta última edición de *Reflexiones sobre el gusto*, celebrada en la Universidad de Zaragoza entre el 26 y el 28 de octubre de 2017. El arte es una

realidad íntimamente relacionada con el tiempo. Lo está, igual que con el Espacio, por su naturaleza misma, tanto técnico-material como histórica. Y así lo ha entendido la Estética, que clasificó las artes en espaciales y temporales según su mayor o menor grado de afinidad con estas dimensiones, y la Historia del Arte, cuya finalidad es el estudio de la obra artística en su contexto espacio-temporal. Pero el análisis de dicha relación no se agota con estas consideraciones del arte en el tiempo, ya que también se desarrolla en sentido inverso, pudiendo examinarse históricamente el papel que desempeña el tiempo en el arte. Planteado el vínculo de este modo, el tiempo (físico, psicológico, profano, sagrado, histórico, mítico, real, simbólico, individual, social, etc.) ha sido asunto recurrente en el arte, auténtico objeto de (re)presentación y, en consecuencia, de reflexión formal y significativa para los artistas condicionadas por la fijación de ambos conceptos en el pensamiento de cada época.

Explorar este último tipo de relaciones desde la Edad Moderna a la actualidad, el derivado de la presencia del tiempo en el arte, fue el propósito del Simposio y a ello se dedicada la presente publicación. A la conferencia inaugural impartida por el profesor Agustín Sánchez Vidal, le siguen los textos correspondientes a las ponencias defendidas por diferentes miembros del grupo *Vestigium* —Juan F. Esteban, Juan Carlos Lozano, M.^a Pilar Poblador, Concha Lomba, Amparo Martínez y Alberto Castán—, además de las que corrieron a cargo de ilustres especialistas de diferentes universidades nacionales e internacionales: M.^a Soledad Álvarez (Universidad de Oviedo), Jaime Brihuega (Universidad Complutense de Madrid), Rafael Gil (Universitat de València), Ángel Luis Hueso (Universidad de Santiago de Compostela) María Dolores Jiménez-Blanco (Universidad Complutense de Madrid), Frédéric Jiménez (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) o Janis A. Tomlinson (University of Delaware). Por último se incluyen las comunicaciones presentadas por parte de numerosos colegas de distintas Universidades y centros de investigación que, humildemente, se sometieron a la rigurosa criba del comité científico del simposio integrado por Ernesto Arce, Gonzalo M. Borrás, José I. Calvo, Juan F. Esteban, Rafael Gil, Cristina Giménez, Frédéric Jiménez, Concha Lomba, Juan Carlos Lozano y M.^a Pilar Poblador. A todos ellos, ponentes, comunicantes y comité científico, quiero expresar mi más sincero reconocimiento intelectual y personal por su dedicación.

Una gratitud que hago extensiva al Gobierno de Aragón, al Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER), al Departamento de Historia del Arte, la Facultad de Filosofía y Letras, la Universidad de Zaragoza y a los integrantes del grupo *Vestigium* que hicieron posible la celebración de aquellas sesiones

y la publicación del volumen que tienen entre sus manos. Y de forma muy especial a la Institución «Fernando el Católico», una entidad comprometida desde hace largo tiempo con la investigación y la alta cultura, y a su director, el profesor Carlos Forcadell, colega y amigo, que ha convertido los Simposio en una empresa propia, por haber hecho posible que los resultados de estas investigaciones vean la luz.

Gracias a todos ellos, la Historia del Arte conoce más y mejor el funcionamiento de las complejas relaciones existentes entre el tiempo y el arte. Ese, al menos, ha sido nuestro propósito.

CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO

*Investigadora principal del grupo de referencia Vestigium
Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*



CONFERENCIA INAUGURAL

AGUJEROS NEGROS, BUCLES Y HÉROES CUÁNTICOS

AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL
Profesor Emérito Universidad de Zaragoza

EL TÍTULO DE ESTE TEXTO SE REFIERE A CIERTOS mecanismos narrativos contemporáneos que implican concepciones poco convencionales del tiempo, y a menudo también del espacio. Los ejemplos propuestos en modo alguno tratan de ser exhaustivos, y se centran sobre todo en el cine, cuya dependencia del tiempo es absoluta, ya que en las salas oscuras le viene impuesto al espectador, a diferencia de las artes plásticas o la literatura, donde el receptor puede dosificarlo.

El cine siempre ha sido consciente de este factor temporal, y suele reforzarlo llevando a la pantalla relojes, de los que literalmente está pendiente, como Harold Lloyd en *El hombre mosca* (1913), cuando se queda colgado de la esfera y manecillas de uno de ellos.

Orson Welles le añadió nuevas connotaciones en la secuencia final de *El extraño* (1946), donde interpreta a un nazi que muere ensartado por la espada del arcángel San Miguel que persigue al Diablo en el carillón del reloj de una iglesia.

Hay muchas películas articuladas sobre la cuenta atrás, como *Sólo ante el peligro* (1952) de Fred Zinnemann. O, sin salir del *western*, *La muerte tenía un precio* (1965), de Sergio Leone, con su duelo final orquestado por la melodía de un reloj de bolsillo.

En *Cléo de 5 a 7* (1962), Agnès Varda mostró las dos horas de espera en tiempo real de unas pruebas médicas. Y son innumerables las que utilizan bombas de relojería, como Hitchcock en *Sabotage* (1942). En la novela de la que procede, *El agente secreto* (1907) de Joseph Conrad, el objetivo es volar el observatorio astronómico de Greenwich, que marca el espacio y tiempo cero poniendo a Gran Bretaña en el centro del mundo.

En realidad, como escribió Ramón Gómez de la Serna, el reloj siempre es una bomba de tiempo, de más o menos tiempo. Y Guillermo del Toro lo

convirtió en un vampiro en su película *Cronos* (1993), a través de un pequeño artefacto que chupa la sangre.

In Time (2011) de Andrew Niccol plantea una variante distópica aún más siniestra. Un futuro donde el tiempo funciona como moneda de cambio. Y la gente se muere cuando se pone a cero un reloj digital implantado en su antebrazo.

Tantos cronómetros hay en el cine que Christian Marclay ha podido hacer una película, *The clock* (2010), con fragmentos de otras en las que aparecen relojes. Se proyecta de forma continua, en un bucle perfecto de 24 horas, de modo que la hora que aparece en la pantalla está sincronizada con la real.

Hasta aquí, pues, un cine que se refiere al tiempo de un modo más o menos lineal, incluso literal. Sin embargo, hay otro cine y otro tiempo muy distintos. Y para entender sus bases he de abrir un primer paréntesis y referirme a los dos cambios más importantes propuestos por la Física durante la primera mitad del siglo xx: la teoría de la relatividad de Albert Einstein y la mecánica cuántica.

OTRO TIEMPO Y OTRO ESPACIO

Ambas cuestionaron la herencia recibida de Isaac Newton y su gravitación universal. Todos podemos entenderla, porque remite a experiencias cotidianas y cuenta con un buen relato, urdido por Voltaire. Según esa narración, el físico estaba debajo de un manzano cuando cayó uno de sus frutos. Y como era una de esas ocasiones en que puede verse la luna a plena luz del día, se preguntó por qué no pasaba lo mismo con nuestro satélite que, sin embargo, no caía contra la Tierra. Eso le llevó a postular una serie de leyes que explicaban ambos casos y perfilaban un universo de engranajes bien trabados, a cargo de un Dios que Leibniz concibió como el Gran Relojero.

Las leyes de Newton funcionan bien cuando se trabaja con magnitudes a escala humana, las que median entre la luna y la manzana. Sin embargo, esas fórmulas ya no resultan válidas cuando nos alejamos más allá de nuestro satélite, o del sol, y operamos con magnitudes cósmicas. Esa fue la razón por la que Einstein hubo de desarrollar su teoría de la relatividad. Pero la física newtoniana tampoco funciona a niveles microscópicos, cuando la manzana se descompone en átomos, protones, neutrones y electrones que, a su vez, están integrados por *quarks*, las partículas mínimas postuladas por la mecánica cuántica.

Estas dos formulaciones teóricas, la relatividad de Einstein y la mecánica cuántica, resultan incompatibles y hay que utilizarlas por separado: las primeras

son tan grandes que sus magnitudes pueden llegar a un billón de billones de kilómetros; y las segundas son tan diminutas como una billonésima de centímetro. Sin embargo, hay ocasiones en que deben armonizarse, como sucede con el origen del universo tras el *big bang* o los agujeros negros. Dos singularidades vinculadas al tiempo, como mostró Stephen Hawking en el subtítulo de su libro *Historia del tiempo*. Tanto en el momento del *big bang* como en un agujero negro estamos ante una masa gigantesca, de dimensiones cósmicas, comprimida en un tamaño diminuto, de magnitudes cuánticas. Y por ello durante la segunda mitad del siglo xx hubo que buscar hipótesis que las unificasen, entre las que destaca la llamada *teoría de cuerdas*.

A pesar de estos avances, los profanos seguimos concibiendo el espacio o el tiempo en términos de geometría euclidiana y física newtoniana, considerando entidades separadas las partículas y las ondas, o la masa y la energía. Sin embargo, vivimos rodeados de tecnologías que las desmienten.

Cuando Einstein propuso la famosa ecuación: $E=mc^2$ junto a su teoría de la Relatividad General, en 1915, no se sacaron todas las consecuencias, porque el mundo estaba demasiado ocupado con la Primera Guerra Mundial. Pero bastaron 30 años para que en 1945, EE.UU. ganase la Segunda Guerra Mundial gracias a la bomba atómica, que no es sino una aplicación práctica de esta fórmula, al establecer la equivalencia entre energía (E) y masa (m), a través de su multiplicación por el cuadrado de la velocidad de la luz (c).

La materialización de esta nueva arma en el seno del Proyecto Manhattan fue posible gracias a un instrumento sin el cual nuestras vidas hoy serían inconcebibles: el ordenador. Un artefacto basado en los semiconductores y la microelectrónica, algo típicamente cuántico.

La paradoja que se produce es que la mayoría de nosotros seguimos sin incorporar estas realidades a nuestra concepción del mundo porque son pocos quienes las han logrado visualizar, con imágenes memorables, como Dalí en *La persistencia de la memoria* (1931), donde se aúnan la elasticidad del espacio-tiempo de Einstein (a través de los relojes blandos) con las teorías de Freud y esa flaccidez que refleja la impotencia sexual.

Otro artista capaz de incidir en el imaginario colectivo es el holandés Escher, cuyos grabados, como el titulado *Relatividad* (1953), especulan con tiempos o espacios paralelos que desafían nuestro sentido de la orientación convencional.

De modo que hay una lenta impregnación y hoy muchos de estos conceptos son de uso coloquial, como los agujeros negros. Hay narradores que utilizan esta terminología, como lo hace Carmen Peire en tres libros de cuentos,

.....

Cuestión de tiempo (2017), que remite a Einstein, *Principio de incertidumbre* (2006), tomado de Heisenberg y la mecánica cuántica; y *Horizonte de sucesos* (2011), que es como se denomina el borde de un agujero negro.

También lo hace la poesía, como *Bucle de Jade* de Sarah Howe que en 2015 le valió el prestigioso premio T. S. Eliot y que su autora ha definido como «una especie de agujero negro que empieza con la luz en el nivel subatómico de la física cuántica». Es el caso del soneto titulado *Relatividad*, dedicado al físico Stephen Hawking:

Cuando despertamos, movidos por el pánico, en la oscuridad
nuestras pupilas se aferran a la forma de las cosas conocidas.
Los fotones sueltos de sus rendijas como sabuesos husmeantes
revelan la doble naturaleza de la luz en sus sombras contenidas

que llenan de rayas un laboratorio sin luz, y ya no son partículas,
sino que ondean para dar a todas las certezas su despedida.
Porque, ¿qué es certero en un universo que hace efecto doppler
como si fuera el grito de una sirena a media noche? Se diría

que una luz vista desde arriba o desde abajo cuando se mueve el tren
explica certeramente por qué el tiempo se dilata como una tarde
perfecta: predice agujeros negros donde se entrecruzarán las líneas

rectas, cuyos horizontes pesados no serán conocidos siquiera
por la luz de las estrellas. Si a tanta abstracción podemos llegar,
¿podrán nuestros ojos alguna vez acostumbrarse a la oscuridad?

En el primer terceto de este poema, el tren en movimiento que dilata el tiempo y predice agujeros negros alude a los experimentos mentales de Einstein, quien no trabajaba en un laboratorio ni ante la pizarra de un matemático, sino imaginando situaciones que desafiaran lo preestablecido. En uno de esos tanteos recurrió al cine, suponiendo que se filmaba algo y luego, en vez de pasar la película de forma convencional (es decir, desplegada sucesiva y «horizontalmente»), se cortaba con unas tijeras cada fotograma y se apilaba en vertical junto al resto. Ascender en esa pila sería como avanzar en el tiempo. Y al mirarlos desde arriba se percibirían todos a la vez, como un bloque espacio-temporal en el que las tres dimensiones del espacio resultarían inseparables del tiempo, a modo de cuarta dimensión.

Algo así es lo que hizo Picasso en 1949 con el fotógrafo albanés Mili Gjon. El pintor se dedicó a «dibujar» en el aire con la luz de una pequeña linterna, cuyo trazo era captado abriendo el obturador de la cámara y dejándolo en modo exposición, lo que permitía conseguir un dibujo que sólo existía como tal en la foto.

LAS NUEVAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS DEL CINE

Ahora bien, más allá de estos experimentos, ¿cómo plasmar de un modo más *normalizado* esta noción del tiempo convertido en cuarta dimensión? Quizá se aproxime a ello una novela gráfica de Richard McGuire titulada *Aquí*. Fue publicada primero en blanco y negro en 1989 y en ella, gracias a las ventanas abiertas dentro de una misma viñeta, se superponen distintas capas temporales sobre idéntico espacio físico, la esquina de una habitación. Dicha esquina corta el plano en dos, lo que parece abrir más de una línea espacial y temporal. Y a partir de él avanza hacia el futuro o retrocede hasta el pasado, enlazando las vidas de las personas que han ido ocupando ese espacio, incluso el momento en que era una pradera y sólo estaban las tiendas de los indios. En 2014 hizo una versión en color acentuando sus dos principales fuentes de inspiración: las ventanas de la pantalla en el programa de ordenador Windows y la película *Vidas cruzadas* de Robert Altman, basada en los cuentos de Raymond Carver, y a la que luego volveré.

Ahora conviene insistir en que, al hablar de cine, no debe perderse de vista que, casi al mismo tiempo que Einstein remataba en 1915 su teoría general de la Relatividad, hubo un director que se atrevió a trastocar de arriba abajo las coordenadas espacio-temporales de la narrativa fílmica. Lo más notable es que ese realizador era el mismo que había codificado el lenguaje estándar audiovisual que todavía se sigue utilizando hoy.

Me refiero a David Wark Griffith, quien en 1916 se embarcó en *Intolerancia*, donde se entremezclan cuatro historias diferentes que suceden en cuatro espacios y tiempos distintos: la Babilonia de Ciro el Grande, la Jerusalén de la crucifixión de Cristo, el París de la matanza de la noche de San Bartolomé contra los hugonotes y una huelga de obreros en una fábrica de los EE.UU. en el siglo xx.

Luego hubo otros hitos, claro, como *Ciudadano Kane* (1941), tan innovadora en su narración, ya que toda ella se cuenta mediante una serie de *flashbacks*, creando un juego de espejos en paralelo, una perspectiva en abismo. O *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, donde los *flashbacks* son versiones directamente contradictorias de un mismo hecho. Y Stanley Kubrick lo aplicó al *thriller* en *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956), cuya estructura retomaría Tarantino en 1992 con *Reservoir dogs*.

Tras estas avanzadillas de los años 50, las nuevas olas de las décadas de 1960 y 1970 se aplicaron a fondo para contar no sólo nuevas historias, sino

también para hacerlo de modo diferente. Sin embargo, esta diversificación fue contrapesada en los años 1980 por lo que suele llamarse Neo-Hollywood y la vuelta a los géneros fílmicos reelaborados para públicos adolescentes, lo que supuso un retroceso hasta una narrativa más convencional, cerrada y lineal.

Hubo que esperar a los años 1990 para que se generara un nuevo corpus de innovaciones, que en muchos casos vinieron de la mano de dos importantes cambios tecnológicos: la difusión del vídeo y los ordenadores personales. Todo ello precedido por la MTV (televisión musical) y los video-clips, que conllevaron una fragmentación en las imágenes, ya que la continuidad corría a cargo de la música.

Los magnetoscopios domésticos tendrían una gran influencia, porque pusieron al alcance de todo el mundo el visionado de las películas controlando o manipulando el tiempo original. En ello se basaron una serie de tramas que en muchos casos adaptaban a la época del vídeo ideas más antiguas, como las vidas alternativas que podrían haber llevado los protagonistas si hubiesen elegido otros caminos en las encrucijadas que se presentaron a su paso.

Es lo que sucedía, por ejemplo, en *La vida en un hilo* (1945), de Edgar Neville, donde una mujer es pretendida por dos hombres. Se casa con quien resulta ser un aburrido ingeniero y se arrepiente. Pero años más tarde, ya viuda, vuelve a encontrarse con el otro pretendiente, un escultor bohemio mucho más entretenido. Y decide brindarse a sí misma una segunda oportunidad.

Similar es la trama de *Sliding Doors* (Peter Howitt, 1997), que en español se tituló *Dos vidas en un instante*. Su título original alude a las puertas correderas de un vagón del metro que se cierran ante la protagonista, lo que le hace perder el tren y la conduce hasta un determinado desarrollo de la historia. Pero, de pronto, la imagen rebobina y logra entrar en el vagón, lo que la lleva a otros encuentros y una vida alternativa. Sólo que aquí, a diferencia de la película de Neville, la una no sucede después de la otra, sino que ambas se superponen a lo largo de toda la acción. Hasta que al final, ante otras puertas deslizantes, las de un ascensor, la trama se cierra en bucle para mostrarnos cómo se impone una de las dos alternativas.

Tales planteamientos fueron potenciados por el uso del vídeo, que permitía *rebobinar* las imágenes. Como en *Rewind* (1999), de Nicolás Muñoz, donde un joven encuentra una cámara de vídeo que al filmar algo se lo apropia de tal modo que al volver atrás la cinta permite rehacer la propia realidad grabada. Algo que utiliza para rectificar sus errores.

En paralelo, en los años 1990, una serie de directores que trabajaban dentro de la industria empezaron a contar de un modo distinto. Un buen ejemplo fue

Vidas cruzadas (*Short Cuts*, 1992) de Robert Altman, con protagonistas múltiples y tiempos entremezclados. Quentin Tarantino ensayó otra fórmula en *Pulp Fiction* (1994) recurriendo ya al bucle. Y Guillermo Arriaga y Alejandro González Iñárritu lo consolidaron en su trilogía iniciada con *Amores perros* (2000), y continuada con *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006).

También lo encontramos en *Las horas* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002), cuya acción se sitúa en tres épocas distintas, unidas por las vivencias de una novela de Virginia Woolf y el suicidio.

Una variante diferente es la de Mike Figgis en *Time Code* (2000), con la pantalla dividida en cuatro partes, en cada una de las cuales se desarrolla una historia en plano secuencia, confluyendo todas al final. Las cuatro se muestran de forma simultánea, aunque sólo se oye el sonido de una, que va variando según su protagonismo.

Y luego está el estilo New Age, como *El Atlas de las Nubes* (Tom Tykwer, 2012), una cadena de vidas en distintas épocas acogidas a la mística del eterno retorno, donde se menciona a Einstein y el Principio de Incertidumbre de Heisenberg.

CINTAS DE MOEBIUS Y NARRACIONES EN BUCLE

No es casualidad que alguno de los carteles de *El atlas de las nubes* coincida en su diseño con el libro *Gödel, Escher, Bach: Un Eterno y Grácil Bucle* (1979). En él se estudian las afinidades de la música de Bach con las imágenes de Escher y las teorías del lógico Kurt Gödel, amigo de Einstein. Los tres estructuran sus creaciones con bucles.

Un buen ejemplo es el *Canon per tonos*, incluido en la *Ofrenda Musical* de Bach, también conocido como el «canon cangrejo», porque puede ser interpretado hacia atrás o hacia adelante e incluso de las dos maneras al mismo tiempo.

Las perspectivas así abiertas se ampliaron cuando se descubrió la doble hélice del ADN, y empezaron a crearse poderosas metáforas visuales trasladando esta arquitectura biológica a los edificios e infraestructuras. Como la pasarela peatonal para la población china de Changsá, bautizada como Puente de Moebius, por estar inspirada en el más popular de los bucles, esta forma geométrica que propone un espacio a la vez complejo y fácil de entender.

Fue propuesto en 1865 por el geómetra alemán August Ferdinand Moebius, y su construcción es tan simple como tomar una cinta de papel y unir sus dos extremos. Si lo hacemos de un modo convencional obtendremos un cierre en

círculo y dos superficies separadas. Pero si giramos uno de los extremos antes de juntarlo con el otro el resultado será una sola superficie continua, en la que se pierden los conceptos de izquierda y derecha, de arriba y abajo o de principio y fin. Es un bucle infinito. De hecho, este último concepto, el de infinito, se representa desde el año 1655 (en que lo utilizó con este fin por primera vez el matemático británico John Wallis) mediante un ocho tumbado, que es la proyección de esta cinta en un plano.

Sus peculiaridades han inspirado en múltiples ocasiones a diversos artistas, entre ellos a Escher. Como en sus hormigas condenadas a perseguirse eternamente. O, de forma más conceptual, las dos manos dibujándose la una a la otra.

Imposible nombrar a Moebius sin recordar que es el seudónimo adoptado por el dibujante francés Jean Giraud, de cuya imaginación han surgido películas como *Los Amos del Tiempo* (2015) o *A través de la cinta de Moebius* (2005), que es el primer filme chino de animación 3D. Esta forma geométrica también ha inspirado al que quizá sea el más importante creador de historias gráficas actual, el británico Alan Moore, en una de sus obras más ambiciosas, *Promethea*, (1999 y 2005 ilustrada por J. H. Williams III).

Y, por supuesto, ha sido adoptado por toda una serie de películas que a partir de los años 1990 utilizaron como base narrativa estas estructuras cerradas sobre sí mismas. Un buen ejemplo es la comedia *Atrapado en el tiempo* (Harold Ramis, 1993), originalmente titulada *Groundhog Day*, es decir, *El día de la marmota*, fecha que un periodista interpretado por Bill Murray es condenado a repetir una y otra vez hasta que corrija sus errores.

Frente a ese bucle temporal, *El sexto sentido*, (M. Night Shyamalan, 1999) recurre a una variante más sutil, que podríamos denominar bucle lógico, ya que se nos cuenta una investigación del psicólogo interpretado por Bruce Willis, quien poco tiempo atrás fue tiroteado por un antiguo paciente y en la actualidad trata de ayudar a un niño que puede comunicarse con los muertos. El espectador asiste a esta historia durante toda la película, narrada de un modo más o menos lineal, hasta que en la última secuencia, en poco más de un minuto, el psicólogo cae en la cuenta de que también él está muerto. Y esto supone que el espectador debe revisar la película en sentido inverso, rebobinar a través de una serie de rápidos *flashbacks* hasta el momento en que el protagonista es tiroteado.

La estructura en bucle también se ha utilizado como metáfora política en una cinta argentina titulada *Moebius* (1996) donde un tren desaparece en los túneles del metro de Buenos Aires. Y es imposible no pensar en los desaparecidos por la dictadura militar (1976-1983).

Hoy los bucles proliferan. En Barcelona se celebra desde hace tiempo un festival que se denomina así *Loop*. Es decir, ‘bucle’, con proyectos como *Video Rewind* que persigue rebobinar el videoarte. Por eso no es extraño que una película se titule *Looper* (Rian Johnson, 2012), protagonizada por un profesional de los bucles que se encarga de eliminar a las personas que le envían desde un futuro próximo hasta el pasado a través de una máquina del tiempo. El personaje central, interpretado por Joseph Gordon-Levitt, es uno de los mejores *loopers*, hasta que un día recibe un nuevo objetivo desde el futuro: él mismo ya mayor, interpretado por Bruce Willis. Debe «cerrar el bucle», matarse a sí mismo para eliminar el principal testigo de sus delitos.

Este tipo de viajes temporales contaba con un antecedente muy interesante, una película realizada en 1961 por el francés Chris Marker, *La terminal* (*La jetée*), porque su escena primordial tiene lugar en un aeropuerto. Cuenta la historia de un hombre marcado por una violenta imagen de su infancia, cuando sus padres lo llevan a la terminal del aeropuerto parisino de Orly, y ve a una mujer angustiada por lo que le sucede a un hombre que avanza hacia ella. Sólo alcanza a comprender su significado más tarde, tras la Tercera Guerra Mundial, que arrasa París. Los supervivientes envían gente al pasado para prevenir lo sucedido. Y necesitan a alguien que tenga unas imágenes mentales muy fuertes que le sirvan de anclaje. Entonces el protagonista trata de volver junto a esa mujer que vio en la terminal. Y cuando llega hasta ella comprende de pronto quién es aquel hombre que corría visto de espaldas y moría: ese hombre era él.

Terry Gilliam hizo su propia versión de *La Jetée* en 1995, con el título de *12 monos* donde Bruce Willis interpreta a un prisionero que en un mundo devastado es sometido a un similar experimento científico para viajar al pasado y tratar de detener la catástrofe.

Podrían añadirse muchas otras películas o series de televisión basadas en viajes en tiempo, como *Terminator*, *Timecop* *policía del tiempo*, *Futurama*, *Flashforward* o *Predestination*. Pero antes de continuar hemos de hacer otro pequeño inciso para contextualizar algunos conceptos que proceden de la mecánica cuántica, dando origen a series enteras como *Quantico*, cuyas tramas se desarrollan en realidades paralelas y, a veces, simultáneas.

CIENCIA AL LÍMITE Y HÉROES CUÁNTICOS

Es lo que se denomina *Fringe* (2008-2013) o *Ciencia al límite*, pues se parte de teorías avanzadas para llevarlas hasta la ciencia-ficción. Sus universos alter-

.....

nativos imitan esas vallas publicitarias que ofrecen hasta tres imágenes distintas en el mismo panel, mediante unos listones verticales con forma de prismas triangulares que giran de modo sincronizado. Sólo que ahora esa simultaneidad no se postula sólo para las imágenes, sino para todo el cosmos. Se especula con la posibilidad de que el universo al que tenemos acceso sólo sea uno de los muchos que existen en paralelo, componiendo un auténtico *multiverso*.

Esta idea suele ir de la mano de la mecánica cuántica, una de cuyas bases es lo que Heisenberg denominó principio de *indeterminación* que suele traducirse como principio de *incertidumbre*. Y que supone la posibilidad de que coexistan distintas versiones de un fenómeno.

Puede ilustrarse con el conocido experimento teórico del gato de Schrödinger. No propone (como es habitual afirmar) que el gato esté vivo y muerto a la vez, sino que ese gato encerrado en una caja está a merced de un mecanismo que dejará caer un martillo sobre un recipiente cerrado, con un gas venenoso. Y el disparador de ese martillo depende de unos átomos en superposiciones no determinadas, de tal modo que si abrimos la caja y realizamos el experimento desencadenaremos una reacción que modificará su equilibrio inestable. Por lo tanto, no podemos saber si el gato está vivo o muerto, porque al intentar averiguarlo interferimos en la supuesta realidad «objetiva», que no existe como tal.

En cualquier caso ese principio de indeterminación o incertidumbre ha desembocado en tramas narrativas muy distintas de las clásicas, produciendo un nuevo tipo de héroe, un héroe cuántico, que en cine se traduce en una visualidad fracturada e inestable, potenciada por el régimen digital de representación de la realidad, igualmente fragmentado y discontinuo.

Ese es el punto de partida de una singular película basada en los universos paralelos, *Código Fuente* (*Source Code*, Duncan Jones, 2011). El código informático al que alude el título es un software experimental militar que permite enlazar durante un máximo de ocho minutos con una realidad paralela. Este programa se aplica al protagonista, un piloto de helicópteros abatido en la guerra de Afganistán y clínicamente muerto, aunque con su cerebro intacto. Esto permite al Código Fuente hacer viajar su personalidad en el tiempo, para investigar un atentado terrorista, encarnándose en vidas ajenas. En esos ocho minutos inmediatamente anteriores al atentado, que revive en bucle una y otra vez, retrocede hasta un tren que ha explotado cerca de Chicago, y debe descubrir al responsable y cómo opera. Allí conoce a una pasajera por la que se siente atraído y a la que al final consigue salvar, reuniéndose con ella. Duncan Jones visualiza el encuentro recurriendo a la escultura metálica *Puerta de Nube* (*Cloud Gate*) de Anish Kapoor, ubicada en el Parque del Milenio de Chicago.

Se llama así porque la gente puede pasar por debajo. Y al hacerlo las imágenes no dan un único reflejo, sino una serie de formas cambiantes, que van y vienen, se unen y separan, proporcionando una poderosa metáfora del multiverso y esas otras realidades paralelas.

No menos interesantes son las propuestas de los hermanos Christopher y Jonathan Nolan, que en el año 2000 ya llamaron la atención con *Memento*, película dirigida por el primero a partir de una historia escrita por el segundo. En ella su protagonista padece un tipo de amnesia que le impide almacenar nuevos recuerdos. Y su línea temporal se articula en dos partes alternadas: una de ellas avanza hacia atrás desde su final, mostrando las consecuencias antes que las causas, y otra se desarrolla en sentido temporal normal hasta converger con la primera, cerrando la narración en un peculiar bucle.

Jonathan Nolan se embarcaría en dos series de televisión junto con J. J. Abrams, *Vigilados* (*Person of Interest*, 2011-2016) y *Westworld* (2016-2017). Y en esta última pudo desarrollar una historia plagada de versiones alternativas de los mismos sucesos, gracias a una ingeniosa trama que permite las superposiciones temporales sin que el espectador se aperciba hasta el final de la primera temporada. Si esto resulta posible es por el lugar que le da título, un parque temático dedicado al mundo del Western, donde los visitantes (denominados «huéspedes») pueden interactuar con androides (llamados «anfitriones») en apariencia indistinguibles de los humanos, aunque están programados para no hacerles daño.

El tema de fondo de la serie es justamente esa diferencia entre «huéspedes» y «anfitriones», es decir, la inteligencia artificial. Y también es de ahí de donde deriva su narrativa. Porque los androides no envejecen y si resultan dañados en un tiroteo o cualquier otro percance pueden ser reparados y vueltos a utilizar repitiendo su historia, bien introduciendo variaciones en ella a modo de bucles, o bien asignándolos a otra diferente. Por el contrario, los humanos sí que acusan el paso del tiempo, y su muerte no es reversible. La continuidad de los «anfitriones» permite grapar varias capas temporales de enorme complejidad en un relato en apariencia simultáneo bajo el cual tienen lugar cambios a lo largo de más de tres décadas.

En cuanto a Christopher Nolan, volvió a jugar con los espacios y tiempos en bucle en su película *Origen* (*Inception*, 2010), esta vez de la mano del sueño. Conceptos que retomó en *Interstellar* (2014), sobre un guión escrito por él y su hermano Jonathan. La asesoría científica corrió a cargo de Kip Thorne, uno de los galardonados en octubre de 2017 con el Premio Nobel de Física por su estudio de las ondas gravitacionales originadas tras la colisión

de agujeros negros. En dicha película se lleva a cabo un viaje fuera de la Tierra para buscar otros planetas habitables. El astronauta protagonista promete a su niña que regresará a tiempo de verla crecer y le regala un reloj idéntico al que llevará él, para estar más unidos. El viaje de ida lo hace a través de un «agujero de gusano» que le permite atajar hasta otros planetas que podrían acoger la vida. Y el viaje de vuelta lo efectúa a través de un agujero negro desde el que accede a una dimensión inédita del tiempo y del espacio, visualizada mediante un *Tesseract*, un cubo de cuatro dimensiones, ya que a las tres habituales se ha añadido la del tiempo. Gracias a ello, el astronauta puede regresar a casa, en un peculiar bucle, y comunicarse con su hija, mediante la biblioteca. También, utilizando la manecilla del reloj que le regaló, le transmite los datos cuánticos que permitirán a los habitantes de la Tierra llegar hasta otros planetas habitables. Y es en uno de ellos donde se reencuentran, ella anciana y él todavía joven, debido al diferente transcurso del tiempo que rige en los lugares explorados.

Muchos de estos elementos que venimos observando por separado se combinan en *Your Name*, la película del japonés Makoto Shinkai que en el año 2016 se convirtió en la más taquillera de la historia del cine de animación. La historia está protagonizada por una colegiala llamada Mitsuha que vive en una zona rural de Japón, de la que desea escapar en busca de algo más excitante, como Tokio, donde reside un estudiante de nombre Taki. De pronto, un buen día se encuentran despertando cada uno en el cuerpo del otro. Esto sucede de forma intermitente, y se borra inmediatamente de su memoria antes de regresar cada uno a su propia encarnadura.

Cuando Taki trata de encontrar a la chica y va hasta su pueblo le dicen que ya no existe, porque fue destruido tres años antes por un asteroide. Y deduce que ella murió y que las líneas temporales de su vida y la de Mitsuha están separadas por tres años. Para romper esa barrera bebe el sake que la abuela de Mitsuha elabora según un rito sintoísta ancestral, y de ese modo retrocede en el tiempo y avisa a la gente del pueblo para que lo evacúen antes de que caiga el asteroide.

Cinco años más tarde, Taki y Mitsuha han seguido con sus vidas hasta que un buen día se ven a través de las ventanillas de dos trenes que circulan en paralelo. A toda prisa, bajan cada uno del suyo y se buscan. Finalmente, se encuentran y, con la sensación de que se han visto antes, cada uno de ellos le pregunta su nombre al otro.

El enorme éxito de esta película seguramente se debe a que armoniza las modernas teorías científicas con una trama emocional en la que desempeña un

papel esencial una especie de filtro mágico, el sake de la abuela de Mitsuha, que permite a los dos jóvenes entrelazar sus vidas, mediante el bucle que une la cinta del pelo de ella con la pulsera que lleva Taki en su muñeca.

Esto conecta con la teoría de cuerdas, que trata de unificar la relatividad de Einstein con la mecánica cuántica. Pero también con un concepto clave del sintoísmo, el *Musubi*, una palabra que significa unir, enlazar, juntar, y que aquí se refiere al vínculo de las vidas humanas gracias al entrelazo del flujo del tiempo.

Una noción que podríamos hacer extensiva al propio cine, a esa cinta o película donde se registran las imágenes y cuyo objetivo último, como insistió Tarkovski, es esculpir el tiempo, la sustancia más íntima de la que estamos hechos.



PONENCIAS

HORA, DÍA, MES Y AÑO ESCONDIDOS ENTRE ALGUNAS OBRAS DEL MEDIEVO, RENACIMIENTO Y BARROCO

JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE

Universidad de Zaragoza

DE ENTRE LAS DIVERSAS POSIBILIDADES de este simposio «El Tiempo y el Arte», he escogido unas obras en las que se ha expresado puntualmente una fecha concreta, a veces con la precisión de la hora. Pero su lectura en la obra de arte contiene dificultades de interpretación.

NACIMIENTO DE CRISTO

Todos sabemos que el nacimiento de Jesús Cristo se sitúa convencionalmente en la media noche del 24 al 25 de diciembre del año 1 de Cristo. Veamos una de sus representaciones:

Luis de Morales, *Sagrada Familia*, Hispanic Society, New York. H. 1563. Al parecer por encargo o patrocinio del obispo de Badajoz Juan de Ribera (luego patriarca de Alejandría, arzobispo de Valencia, fundador del Seminario y Biblioteca del Patriarca; beatificado en 1796 y canonizado en 1960).¹

Lo que nos interesa en este momento es el fondo del cuadro. Allí vemos la representación de un horóscopo, este horóscopo copia el representado y expli-

¹ ESTEBAN LORENTE, J. F. «La naturaleza humana de Jesucristo por Luis de Morales», en *Don Antonio Durán Gudiol, Homenaje*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1995, pp. 253-266; «Horóscopos del nacimiento y muerte de Cristo en el arte español del siglo XVI», en *IX Congreso Ibérico de Astrología*, memorias, Valencia, Gracento, 1994, pp. 38-57; y «Horóscopos artísticos de Cristo en el Románico y el Renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XCIX, 2007, pp. 103-166. Sobre horóscopos de Cristo ver: FARANCOVI, O. P., *Gli oroscopi di Cristo*, Venecia, Marsilio, 1999. GARCÍA AVILÉS, A., «Alfonso X, Albumasar y la Profecía del Nacimiento de Cristo», *Imafronte*, n.º 8-9, 1992-1993, pp. 189-200.

cado por Jerónimo Cardan en sus Comentarios a los cuatro libros astrológicos de Tolomeo (1554).²

Vemos que en el horóscopo de J. Cardan se lee: «6 días y 12 horas antes del principio del año para los astrólogos, los cuales toman el inicio del año el primero de enero, que son 6 días y 12 horas tras el inicio del año de la Iglesia. En la latitud de 32 grados. Nacimiento de Nuestro señor Jesucristo» (traducción del latín) [fig. 1].

En la pintura de Luis de Morales se lee: «Esta es la situación de los cielos bajo la que Cristo Jesús Dios apareció en el mundo hecho hombre, en el día 6 y 12 horas antes del principio del año astrológico, que es el inicio astral del año eclesiástico. En la latitud de 32 grados norte» (traducción del latín).

La fecha del nacimiento de Cristo tuvo en la antigüedad polémica y la sigue teniendo hoy, basta examinar las páginas www sobre ese tema. Pero la doctrina oficial de la Iglesia Católica ya era y es muy firme desde al menos el año 354, con el papa Liberio. Pero para entender ello y lo escrito en el horóscopo de Cardan y en el de Luis de Morales necesitamos saber una serie de datos.

En la declaración de J. Cardan ya tenemos un problema de interpretación. Vamos a analizarlo:

Si hacemos la cuenta con nuestro calendario desde la hora 0 del 25 de diciembre, +6 días llegamos a la hora 0 del 31 de diciembre, +12 horas llegamos al mediodía del 31.

Pero J. Cardan dice: «principio del año para los astrólogos, los cuales toman el inicio del año el primero de enero». ¡Nos falta un día!

Pero es que, además, en aquella época los marinos, astrónomos, empezaban el año a medio día del 31 de diciembre. Veamos un documento explicativo de ello, es de Martín Cortés, *Breve compendio de la sphaera y de la Arte de navegar, 1551*: «Y entienden que cuando vulgarmente se dice a diez días de tal mes, que aquel décimo día se acaba en aquel mesmo medio día, y las horas que corren de aquel medio día adelante son del día oncenno y así los astrónomos lo usan».³

² CARDAN, J., In *CL. Ptolemaei pelusiensis IIII de Astrorum iudicis, aut vulgo vocant Quadripartitae constitutionis, libros commentaria...* Basilea Henrichus Petri, marzo de 1554, p. 164 (hemos usado un ejemplar de B.N.E. Madrid).

³ CORTÉS, M., *Breve compendio de la Sphaera y de la Arte de navegar, 1551*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.), Excma. Diputación de Zaragoza, 2005, (ed. fac-símil, 1ª ed. 1945). «Martín Cortés natural en Bujaraloz en el reino de Aragón y de presente vecino de la ciudad de Cádiz».

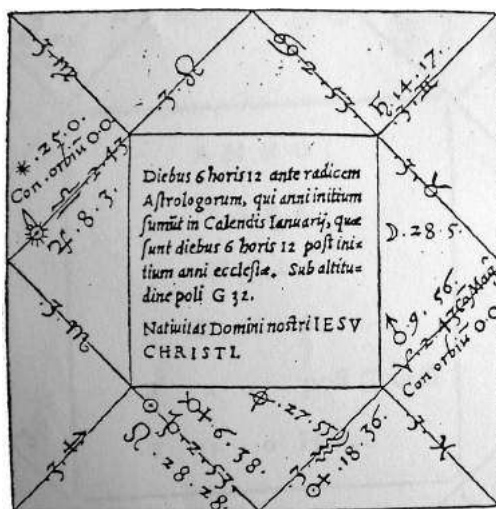


Fig. 1. Horoscopo del nacimiento de Cristo en J. Cardan.

De lo anterior se deduce que J. Cardan, como buen matemático que era, utilizaba el Calendario Juliano (cuando diciembre tenía 30 días), a pesar de la reforma de Augusto, pero ese computo y calendario necesita una larga explicación, ya que tiempo antes los astrónomos comenzaban el año a medio día del 1 de enero; lo explicamos en la siguiente nota.⁴

⁴ El día natural, para los astrónomos, empieza a medio día, porque es el momento en el que el Sol se encuentra en el meridiano del lugar, el lugar exacto para medir su movimiento y duración. A principios de la República Romana el año natural y administrativo empezaba el 1º de marzo (*kalendae*), de modo que marzo era el primer mes, diciembre el 10º y febrero el último, pero ya a finales de la República y en época de Julio César el año administrativo empezaba el 1º de enero, no obstante los meses se siguieron computando como en la época anterior. En el año de Roma 708 y 45 a.C. Julio César con su astrónomo egipcio Sosígenes reforma el calendario romano, aquel año fue de 15 meses, tuvo 445 días, y se llamó el «año de la confusión» (SUETONIO, *Vida de los doce césares*, «Julio César», 40. Sobre estas cuestiones ver: LLEDÓ, Joaquín, *Calendarios y medidas del tiempo*, Madrid, Acento, 1999). El calendario quedó de la siguiente manera: 12 meses de 31 y 30 días, alternativamente, los impares de 31 y los pares de 30, pero febrero (el último mes) de 29 días; cada 4 años se añadiría un día a febrero, es el mes «bisiestro», porque al «*sextum kalendas martias*» le precedía el «*bis sextum kalendas martias*». A la muerte de César, el Senado romano, a propuesta de Marco Antonio, honró a Julio César con el nombre de un mes, el mes «*quintilis*» pasó a llamarse «*Iulius*». De este modo se inicia el Calendario Juliano (que es el origen de nuestro actual). En este calendario el equinoccio de primavera era el 25 de marzo, y el solsticio de invierno era el 25 de diciembre. El mes de diciembre tenía 30 días. Julio César Octaviano Augusto en el año 33 de su imperio (8 a.C.) tuvo que ajustar el calendario, y el

Ahora comprobemos la situación de los elementos del horóscopo: lo hemos hecho con una aplicación informática para horóscopos, el «Kepler» de Miguel García Ferrán,⁵ las situaciones del Sol los planetas y otros detalles son casi exactos, discrepando 4º en Mercurio y 3º en Saturno, 2º en Marte y Luna y 1º en Venus, con lo que podemos dar por concordante el horóscopo calculado por Cardan y nuestros instrumentos informáticos. Veamos la tabla comparativa siguiente: Nacimiento de Cristo. Datos en el «Kepler» de M. G^a F. y en J. Cardan.

Senado lo honró con el nombre de otro mes, el mes «*sextilis*» que tenía 30 días, pero Octavio Augusto no podía ser menor que su padre adoptivo Julio César, así que el mes de agosto pasó a tener 31 días y sucesivamente se cambiaron los meses siguientes, de modo que diciembre acabó teniendo 31 días y febrero 28. Los astrónomos siguieron usando el Calendario Juliano pero iniciando el año el 31 de diciembre que era el antiguo 1º de enero. Pero la «Era hispánica» inicia el año el 1º de enero en el -38 de Cristo, en el cómputo estricto del Calendario Juliano anterior a Augusto.

El Concilio 1.º de Nicea (325) y el 2.º Constantinopla (381) corrigieron el equinoccio de primavera que pasó a ser el 21 de marzo. En el año 354 el papa Liberio tomó la decisión de celebrar el Nacimiento de Cristo el día 25 de diciembre, y así santificar la antigua fiesta del Nacimiento del Sol Invicto que era Mitra. Ese año el 25 de diciembre era «*Dominica dies*», domingo. Desde entonces hasta al menos el siglo x la Iglesia emprende una ferviente predicación para conseguir que se cambiara la antigua tradición que festejaba el nacimiento de Cristo en el equinoccio de primavera. En estos momentos se inicia el calendario de las semanas: Domingo, feria 2ª, feria 3ª, feria 4ª, feria 5ª, feria 6ª, Sábado, e iniciando el día, frecuentemente, en el ocaso, vísperas (por influjo de la religión judía). El año 525 el monje y matemático Dionisio el Exiguo, a las órdenes del papa Juan I, establece el cómputo «*a Nativitate Christi*». Este cómputo, esencial para el cálculo de la Pascua, sólo se puso regularmente en los documentos a partir del siglo ix, debido a la presión de Carlo Magno y de su ministro Alcuino. Por este cómputo «*a Nativitate Christi*», Jesús Cristo nació a media noche (nuestra hora 0) del 24 al 25 de diciembre en el año 1 que era el 41 del imperio de Augusto y el 753 «*ab Urbe Condita*». Por este cómputo el año empieza el 25 de diciembre y no el 1 de enero, es cómputo que aparece en los registros notariales de los siglos xvi al xviii, de modo que en estos registros los días 25 a 31 de diciembre corresponden al año anterior del expresado. Esta cuestión de la disparidad de día se acrecentó cuando a instancia de Felipe II el papa Gregorio XIII reformó el calendario, Calendario Gregoriano: en el año 1582, al 4 de octubre se siguió el 15 de octubre, y ese día murió Santa Teresa. José Justo Escalígero encontró una solución para los matemáticos y astrónomos y en el año siguiente, 1583, publicó su cómputo, en el que sólo se contemplan días y se numeran desde el 1 de enero del año -4713 a medio día, este es el «Julian Day (JD)» que aparece en los ordenadores y cálculos astronómicos. Pero el Calendario Gregoriano no entró en vigor en todos los estados europeos simultáneamente, por ejemplo, Inglaterra solo lo aceptó en 1752, etc.

⁵ Profesor de matemática aplicada en la Universidad de Alicante. En mi opinión es la única aplicación astrológica fiable y la más completa en datos astronómicos.

«Kepler»		Cardan
2°15	Ascendente en Libra	2°43
8°35	Júpiter en Libra	8°03
28°25	Nodo norte en Sagitario	28°28
2°03	Sol en Capricornio	2°53
2°01	Mercurio en Capricornio	6°38
26°42	Fortuna en Capricornio	27°55
17°08	Venus en Acuario	18°36
7°23	Marte en Aries	9°56
26°29	Luna en Aries	28°05
11°10	Saturno en Géminis	14°17
2°25	Medio Cielo en Cáncer	2°53

MUERTE DE CRISTO CON EL SOL Y LA LUNA

Visto lo anterior, tenemos, pues, que referirnos a la Muerte de Cristo.

Desde antes del siglo x hasta el siglo xvi inclusive nos encontramos con crucifixiones acompañadas por el Sol y la Luna. Todos los casos son correctos, en todas el Sol está a la derecha de Cristo y la Luna a su izquierda.⁶ El tema es conocido desde antiguo, pero no se le ha dado una solución verosímil, y la alusión al eclipse simbólico (Mateo 27.45) ha sido considerada como no acertada.⁷

El día de la muerte de Cristo es mucho menos conocido que el día de su nacimiento.

Desde siempre y hasta hoy hay discusión sobre el día y año de la muerte. Pero existen unos datos en los que están de acuerdo casi todos los comentaristas: la muerte de Cristo fue a la «hora nona» (de 15 h a 16 h) día viernes, o feria sexta y era «Parasceve» (preparación), el día anterior a la Pascua Judía, y era Luna llena. Solo san Juan (19.14) precisa algo: «era el día de la preparación, día

⁶ Solo conocemos tres excepciones que explicaremos a continuación: la crucifixión del Evangelionario de Rabbula, una encuadernación en plata dorada en el Museo Diocesano de Pamplona y una pintura muy popular en San Esteban de Gormaz.

⁷ Ver: HAUTECOEUR, L., «Le Soleil et la Lune dans les Crucifixions», *Revue Archéologique* (P.U.F.), Cinquième Série, t. 14 (janvier-jun 1921), pp. 13-32; GRONDIJS, L.-H., «Le Soleil et la Lune dans les scènes de Crucifixions», en *Actes du IV Congrès international d'études byzantines*, Sofia, 1935, I, p. 250 y ss. Para todo sobre el Sol y la Luna flanqueando una figura ver DEONNA, W., «Les crucifix de la vallée de Saas (Valais). Sol et Luna. Historie d'un thème iconographique», *Revue d'Histoire Religieuse*, vol. 132, 1946, pp. 5-47 y vol. 133, 1947-1948, pp. 49-102. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano, Nuevo testamento*, Barcelona Servat, 1996 (1ª ed. París, 1957), pp. 505-506.

anterior al gran sábado» (a la vez sábado y Pascua Judía de aquel año). Tenemos que tener en cuenta que en la costumbre judía el día empieza a la caída del sol, así que ese fragmento de tarde-noche que para nosotros es del jueves para ellos es el principio del viernes, luego la Última Cena tuvo lugar en viernes judío, aunque la Iglesia la conmemore en jueves. El problema está en el año y el día del mes.

En la Edad Media, incluso hasta nuestros días, se considera que el año fue el 18 del reinado de Tiberio, porque así lo afirmó tempranamente Eusebio de Cesárea (+ 339), autoridad sobre la *Historia de la Iglesia*; esto nos lleva a la primavera de nuestro año 33. El día y mes en principio se consideró el 22 o 23 de marzo, pero en seguida se pasó al 25 de marzo que para la Iglesia coincidía con el mismo día de la Encarnación y el equinoccio de primavera, y el año 34, cumplidos por Cristo 33 años y 3 meses (este día se escogió, pues, como fecha simbólica, ya que 33 y 3 hablan de una de las personas de la Trinidad).

Gilberto Genebrardo en su *Chronographia libri quatuor* (Lyon, Juan Pillehotte, 1599, p. 214) es partidario del día 25 de marzo, pero nos presenta hasta 10 opiniones y fechas diferentes:

Cristo padeció en el año de Roma 784, olimpiada 202, año del mundo 4121, mes de Misan, día viernes, o sexto de la Pascua, Sol y Luna opuestos, o sea el día 15 de la luna... común sentencia es que padeció el 25 de marzo, pero otros piensan en diferente día... Teófilo de Cesárea en 11 calendas de abril que es el 22 de marzo; Epifanio 14 calendas de abril que es el 19 de marzo; Beda y Nicetas el 10 calendas de abril que es el 23 de marzo; Tertuliano y Lactancio 9 calendas de abril que es el 24 de marzo; Cirilo (de Alejandría) 8 calendas de abril que es el 25 de marzo; Paulo Forosempronense 3 calendas de abril que es el 30 de marzo. Otros imprudentemente consideran que padeció en el mes de Abril, así Mercator el 4 nonas que es el 2 de abril, del cuarto año de la olimpiada 202; otros como Lucido Samoteo y Rogero Daccho en 3 nonas que es 3 de abril de la misma olimpiada; Juan de Monterregio en 11 de abril...(traducción del latín).⁸

⁸ En un principio: TERTULIANO (+ c. 220), *Adversus Iudaeos* 8 y Lactancio (copiando a Tertuliano), *Sobre la muerte de los perseguidores* 2, consideraron que el día de la muerte de Cristo era en tiempos de Tiberio, «el 23 de marzo durante el consulado de los dos Géminos» (pero Rubelio Gémino y Fufio Gémino fueron cónsules el año 29). CLEMENTE de Alejandría (+ c. 215) «Sobre la Pascua», *Fragmentos*, Madrid, Ciudad Nueva, 2010, p. 373, citado por Eusebio de Cesárea, dice que Cristo celebró la Pascua con los judíos y que ese mismo día, 14 (de Nisán) «padeció sacrificado siendo Él mismo la Pascua». EUSEBIO (+ 339), *Crónicas*, interpretadas por san Jerónimo, solo dice que la Pasión fue en el año 18 de Tiberio en la hora 9ª del día; en las notas de Arnaldo Pantaco dice que ese año era luna 15,

En conclusión: en los años de la Edad Media y hasta el siglo XIX la corriente tradicional fijaba la fecha de la *muerte* de Cristo el 25 de marzo, Cristo con 33 años y 3 meses (luego año 34), en la hora 9ª (15 h a 16 h), día viernes y luna llena. Pero esta suposición no concuerda con los cálculos astronómicos y cronológicos; porque el 25 de marzo del año 34 era jueves y dos días después de la luna llena, luego la Pascua Judía ya había pasado y la Parasceve también.

A mediados del siglo XV, la solución de esta polémica, en España, la afrontó don Alonso Fernández de *Madrigal*, el Tostado, obispo de Ávila (+1455); que llegó a la conclusión de que el día correcto era el 3 de abril del año 33.⁹

día viernes o feria 6ª (*Chronica trium illustrium auctorum Eusebii Panphili... D. Hieronymo interprete*, Burdigale, apud Simonen Millaanfium, 1604, pp. 155 y 551 a 553). En las *Crónicas* de ISIDORO de Sevilla: «En el año 18 del reinado de Tiberio fue crucificado Cristo, año del principio del mundo 5.229».

⁹ ALFONSI TOSTATI Episcopi Abulensis, *In defensorum trium conclusionum contra emulos in romana curia disputatarum*, Venecia, Petri Liechtenstein, 1531, II, 10-16, f. 12-14. (BNE, Madrid): llegó a la conclusión que el día correcto de la muerte era el 3 de abril del año 33 y no otras hipótesis y tampoco la del 25 de marzo del año 34.

Sto. TOMÁS DE AQUINO (*Suma teológica*, parte III, 46, 9) recoge las aparentes discrepancias entre los evangelios de Juan y Mateo, de si celebró la pascua en el 14 del mes, luna llena y si murió al día siguiente feria sexta.

Más modernamente SETHUS CALVISIUS (*Opus chronologicum...* Leipzig, 1605), Agustín CALMET (*Dictionarium historicum, criticum, chronologicum, geographicum et literale Sacrae scripturae...*, Venecia, apud Sebastianum Coleti, 1747, s.v. Pascha: «*Calvisius consignat etiam idem Pascha ad diem Sabbati, quarta Aprilis anni Aerae vulgaris 33, J.C. 35 qui componitur cum anno 344 Alexandrino*», en la Tabula Chronologica, en el año 33 de nuestra era, coloca la Crucifixión, el viernes, 3 de abril y 14 de Nisán); lo recoge SCIO de San Miguel (*La Santa Biblia traducida al español de la Vulgata latina...*, Barcelona, 1857, Mateo XXVI, 17, nota 15; y sin embargo en las Tablas Cronológicas dice en el año 34: «murió, como algunos sienten, el día veinte y cinco de marzo, a los treinta y tres años y tres meses de haber nacido y a los treinta y cuatro precisamente de su encarnación»).

En el siglo XVI muchos eran los que pensaban que el año adecuado era el 34 de Cristo y por lo tanto el día 25 o 26 de marzo, así lo vemos en: Baptista PLATINUS (muerto en Roma en 1481), *Historia B. Platinae pontificum romanorum a D.N. Iesu Christo usque ad Paulum II venetum papam...*, Colonia, Maternum Cholinum, 1568, p. 5: «Muerte de Cristo... en el año decimo octavo de Tiberio César, cumplidos sus 33 años, y lo que es más... el día octavo antes de las calendas de abril, que es el día en que fue concebido en el útero de la Virgen por obra del Espíritu Santo». Onufrio PANVINO en su *Chronicon ecclesiasticorum...* Colonia, Maternum Cholinum, 1568, p. 8: «786 *ab urbe condita*, año 19 de Tiberio. En este año el VII calendas de abril (26 de marzo) fue crucificado nuestro señor Jesús Cristo hijo de Dios». San ANTONINO arzobispo de Florencia, *Chronicorum opus...* comentario de Petrus Maturus, Lyon, Paolo Giunta, 1586, vol. I, pp. 303-304: «Año de Cristo 34, *hora nona, sexta feria*».

Hemos querido destacar la aparición del Sol y la Luna enfrentados, porque nos habla de la luna llena. Pero si el Sol está *próximo* al ocaso, «hora nona»,¹⁰ y a la derecha de Cristo, eso quiere decir que Cristo murió mirando hacia el Sur. Y no podía ser de otra manera en la mentalidad de todas las épocas anteriores al descubrimiento de América, pues todos los mapas medievales tienen como referencia el Sur y no el Norte, como hoy estamos acostumbrados a mirarlos. El Sol a finales de marzo o principios del mes de abril está en el signo de Aries (carnero = víctima = *hostia*), que astrológicamente es el principio del mundo,¹¹ y en el caso de la Iglesia Cristiana es el principio de la «Era de la Gracia», con la muerte y resurrección de Cristo. Por ello había una tradición que ponía la muerte de Cristo en el equinoccio de primavera, el 25 de marzo del año 34, esta fecha fue refutada por el Tostado, pues el dicho 25 era jueves y la luna llena había sido dos días antes y por lo tanto la Pascua.¹²

Así que el colocar el Sol y la Luna a los lados de la Crucifixión no tiene otro objeto que el proporcionarnos un día, *equinoccio* de primavera (25 de marzo), viernes de luna llena, evitando polémicas y precisiones de fecha.

Pero esta creencia astrológica tiene una continuación: el fin del mundo ocurrirá en el punto opuesto, con una *conjunción* planetaria en el equinoccio de otoño, al inicio del signo de Libra (situación contraria, en los cielos, a la muerte de Cristo y al principio del mundo).

¹⁰ Como la «hora nona» se extiende desde las 15 h a las 16 h, los artistas y teólogos se permiten representar las dos luminarias sobre la tierra, para representar la luna llena, sin dar ninguna señal del día y mes de la controversia.

¹¹ En la tradición astrológica grecolatina, recogida por PLATÓN en el *Timeo*, todos los planetas inician su carrera, con velocidades y órbitas diferentes, desde un mismo punto, que es el inicio del signo de Aries. Sobre el horóscopo del principio del mundo hay varias interpretaciones astrológicas, ver TESTER, Jim, *Historia de la astrología occidental*, México, Siglo XXI, 1990, p. 145 y ss. Sto. Tomás ratifica el principio del mundo en el equinoccio de primavera (*Suma Teológica* III, 46,9 «El Señor quiso redimir y reformar el mundo con su pasión cuando lo había creado, esto es en el equinoccio»).

¹² Efectivamente si miramos en una aplicación astronómica para computadoras, como lo es el CyberSkay, encontramos que viernes 3 de abril del año 33 a las 16 horas el Sol y la Luna están en oposición y en el ocaso empieza la Pascua judía. Y también da la casualidad que en ese día y hora Júpiter el dios de los cielos está sobre la cabeza de Cristo. Pero el día 23 de marzo del año 34 fue luna llena a las 16 horas, por lo que la Pascua empezó en el ocaso, día 24; el día 25 era jueves y había pasado la Pascua.

Fig. 2. *Tímpano del monasterio cisterciense de la Oliva (Navarra). Dibujo.*



EL FIN DEL MUNDO CRISTIANO, CON SOL Y LUNA

El Apocalipsis es la revelación de las cosas que ocurrirán en el fin del mundo cristiano. En él se dice claramente que la Segunda Parusía de Cristo tendrá lugar en un día de Domingo (*Dominica dies*, Apoc.1.10), en una conjunción de estrellas (planetas) sobre la constelación de Virgo (signo de Libra), con el Sol en ella y la Luna a sus pies, con un eclipse real (copiando el eclipse simbólico de la muerte de Cristo; Ap. VI y XII), es decir en el equinoccio de otoño.

Pero como la Segunda Venida de Cristo será la inversa de la Crucifixión, en el arte cristiano se permitió una libertad estética y se representó el Sol y la Luna en posición inversa: Así lo tenemos en el tímpano del monasterio cisterciense de la Oliva (s. XIII; Navarra) y en el tímpano de la Puerta del Perdón de la colegiata de Daroca (Zaragoza), obra al parecer de los últimos años del siglo XIII. No es de esperar que los monjes cistercienses ni los canónigos de san Agustín de Daroca se equivocaran [Figs. 2 y 3].

En este tímpano de la Oliva tenemos ordenados tres temas: El primero es el Nacimiento de Jesús (Primera Parusía), al otro lado Cristo en majestad rodeado de la mandorla y los símbolos de los evangelistas (Segunda Parusía), y en el centro el mejor resumen conocido del Apocalipsis: el Cordero (Ap. 5.6 y 14), el crismón o «señal de Dios vivo» (Ap. 7.2), con A y ω y s latina (Ap. 1.8),¹³ la

¹³ Recuérdese que un crismón es la representación del nombre latino de Cristo por medio de un monograma, con dos letras griegas: «X P» y la terminación latina «s», a las que se le añaden A (alfa) y Ω (omega).



Fig. 3. Tímpano de la Puerta del Perdón, Colegiata de Daroca.

estrella Ajenjo de la 3ª trompeta (Ap. 8.11), el águila de la 4ª trompeta (Ap. 8.13), las bestias (Ap. 13); y a los lados la Luna a la derecha de Cristo y el Sol a su izquierda.¹⁴

Similar lo vemos en el tímpano de la Puerta del Perdón de la colegiata de Daroca (Zaragoza), obra de finales del siglo XIII, readaptado a en los primeros años del XV:¹⁵ Cristo en majestad, la Virgen y san Juan implorando misericordia, dos ángeles portando instrumentos de la Pasión (la cruz y los clavos, la lanza de Longinos y la corona de espinas), y dos ángeles trompeteros llamando a la resurrección. A la derecha de Cristo la Luna y a la izquierda el Sol.¹⁶

¹⁴ ESTEBAN LORENTE, J.F., *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 270.

¹⁵ PANO GRACIA, J.L., «La portada del Perdón de la iglesia Colegial de Daroca: estado de la cuestión», en: *Aragón en la Edad Media, VIII. Homenaje al Profesor Emérito Antonio Ubieto Arteta*, Zaragoza, 1989, pp. 511-521. LACARRA DUCAY, M.ª C., «La Puerta del Perdón de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza). Estudio histórico artístico», en *Daroca, Puerta del Perdón, Programa de fiestas del Corpus Christi, 2002*, Daroca, 2002, pp. 3-14.

¹⁶ El Cristo del Apocalipsis de San Lázaro de Autun coloca la Luna y el Sol correctamente; pero en la catedral de Bourges el Sol está a la derecha de Cristo y la Luna a su izquierda, el mensaje de esta última representación debe ser el mismo que el de Conques que comentamos.

CASOS PARTICULARES, CON EL SOL Y LA LUNA

Ahora tenemos que explicar unos casos particulares que parecen excepciones. Comenzamos con el Cristo en majestad del tímpano de Sainte-Foy de Conques.

Aquí se representa a Cristo en majestad, del Apocalipsis, pisando la tapa de un sarcófago, vestido con túnica y manto real, mostrando las llagas, rodeado de los instrumentos de la Crucifixión, cada uno con su inscripción, y haciendo eje con su espalda y asentada en el trono aparece la cruz, con el Sol y la Luna, ambos en la situación de la Crucifixión. Aquí pues se ha unido, explícitamente, un Cristo en majestad con un Cristo en la cruz y su resurrección; y la Luna y el Sol en la situación de la Crucifixión nos explica esta fusión, ya que no son instrumentos de la Pasión.

El Cristo representado en la Crucifixión del Evangelionario de Rabbula (s. VI) debe tener esta misma justificación: Cristo aparece vestido con túnica, *colubium* (túnica real), y se ha representado con el Sol a la izquierda de Cristo y la Luna a su derecha, como un Cristo en majestad del Apocalipsis. Digamos que es el caso inverso a Sainte-Foy de Conques. Es decir: aquí la vestimenta de Cristo y las posiciones del Sol y la Luna nos están diciendo que es un Cristo en majestad, «rey de reyes y señor de señores» (Ap. 19.16).

En las tapas de plata dorada del Evangelionario del Museo Diocesano de Pamplona (mitad del s. XVI),¹⁷ en el haz de la encuadernación, primera tapa, se representa la Segunda Parousía de Cristo, la del Apocalipsis, y en la tapa posterior aparece la Crucifixión, con lo que tenemos que deducir que esta escena presentada tras el final de los tiempos une en sí el final de los tiempos y por ello la Luna y el Sol como en las representaciones apocalípticas.

De modo que cuando se ha representado el Sol y la Luna en un tímpano u otra obra, que representa la Segunda Venida de Cristo, es para anunciarnos una fecha, la del fin del mundo, que tendrá lugar un día de Domingo (el día del Señor), en el equinoccio de otoño, inicio del signo de Libra (justicia); situación opuesta a la muerte y resurrección de Cristo.

¹⁷ *Orfebería de Navarra, 2 Renacimiento*, exposición, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1988, catálogo de M.^a C. Heredia Moreno y M. Orbe Sivato, pp. 16-18, 2 Evangelionario de la Catedral de Pamplona, ficha de M.^a C. Heredia Moreno.

EL AÑO 1186, 14 DE SEPTIEMBRE, DOMINGO

Situación próxima a la anterior es la que vaticinó Abraham Bar Hiia, judío barcelonés, astrólogo y funcionario del gobierno de la ciudad, Sabasorda. Antes de 1107 escribió una serie de predicciones basadas en las grandes conjunciones de Júpiter y Saturno, *Libro revelador*,¹⁸ y concretamente para la fecha del año 1186, como la composición celeste se aproximaba a la del fin del mundo, vaticinó el fin del Islam. Otros famosos astrólogos como el afincado en Toledo, Juan Hispalense hizo una predicción similar en 1179. Esta situación planetaria del domingo 14 de septiembre de 1186 es lo que se representó en el tímpano románico del Pilar de Zaragoza, con la Luna y el Sol situados al modo de las anteriores representaciones citadas del Apocalipsis.¹⁹

Este tímpano debía estar ya realizado antes de 1181, tiempos del obispo Pedro Torroja. Este tímpano es quizá, de entre los conocidos, el que, sin imágenes, solo con signos, recoge más figuras significativas. Superpone dos contenidos, por un lado el religioso manifestado en el crismón con sus diferentes detalles, y en segundo lugar el contenido de un vaticinio astrológico. Es esta profecía, conectada directamente con la lectura astrológica del Apocalipsis, la que nos da la precisión de la fecha. [Fig. 5].

Nosotros analizando las formas de este crismón hemos deducido que se refiere a la gran conjunción de los planetas vaticinada para 1186, que tuvo el lugar el domingo 14 de septiembre; ya que en el tímpano aparece la suma de los epiciclos de Júpiter y Saturno (los 23 bucles), aludiendo a la conjunción de ambos planetas en ese año de 1186; las representaciones de la Luna (8) acompañada por el Sol (4) y Saturno (7); y del Sol (4) acompañado por Júpiter (6) y Saturno (7) (todo en clave numérica). Pero claro no había llegado todavía el

¹⁸ Abraham bar Hiia, *Llibre revelador*, Meguillat Hamegallé, traducción del hebreo por J. Millà i Vallicrosa, Barcelona, Alfa, 1929, p. 238. Esta fecha de 1186 es citada en TESTER, J., *op. cit.*, p. 179. SANTOS, D., *Introducción a la historia de la astrología*, Barcelona, Teorema, p. 246 y *Nomenclator astrológico*, Zamora, Monte Casino, 2002, p. 199.

¹⁹ ESTEBAN LORENTE, J. F., «1186, Horóscopo del triunfo de Yavé (Apocalipsis XIX)», en *IX Congreso Ibérico de Astrología, Poio 1992*, «La Astrología como Camino», Valencia, Astrea, 1992, pp. 35-61; y «Horóscopos artísticos de Cristo en el Románico y el Renacimiento», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XCIX, 2007, pp. 103-166. No conocemos comentarios astrológicos medievales del Apocalipsis ya que la Iglesia Católica se ha encargado de borrarlos del conocimiento humano, pero Ceco de'Ascoli aplicó la astrología al nacimiento, muerte de Cristo, a la venida del Anticristo y el fin del mundo, acusado de hereje, él y sus escritos fueron quemados en Florencia en 1327, vid. TESTER, *op. cit.*, p. 232.

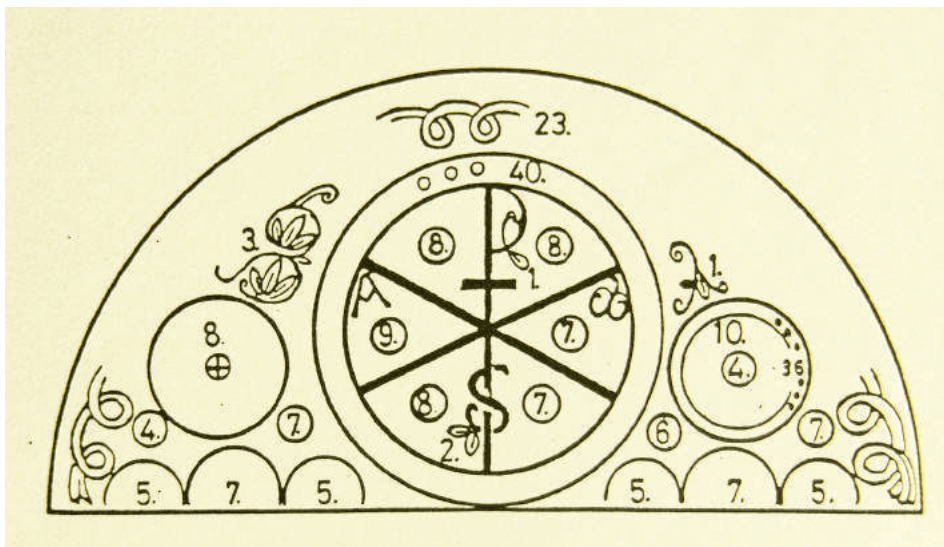


Fig. 4. *Tímpano del Pilar, Zaragoza. Domingo, 14 de septiembre, 1186. Dibujo.*

equinoccio de otoño, y tampoco hubo un eclipse de sol (aunque por poco), por eso no tuvo lugar el fin del mundo, pero sí el fin del Islam en nuestra península.

Hay muchos tímpanos románicos de pequeños lugares en Aragón que representan el Sol y la Luna perfectamente colocados según la revelación del Apocalipsis, pero otros reproducen la situación contraria.

COSME EL VIEJO

1444, 11 de julio, sábado, 10 h. 30 m. Bóveda del altar de la Sacristía Vieja de San Lorenzo, Florencia.²⁰

Este es un tema puramente astronómico y que se puede verificar con una aplicación astronómica para computadora de las que están en la red www.

²⁰ ESTEBAN LORENTE, J. F. «Los cielos en Florencia y Salamanca en el siglo xv», en *Actas del XII Congreso Ibérico de Astrología*, Jaca, 22-25 de junio de 1995, pp. 435-456. En este trabajo calculamos el día en 10 de julio, hoy podemos precisar que se refiere al 11 de julio, el resto sigue invariable, 10 h 30 min hora solar y año 1444; es la posición de la luna la que da la precisión del día; ver ESTEBAN LORENTE, J. F., «Seducidos con la emblemática», en *Sociedad Española de Emblemática. IX Congreso Internacional*, Málaga, 25, 26 y 27 de septiembre de 2013, pp. 9-25.

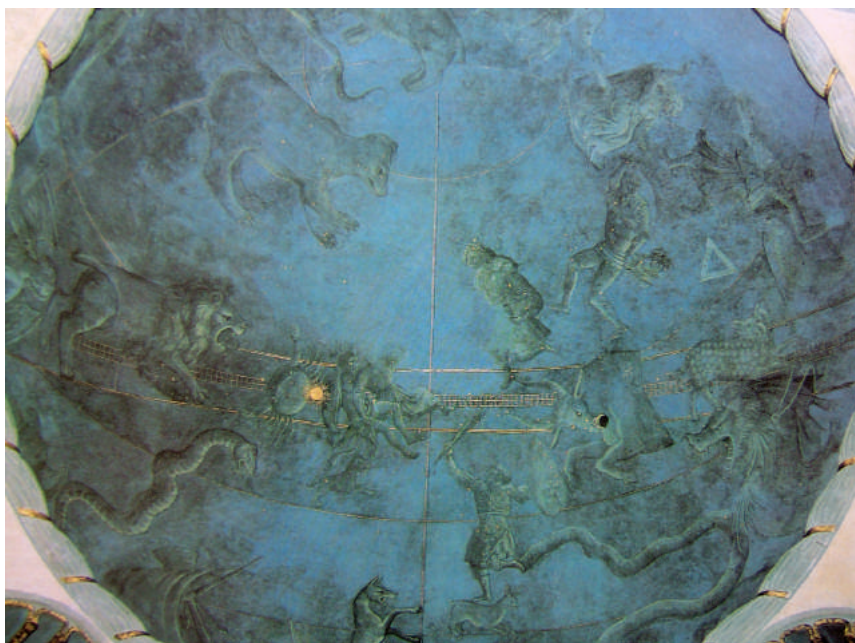


Fig. 5. Bóveda del altar de la Sacristía Vieja de San Lorenzo, Florencia.

Nosotros la hemos verificado con el MacStronomy y con el CyberSkay y las posiciones de los astros son exactas a las representadas en la pintura.

Cosme el Viejo mandó terminar la capilla funeraria para sus padres e hijos, la llamada Sacristía Vieja de la iglesia de San Lorenzo de Florencia. La pintura de la bóveda sobre el altar se atribuye a Giuliano de Arrigo, llamado Pasello, y se cree que fue pintada bajo la dirección del astrónomo Paolo del Pozzo Toscanelli. Sobre el altar de este espacio se pintó una pequeña bóveda donde se puede ver una representación del mundo celeste, con figuras al gusto de la época y con la representación científica de los planetas: Sol, Luna, Júpiter y Saturno. Astronómicamente se puede fechar en el día sábado 11 de Julio de 1444, a las 10 h. 30 minutos [Fig. 6].

¿Por qué? Resulta que en ese tiempo Cosme el Viejo se garantizó el gobierno absoluto de Florencia (una asamblea favorable que se renovaba igualmente favorable), y apoyándose en la conjunción de Júpiter y Saturno que se representa en la bóveda, se garantizó un poder estable y en paz durante 20 años, Cosme murió al cabo de esos años, el 1 de agosto del 1464. Con este recurso expresa simbólicamente, su poder, la predicción de su muerte, su conocimiento en aquello que otros, la mayoría, ignoran, porque «VIR SAPIENS DOMINABITVR ASTRIS.

¿Cómo hemos calculado la fecha? Es una esfera celeste muy precisa, se han dibujado el ecuador, los dos trópicos, el círculo polar norte, el meridiano del lugar, además el cinturón de la Eclíptica graduado y en él la situación del Sol entre las constelaciones de Cáncer y Géminis a una distancia del meridiano de unos 20 grados al Este, los signos de Júpiter y de Saturno superpuestos en el centro de la constelación de Géminis y la Luna en el morro de la constelación de Tauro, próxima a la estrella Aldebarán. La conjunción de Júpiter y Saturno define el año, la situación del Sol y la Luna determinan el mes y el día, la distancia del Sol al meridiano precisa la hora.

OTROS CASOS CON HORA, DÍA Y AÑO

El horóscopo de Agostino Chigi en la Farnesina de Roma es una de las representaciones pictóricas más bella y más difícil de interpretar.²¹ En ella, por medio de figuras mitológicas, planetas, constelaciones y punto de la Fortuna, se representó el horóscopo de nacimiento del propietario del palacio, el rico comerciante, banquero y mecenas, Agostino Chigi, nacido en Siena el 29 de noviembre de 1466 a las 16h. 17m., que es la hora sideral 21 h 30 min (la hora registrada por el padre Mariano Chigi en la partida de bautismo, publicada por Ingrid D. Rowland).²²

El retrato de Matthäus Schwarz (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid) no tienen más problema que saber leer el horóscopo representado en el fondo del cuadro. El retrato está fechado en el año 1542, fue pintado por Cristóbal Amberger (1505-1562), su horóscopo está fechado en el año 1497, 20 de enero, a las 6h. 30 min. de la mañana. El personaje fue contable de los banqueros Fugger y retratado por varios artistas.²³

El horóscopo esculpido por Antonio Minelli para el veneciano Marcantonio Michiel (estatua de mármol y bronce en el Victoria and Albert Museum, Londres), representa la fecha del 15 de junio de 1527 a las 8 h. a.m. (dedicado a

²¹ Para todo el estudio ver SAXL, Fritz, *La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldasare Peruzzi nella sala di Galatea della Farnesina*, Roma, R. Ac. d' Italia, Colezione La Farnesina, 1934. ESTEBAN LORENTE, J. F., «Precisiones a los horóscopos artísticos de la Farnesina (Roma) y Zaporta (Zaragoza)», *Artigrama*, n.º 8-9, 1991-1992, pp. 327-357 y «El horóscopo de Agostino Chigi en la Farnesina de Roma», en *Ars Renovatio*, n.º 2, 2014, pp. 3-19, CEAR (Centro de Estudios de Arte del Renacimiento), revista digital.

²² ROWLAND, I. D. «The birth date of Agostino Chigi: documentary proof», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 47, 1984, pp. 192-193.

²³ PITA ANDRADE, J. M.^a y BOROBIA GUERRERO, M.^a del M., *Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*, Barcelona, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1992, p. 322.

la concepción del primer hijo). Es mucho más difícil de leer ya que requiere todos los conocimientos astronómicos sobre el movimiento de los planetas, los de la teoría de Ptolomeo.²⁴

Y todavía más difícil es descubrir el horóscopo de la boda entre Gabriel Zaporta y Sabina Santangel representado en su palacio de Zaragoza, horóscopo fechado el 3 de junio de 1549, a las 18 h 58 min.²⁵

LA CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA DE 1812

1812, 19 de marzo, 7 a 8 h. de la tarde. La Pepa. Goya, grabado del *Coloso*.²⁶

El 19 de marzo de 1812 las Cortes Constituyentes reunidas en Cádiz promulgan la primera *Constitución Política de la Monarquía Española* (Cádiz, Imprenta real, año de 1812), a la que popularmente se le llamó «La Pepa». Los ciudadanos de Madrid recibieron y juraron la Constitución el 14 de agosto de ese año de 1812.

Del grabado de Goya llamado *El Coloso*, se conocen sólo tres ejemplares (B.N.E. Madrid; B.N.F. París y Colección Duques de Villahermosa). En el dorso del grabado de la Biblioteca Nacional de París aparece la siguiente inscripción: «Por Goya, después de tiradas tres pruebas se rompió la plancha».

El grabado representa un acusado menguante lunar sobre el hombro de la constelación de Orión, y en el paisaje el mar y la ciudad amurallada de Cádiz.

Pero si consideramos la plancha, la representación es inversa: un acusado creciente lunar sobre el hombro izquierdo de Orión, sobre Cádiz, en un crepúsculo náutico vespertino (mirando hacia el Oeste). Esto es lo que exactamente ocurrió en el crepúsculo de ese día del 19 de marzo de 1812 (recogido en el *Almanaque náutico y efemérides astronómicas* de aquel año, así como en los diversos *Almanaque rural*) y también se puede comprobar su exactitud en la aplicación citada «CiberSkay» [Fig. 6].

²⁴ HARTNER, W., «The Mercury Horoscope of Marcantonio Michiel of Venice. A Study in the History of Renaissance Astrology and Astronomy», en BEER, A., *Vistas in Astronomy*, London, N. Y., Pergamon P., 1955, vol I, pp. 84-109.

²⁵ ESTEBAN LORENTE, J. F., *El palacio de Zaporta y patio de la Infanta*, Zaragoza, Musea Nostra, IberCaja, 1995.

²⁶ ESTEBAN LORENTE, J. F., «La Constitución Española de 1812 en Goya», en *Homenaje al profesor Julián Gállego, Anales de Historia del Arte*, 2008, pp. 365-374; y «Goya, el grabado de El Coloso, o la Constitución Española de 1812», *Boletín del Museo e instituto Camón Aznar*, n.º 101, 2008, pp. 47-62.

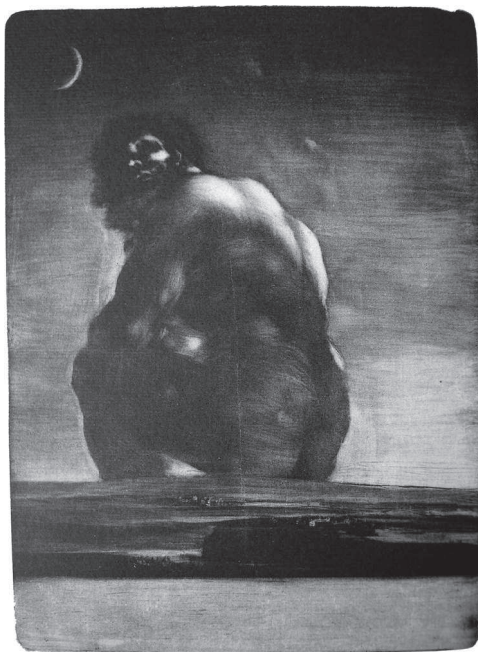


Fig. 6. Francisco de Goya,
plancha para El Coloso.

Claro, nos podemos preguntar por qué la figura de Goya es Orión y no *El Coloso*. Estamos ante la representación de un fenómeno astronómico, la visión de la Luna en el crepúsculo. Resulta que la única constelación humana representada en el cielo y por la que pase sobre su cabeza la eclíptica, y por ello la Luna periódicamente, es el gigante Orión, además por su cintura pasa el ecuador celeste que en nuestras noches de este tiempo, septiembre a marzo, queda sobre el horizonte cuando contemplamos a Orión. En los grabados astronómicos a Orión se le representa siempre de espaldas (Durero, etc.), pero nunca desnudo, esto fue una licencia que se permitió Goya.

Además, el fenómeno de la luna sobre la constelación de Orión lo podemos ver una vez al mes en las noches que van de septiembre a marzo, pero la posibilidad de ver un fino creciente lunar sobre el hombro de Orión en el ocaso o un fino menguante lunar sobre el mismo en el amanecer es muy escasa, esta posibilidad se reduce a dos días: antes del amanecer de un día de finales de agosto o tras el ocaso en un día de después de la mitad de marzo y antes de abril. No hay otra posibilidad pues que la fecha del 19 de marzo de 1812 en el ocaso y por lo tanto la promulgación en Cádiz de la primera *Constitución Política de la Monarquía Española*, La Pepa.

Las lluvias de otoño

La Luna sobre la constelación de Orión en septiembre y octubre fue utilizado por diversos artistas para aludir a las lluvias de otoño.

Tal es el caso de Orión de Luca Penni. Se trata de una estampa dibujada por el pintor romano Luca Penni y grabada primero por el mantuano Giorgio Ghisi en 1556 (un ejemplar se conserva en el Museo Provincial de Huesca, estudiada por M.^a A. Allo Manero).²⁷ En 1563 la vuelve a grabar Gasparo de Avibus, esta vez el resultado es el inverso al de Giorgio Ghisi (estampa de La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid). Cien años después Nicolás Poussin pintó Orión con la Luna sobre él (Metropolitan Museum of Arts, New York, pintado en 1658 para el erudito Michel Passat, cortesano de Luís XIV).²⁸ En todos estos casos se quiso aludir a las lluvias de otoño, siguiendo a la mitología simbólica e la época.²⁹

Francisco de Goya pudo conocer el grabado citado de la Academia, su verdadero significado y todas las interpretaciones simbólicas que se han hecho ya que tenía las fuentes necesarias en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid,³⁰ pero lo que quiso representar en la aludida plancha grabada fue, sin duda, el 19 de marzo de 1812 en el crepúsculo vespertino.

²⁷ ALLO MANERO, M.^a A., «Alegoría de las lluvias de octubre», en *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. Siglos XVI-XVII*. Diputación de Huesca, 1994, p. 342.

²⁸ GOMBRICH, E. H. «El asunto del Orión de Poussin», en *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 209-212, publicado en *Burlington Magazine*, 1944.

²⁹ Estos son: Boccaccio, Conti, Pérez de Moya, B. de Vitoria. Ver para ello: ALLO MANERO, M.^a A. «Alegoría...», ops. cit. y ESTEBAN LORENTE, J. F., «Goya, el grabado de El Coloso...», ops. cit.

³⁰ No se sabe desde cuándo está este grabado en la R. A. de B. A. de San Fernando, pero Goya lo pudo conocer también en la biblioteca de su amigo Sebastián Martínez, o en otra. C. Bedat en «La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793» (*Academia. Boletín de la R. A. de S. F.*, n 25, 1967 p. 5-52 y n 26, 1968, p. 31-85) registra las mitologías de Boccaccio, Cartari, Chompré, Ovidio, así como Ripa y Orlandi. Así que estos conocimientos simbólicos estaban a su alcance. Goya era teniente director de pintura de la Academia de San Fernando desde 1785, en 1795 era director de pintura y pidió la dispensa por sordera en 1797.

JUGAR CON EL TIEMPO Y EL ESPACIO,
OTRAS RETÓRICAS DE LA PINTURA BARROCA.
A PROPÓSITO DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO ARBUÉS
EN LA SEO DE ZARAGOZA

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ
Universidad de Zaragoza

EL TIEMPO Y EL ESPACIO AL SERVICIO DEL ARTISTA

DE LAS RELACIONES ENTRE el tiempo cronológico y el arte se han ocupado eminentes pensadores como nuestro José Camón Aznar, el añorado Umberto Eco u Omar Calabrese, entre otros. Camón lo hizo en la temprana fecha de 1958,¹ y con este trabajo intentó «abrir un nuevo punto de vista y un nuevo sistema de valoración para el estudio del arte», incorporando a la más tradicional interpretación espacial, de amplio desarrollo en la historiografía artística, una inédita que atendía a lo temporal. Para ello, el autor plantea un recorrido, con un capítulo inicial dedicado al «tiempo de los muertos», que parte del arte griego y llega hasta el abstracto, y en el que Arte y Filosofía se interrelacionan e influyen estrechamente. Eco, por su parte, abordó el tema por primera vez en 1985,² y dos años más tarde volvió sobre él junto con Calabrese,³ estableciendo ambos una sistematización de los posibles enfoques o «sentidos» que el tema ofrece, y que en síntesis contempla la existencia de varias «temporalidades»: una que incumbe al objeto artístico y atañe a su carácter perecedero y a su transformación física, a su movilidad o al tiempo que precisa el espectador para recorrerlo, rodearlo, apreciarlo y dialogar con él; un tiempo de la representación (o enunciación) referida al lapso en el cual y a través del cual el autor produce la obra, dejando incluso en ella rastros o

¹ CAMÓN AZNAR, J., *El tiempo en el arte*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1972 (1ª ed. Centro de Estudios y Publicaciones, 1958).

² ECO, U., «El tiempo del arte», en *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen, 2000 (1ª ed. Milán, Bompiani, 1985).

³ ECO, U. y CALABRESE, O., *El tiempo en la pintura*, Madrid, Mondadori, 1987 (1ª ed. Milán, Mondadori, 1987).

evidencias de ese decurso; y finalmente un tiempo de lo representado (o enunciado), entendiendo este como «el flujo cronológico, la sucesión de acontecimientos, que constituyen el objeto de una representación cualquiera», y que a su vez puede dividirse, según Calabrese, en «tiempo de la historia», «tiempo de la acción», «tiempo de la escena» y «escena temporal». Esas diferentes temporalidades —añadimos nosotros— tienen a su vez su correspondencia en diferentes «espacialidades», que pueden tener que ver con el espacio donde la obra fue creada, con el que la obra ocupa o el que se encuentra bajo su área de influencia, con el que el espectador precisa o recorre para su adecuada contemplación y con el espacio representado, donde los personajes se disponen o desenvuelven sus acciones de acuerdo con el asunto de que se trate.

En el ámbito estricto de lo representado, la pintura es fundamentalmente un arte del espacio, o mejor deberíamos decir del espacio figurado —puesto que la arquitectura lo es del espacio real y la escultura puede serlo de ambos—, frente a la literatura, la música o el cine, que lo son del tiempo; por ello, su gran desafío, según Calabrese, consiste en solventar el desajuste o disimetría existentes entre su medio de expresión natural, que es fundamentalmente espacial, y la representación de la temporalidad (y del movimiento, entendido como acción que se desarrolla en un tiempo dado); algo para lo que, en las diferentes épocas y periodos artísticos, se han buscado diferentes soluciones y estrategias.

En el caso concreto del Barroco, la utilización intencionada y premeditada del tiempo, como la del espacio, constituye una de las más eficaces fórmulas para conseguir la implicación del espectador en la obra, y ese uso de los parámetros espacio-temporales permite articular una retórica fácilmente accesible para todo tipo de público, contribuyendo además a construir y a interpretar correctamente el significado de las escenas. Bien es cierto que algunos artífices —por ejemplo el Velázquez de *Las hilanderas*— sofisticaron e intelectualizaron esos mecanismos, dando como resultado obras de lecturas múltiples e incluso ambiguas. Una retórica peculiar y singular que con frecuencia implica una ruptura evidente y drástica de las clásicas unidades aristotélicas de tiempo (la acción no debe transcurrir en un tiempo superior a las veinticuatro horas y debe ser lineal, sin saltos temporales), de lugar (la obra debe representarse en un espacio físico único) y en menor medida de acción (la obra debe contar una sola historia, sin desviarse en acciones secundarias); una retórica que, entre las artes plásticas, solo la pintura hace posible por su libertad de acción sobre el plano/superficie del soporte.

No obstante, en la práctica, esa libertad de acción fue en el pasado bastante relativa y, en ocasiones, quedaba restringida a decisiones que competían a cuestiones formales de técnica y estilo. Así le sucedía, por ejemplo, al artista barroco, pues debía atenerse a representar asuntos muy definidos que le condicionaban en gran medida, incluso con un sometimiento obligado y estricto a modelos concretos prefijados, y además a hacerlo —en general en las escenas historiadas, y de modo particular en las religiosas— conforme al decoro, gravedad y decencia debidos. Tanto en la literatura artística como en la propia documentación, y sobre todo en el condicionado de los contratos, aparecen con frecuencia expresiones que pueden resultar incluso contradictorias a la hora de valorar el margen de actuación y las limitaciones impuestas a los artífices en el modo de interpretar las escenas, junto a otras referidas a cuestiones técnicas o propiamente artísticas. Entre las segundas las hay precisas y detalladas sobre modos de proceder, como por ejemplo que los cuadros para un retablo hayan de hacerse «sin costuras y de buenos y finos colores» o que para aparejar los lienzos se tenga que usar «famosa imprimación», o incluso algunas alusivas a la conservación de las obras, como la obligación «de entablar los cuadros por la parte de atrás, por razón que no reciban humedad de la pared y también por si acaso tuviesen algún encuentro que no se rompa el lienzo». Pero también hay otras más genéricas: «donde fuere menester y según la necesidad pidiere», «lo que fuere menester», «conforme arte obliga», «conforme pide el arte», «conforme buen arte de pintura», «muy bien fabricados y con toda la perfección que pidiere el arte», «pintados y acabados bien y con toda perfección y a toda satisfacción», «con la propiedad que se requiere», «a satisfacción de peritos», «de toda satisfacción y bondad y de lo mejor que pudiere ser e imaginarse» o «como [...] acostumbra hacer».⁴

Más interés tienen para el tema que nos ocupa las expresiones alusivas a lo representado y a la forma de representarlo, es decir, a los asuntos y al modo de resolverlos. Y aquí podemos encontrar algunas más limitativas, como «historiar con propiedad» —el modo de obrar más dificultoso para un pintor, según Jusepe Martínez, por compendiar todas las partes de la profesión—,⁵ u otras como «lo que pida la historia», que parece conceder más prerrogativas al

⁴ Todas estas expresiones han sido extraídas de documentos notariales zaragozanos del siglo XVII.

⁵ MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del notabilísimo arte de la pintura* (ed. crítica a cargo de M.^a Elena Manrique), Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, p. 187.

artista a la hora de servirse de los recursos necesarios para resolver bien el encargo, incluso a costa de ciertas licencias, disonancias, anacronismos y otras estrategias que tienen que ver con la manipulación del tiempo y el espacio; licencias que, seguramente, le eran disculpadas por el espectador coetáneo en la misma medida que pasan desapercibidas a la mayor parte de los espectadores actuales. Y todo ello a pesar de que los tratadistas coetáneos, como Martínez, insisten en la necesidad de cuidar la «veneración, gravedad y respeto de la historia», lo que implica, entre otras cosas, «vestir sus figuras de la manera conforme al tiempo, para que conste de los trajes que se usaban en el que sucedió [...] porque, si la pintura ha de dar fe de sus tiempos, las que no observan estas circunstancias no pueden ser fidedignas. Y así, con mucha razón los autores faltos de esta advertencia son culpados en todos siglos».⁶ También Francisco Pacheco se había manifestado en términos de similar intransigencia ante las discordancias en la representación, y defendió en su tratado⁷ la propiedad, conveniencia y decoro en la invención, así como la fidelidad a la verdad de las historias y sus personajes en todos los aspectos, desde las vestimentas hasta la localización de las escenas o la expresión adecuada de los afectos de los personajes de acuerdo con su papel, de tal manera que los que vieren la pintura «juzguen que no pudo suceder de otra manera de como él la pintó. Ni ponga lo que fue antes, después, ni lo que fue después, antes, sino ordenadamente, las cosas como pasaron». Y en cuanto al tiempo, «se debe guardar el uso de la antigüedad del en los trajes y en las cosas; cuanto a la sazón, si lo que se quiere pintar sucedió tal o tal tiempo del año, en la noche o el día, es cosa conveniente acomodarse con la verdad», y en cuanto al lugar «ya se ve que no se ha de pintar en Turquía lo que pasó en Roma, o España». Carducho, sin embargo, en sus *Diálogos de la pintura*,⁸ se muestra mucho más laxo y condescendiente, y por ello más próximo a la concepción clásica del *decorum*, acerca del celo en la representación de las historias, estableciendo una diferenciación entre «el hecho sustancial y misterioso» que «por ningún caso se puede, ni debe alterar, ni mudar, porque es el hecho de la verdad, y del

⁶ *Ibidem*, p. 189.

⁷ PACHECO, F., *El arte de la pintura* (ed., introd. y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas), Madrid, Cátedra, 1990 (1ª ed. 1649), pp. 291 y ss.

⁸ CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias* (ed., prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller), Madrid, Turner, 1979 (1ª ed. 1633), pp. 340 y ss.

misterio»,⁹ y «el modo o circunstancias», que «se reputan por accidentales, respecto de los hechos y obras principales, y estas circunstancias se pueden en la pintura alterar, mayormente para conseguir el fin que se pretende, que es ayudar a mover la devoción, reverencia, respeto y piedad, y declarar más lo que se pretende». El fin, por tanto, justifica los medios, siempre que «no se alterare el hecho sustancial, y no causare indecencia, e indevoción», de modo que al artista se le permiten esas licencias que no afectan a «la verdad y sentencia» (el fondo o significado) y no pretenden sino adaptar las escenas y sus protagonistas «en el modo que ahora se usa» o «mediante el uso y costumbre de la parte, y el tiempo en que se pinta», es decir, acomodarlas al tiempo del espectador, haciéndolas más cercanas e inteligibles. Más aún cuando las fuentes literarias (por ejemplo las Sagradas Escrituras) no suelen entrar en el detalle de esas cuestiones, a veces ignotas o para las que se han dado interpretaciones y opiniones diversas, y cuya resolución en cualquier caso no corresponde a la Pintura, sino «a los doctos Espositores de las divinas Letras», pues a aquella «solo le toca el declarar a todos el hecho sustancial, con la mayor claridad, reverencia, decencia y autoridad que le fuere posible, que (como queda dicho) es hablar a cada uno en lenguaje de su tierra, y de su tiempo, mas no se escusa, que el modo siempre sea con realce de gravedad y decoro, para que venga a conseguir el fin católico y decente que se pretende».

Carducho amplía todavía más el campo de actuación del artista al considerar lícitos otros recursos pictóricos como el anticronismo, por el cual aparecen juntos en la misma escena santos pertenecientes a diferentes edades y que por tanto nunca pudieron coincidir, o personas acompañadas de la Virgen o del Crucificado; o la antipopeya o transmutación de lugar a lugar, por la que algunos personajes están presentes en acontecimientos que nunca presenciaron —pero con los que sí tuvieron algo que ver—, incongruencias solo aparentes que se justifican por la necesidad de expresar visualmente conceptos abstractos que de otro modo no podrían explicarse, como por ejemplo la devoción, y en pro, una vez más, de la verosimilitud y de la «explicación, y mayor declaración del caso».

De este modo, y como síntesis, Carducho establece tres modos con los que la Pintura, «muda historia, relatadora fiel e instantánea», representa las

⁹ Entiéndase el significado del término «misterio» en el contexto del lenguaje de los primeros cristianos como aquellas enseñanzas que eran preservadas del conocimiento de los profanos.

cosas, es decir, tres niveles de aproximación a la realidad por parte del pintor: «con igualdad precisa y semejanza verdadera, ó con desigualdad, y semejanza proporcional, ó con metáforas».

Por otro lado, en muchos de los ejemplos analizados, y especialmente en el ámbito de la pintura religiosa, podemos apreciar una coexistencia de contrarios —que por otro lado inunda todo el arte Barroco y constituye uno de sus ingredientes característicos— que en este caso se plantea en términos de movimiento (agitación) y quietud (inmutabilidad). Así sucede en las pinturas, muy abundantes, donde convive lo humano/terrestre y lo divino/celestial, y en las que encontramos por un lado la expresión del movimiento, que implica un devenir o transcurso temporal, asociado a lo efímero terrenal, igualmente metaforizado en la consumición o degradación de los objetos hasta su desaparición completa —otro modo de mostrar el paso del tiempo, como sucede en los cuadros de *vanitas*—, y por otro la inmutabilidad, que es la expresión de lo eterno e infinito, de lo atemporal que vinculamos a un estadio o dimensión superior en que las nociones de tiempo y espacio, en el contacto con la divinidad, se diluyen; una dicotomía similar a la que, en la expresión de los estados de ánimo, también apreciamos entre la quietud, el equilibrio y la serenidad asociados a la virtud, a la ley del espíritu, por un lado, y el gesto expresivo y deforme, intencionadamente afeado e incluso caricaturesco, que se asocia con lo patológico, lo antinatural y lo pecaminoso, por otro.¹⁰ Entre esos polos y en su combinación a veces paradójica se mueve como pez en el agua la plástica barroca, donde además podemos encontrar estrategias de simultaneidad o coincidencia, tanto de acontecimientos que suceden en el mismo momento (sincronía) como de hechos que pertenecen a distintas fases de una misma historia (diacronía) pero son representados en una única composición, bien en el mismo o en diferente ámbito espacial, o los anacronismos, muy frecuentes a pesar de los reparos por parte de algunos tratadistas, como hemos visto, o saltos en el espacio y en el tiempo, no solo al pasado (analepsis) sino también al presente e incluso al futuro, u otros recursos con los que, en definitiva, se intenta conseguir la complicidad e implicación del espectador para lograr el fin último: transmitir la idea, el concepto, y cumplir las funciones ya establecidas en la retórica ciceroniana: *delectare, docere et movere*.

¹⁰ Véase: LOZANO LÓPEZ, J. C., «Dolores gozosos (y no tanto) en la pintura barroca», en *Eros y Thanatos. Reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 131-156.



Fig. 1. W. Hogarth, El Tiempo ahumando una pintura (grabado al agua-fuerte y manera negra), 1761.

Pero las relaciones entre el tiempo y la pintura van más allá de esos juegos espacio-temporales, y se manifiestan también, por ejemplo y dentro siempre del ámbito de lo representado —siguiendo la taxonomía de Eco y Calabrese— en el uso del pasado, de la historia, como legitimadores del presente, fenómeno del que disponemos de abundantes ejemplos sobre los que nos hemos ocupado en ocasiones anteriores, como las galerías de retratos de obispos y arzobispos¹¹ o los programas pictóricos desarrollados en las capillas de San Valero y de Santo Dominguito de Val en la Seo de Zaragoza.¹² O, dentro ya del ámbito del objeto artístico y de la representación, aunque con posibles implicaciones en lo representado, en los cambios que experimentan las obras en el proceso de trabajo y a lo largo de su historia —fenómeno que W. Hogarth expresó plásticamente en su grabado *El tiempo ahumando una pin-*

¹¹ LOZANO LÓPEZ, J. C., «Las galerías de retratos episcopales y sus funciones representativas», en *Actas de las XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte. Arte, Poder y Sociedad en la España de los Siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 211-218.

¹² Sobre estos programas pictóricos y sus autores, véase: LOZANO LÓPEZ, J. C., «La pintura barroca en La Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones», en LACARRA DUCAY, M. C. (coord.), *El barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 65-100.

tura (1761) [fig. 1] y Goya resumió algo después con su célebre frase «el tiempo también pinta», y que traen consigo inevitablemente modificaciones en su percepción, lectura, interpretación y significado.

En esta ponencia nos vamos a centrar en el análisis de un ejemplo especialmente interesante porque compendia muchos de esos recursos retóricos, dentro de un programa iconográfico de exaltación religiosa con una finalidad concreta y precisa, y en un conjunto que aúna diversas manifestaciones artísticas de diferentes épocas y estilos en un todo integrado.

LA CAPILLA DE SAN PEDRO ARBUÉS EN LA SEO DE ZARAGOZA

El programa desarrollado por el pintor Francisco Ximénez (Jiménez) Maza (Tarazona, Zaragoza, 1598-Zaragoza, 1670) en la capilla de san Pedro Arbués de la Seo zaragozana [fig. 2] constituye un magnífico e interesante ejemplo de las posibilidades narrativas y retóricas de los referentes espacio-temporales.¹³ La propia capilla, en su propia historia constructiva, encierra ya en sí misma un mensaje de respeto hacia el pasado por la perfecta integración entre sus dos estilos: el tardogótico de los años finales del s. xv y el barroco del tercer cuarto del s. xvii. Y es que, a diferencia de lo que sucedió en otras capillas de este mismo templo, la reforma barroca fue muy respetuosa con la estructura arquitectónica —incluso en la nueva portada y en la linterna abierta en su original bóveda de crucería— y con la estética preexistentes, tal como se aprecia en la talla de las molduras y marcos, que denotan una clara voluntad de mimetización [fig. 3], así como en el recuerdo de su primer poseedor, el arcediano Juan de Espés (identificado por sus armas aún visibles en claves y pilastras), y optó por acomodar la nueva decoración pictórica —pues hubo otra anterior, realizada h. 1498-1501, obra de Antón de Aniano y Juan de Ochoa— a los huecos dejados por dicha estructura, con un resultado sorprendente por su unidad.

Como es sabido, dicha reforma, con cambio de advocación —la capilla anterior estaba dedicada a la Asunción—¹⁴ y de propietario —pues pasó al

¹³ Véase: *ibidem*, esp. 76-79.

¹⁴ Sobre la primitiva capilla, véase: MORTE GARCÍA, C., «Los arzobispos de la Casa Real: don Alonso, don Juan y don Hernando de Aragón (1478-1575)», en J. C. Lozano López (coord.), *La Seo de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1998, pp. 175-247. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al*



Fig. 2. La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, vista general.



Fig. 3. La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, detalle de las molduras góticas y barrocas.

Cabildo de la Seo, cuyas armas encontramos en toda la capilla—, estuvo motivada por la beatificación de Pedro Arbués, canónigo de la Catedral e Inquisidor General de Aragón, por el papa Alejandro VII el 17 de abril de 1664 —la canonización tuvo que esperar a 1867—, siendo arzobispo de Zaragoza Francisco de Gamboa. Fue en este momento cuando se produjo el traslado y reinstalación a modo de altar de la caja sepulcral realizada en 1490 en el taller de Gil Morlanes *el Viejo*, situada hasta entonces en el centro de la vía sacra, delante del acceso al coro catedralicio y frente al altar mayor, muy próxima al lugar donde el *Maestrepila* había sido asesinado a mediados de

Primer Quinientos, Zaragoza, Fundación «Teresa de Jesús»-Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016. Y un intento por reunir todos los datos conocidos de la capilla en: SEDANO, J., *La capilla de San Pedro Arbués. Génesis y desarrollo* (trabajo de fin de grado defendido en el Dpto. de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza en septiembre de 2017, inédito).



Fig. 4. La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, relieves de la primitiva caja sepulcral (frente).



Fig. 5. La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, relieves de la primitiva caja sepulcral (trasera).

septiembre de 1485.¹⁵ Un sepulcro que, a diferencia de lo habitual en la estatuaria funeraria bajomedieval, contiene en su frente y en diferentes «viñetas» tres escenas consecutivas del martirio, y en su trasera dos más del traslado del cuerpo y el velatorio acompañadas de una inscripción sobre un soporte simulado [figs. 4 y 5]; escenas para las que sin duda su autor pudo documentarse de primera mano debido a la proximidad de los hechos relatados, lo que demuestra la importancia propagandística que se le quiso dar a este acontecimiento con indudables fines políticos y como argumento definitivo para contrarrestar las resistencias que la implantación del Santo Oficio había tenido en Aragón.¹⁶

¹⁵ En ese lugar, ligeramente descentrada del eje de la vía sacra y más próxima al púlpito del lado del Evangelio, fue colocada una lápida en piedra negra con una inscripción que finaliza con la fecha del traslado: 23 de septiembre de 1664.

¹⁶ SCHOLZ-HÄNSEL, M., «Arte e Inquisición: Pedro Arbués y el poder de las imágenes», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VI, Madrid, Universidad Autónoma, 1994, pp. 205-212.



Fig. 6. La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, vista general del baldaquino y de la bóveda de crucería gótica con su linterna barroca.

En este caso, la habitual disposición barroca formada por un retablo en el frente y pinturas en los muros laterales —disposición que por cierto tuvo la capilla original— fue sustituida por tres enormes lienzos que ocupan las paredes y, sobre ellos, seis lunetos en arco apuntado definidos por las nervaduras de la bóveda, dos por cada lado, todo ello presidido por un baldaquino, copia del modelo berniniano de San Pedro [fig. 6], que además introduce en Aragón esta tipología y cuya exitosa recepción propició que se utilizara de nuevo tanto en la propia catedral (capilla de Santiago, simétrica a la de San Pedro Arbués) como posteriormente y hasta bien avanzado el siglo XVIII en otros lugares de Aragón.¹⁷

¹⁷ Sobre el baldaquino y su recepción en Aragón, véase a propósito del de la colegiata de Daroca: BOLOQUI, B., «El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia de Daroca. Precisiones a un tema», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 24, Zaragoza, Museo Goya-Colección Ibercaja-Museo Camón Aznar, 1986, pp. 33-64.

Los lienzos le fueron pagados en 1665 a Jiménez Maza,¹⁸ si bien no puede afirmarse que este trabajo fuera el que, según Jusepe Martínez, le causó la muerte por agotamiento pocos años después.¹⁹ Las pinturas representan escenas de la vida, milagros, muerte, glorificación y ascenso a los cielos de Pedro Arbués, y mientras en los lunetos se desarrollan escenas únicas de carácter taumatúrgico —pendientes de identificación y estudio detallado—, en dos de los tres enormes lienzos la composición es dúplice, con una parte inferior terrenal, de pincelada más apretada y composición más movida, y otra superior celestial, en la que el pincel del artista se mueve con mayor soltura en figuras, sin embargo, más estáticas.²⁰

Siguiendo el orden del relato, la primera escena es la que ocupa el frente de la capilla, donde se muestra en la zona inferior el acuchillamiento del canónigo en el momento en que se encontraba orando, arrodillado y vestido con las ropas capitulares, desprovisto de cualquier defensa,²¹ ante el altar mayor de la catedral. El hecho ha sido representado en un ambiente de gran intensidad dramática conseguida mediante el acusado claroscuro y un dinamismo ausente en el resto del ciclo, aunque obviando cualquier detalle de ambientación arquitectónica que permita ubicar el episodio —que sin embargo sí encontramos en los relieves de la caja sepulcral y en el relieve en yeso del trascoro catedralicio [fig. 7], e incluso en el célebre grabado de Pedro

¹⁸ Un pago del año 1665, sacado de libro de cuentas, aparece ya citado por Valentín Carderera. CARDERERA Y SOLANO, V., «Vida de Jusepe Martínez y reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón», en MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid, Imp. Manuel Tello, 1866, p. 28 (nota 1). Véase también: CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 vols., Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, t. VI, p. 5; y VIÑAZA, C., Muñoz y Manzano, Conde de la, *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tip. de los Huérfanos, 1889-1894, t. IV, p. 60.

¹⁹ Martínez alude a «una obra de mucha consideración» en la que puso tanto que «apenas tuvo la obra acabada, le dio una enfermedad del cansancio pasado, que murió de ella tan aprisa que cuando sus amigos lo supieron ya estaba enterrado». MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, *op. cit.*, 2006, pp. 262-263.

²⁰ Valentín Carderera aprecia en esos rompimientos de gloria «ángeles con una elegancia y grandiosidad dignas del Guido Reni». CARDERERA Y SOLANO, V., «Vida de...», *op. cit.*, 1866, p. 28.

²¹ Algunas fuentes literarias le hacen vestido de cota de malla, con la cabeza protegida por un casco y con un arma corta dispuesta para su defensa, atributos que sin duda no se consideraron apropiados para la versión pictórica.



Fig. 7. La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, relieve del trascoro que representa el asesinato de Pedro Arbués.



Fig. 8. La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, detalle del cuadro del frente de la capilla.

Villafranca—, en el momento en que los asesinos —semidesnudos, modo elocuente de evidenciar su carácter maligno y pecaminoso—, espada en mano, se abalanzan sobre el canónigo sin que un monaguillo armado con un hachón encendido, que consigue poner a uno en fuga [fig. 8], ni otros testigos en segundo plano, puedan impedirlo. El canónigo, herido de muerte —falleció tras una agonía de más de dos días— y sangrando ostensiblemente por el cuello, dirige su mano al pecho al tiempo que su cabeza se eleva, enmarcada por una aureola radiante, mientras dos ángeles le aproximan la palma y la corona del martirio, detalle importante que refleja su inmediata glorificación y ascenso a los cielos; y es precisamente esa imagen central de la composición la que, hasta la colocación h. 1725 sobre la mesa de altar de la talla en madera policromada del titular realizada por Juan Ramírez Mejandre, era perfectamente visible en el eje de la capilla, enmarcada por las columnas del baldaquino, produciendo a cierta distancia un buscado efectismo, lo que demuestra que la remodelación barroca respondió a un plan perfectamente diseñado [fig. 9]. En la zona superior, en la parte celestial, se despliega una gloria con el nuevo mártir en el centro, elevándose rodeado de angelitos y con los brazos extendidos, y sobre él y en el eje la Trinidad, flan-



Fig. 9. La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, detalle del cuadro del frente.

queda por la Virgen y san Juan Bautista, dos santos mártires aragoneses, el oscense san Vicente y el zaragozano santo Dominguito de Val, y otros santos en los extremos.

El nuevo mártir, por tanto, ocupa su lugar en el cielo duplicando su presencia en la pintura, aunque en puridad no se trata de escenas diacrónicas ni coincidentes espacialmente, sino más bien sincrónicas en el tiempo, pues se entiende que la glorificación y subida al cielo del mártir se producen de forma inmediata, automática y «de oficio» podríamos decir, con la única salvedad de que en este caso la muerte de Arbués, según sabemos, no se produjo hasta dos días y medio después del atentado, lo que podríamos interpretar como una licencia del artista, que ha simplificado y concentrado en uno los dos hechos (atentado y muerte). Todavía más, se trata de una duplicidad relativa, pues la imagen inferior del canónigo comparte en cierta forma su carácter terrenal con el recién conseguido celestial, y obedece a una nueva iconografía de los santos glorificados que surge como una necesidad en el periodo trentino y contrarreformista y que tiene una significación más sim-



Fig. 10. Autor desconocido, Glorificación de san Andrés, s. XVII. Huesca, basílica de San Lorenzo, capilla de San Andrés.

bólica que histórica.²² No obstante, también aquí observamos una diferencia sustancial con la fórmula habitual de representación de apoteosis o glorificaciones de santos en los que estos aparecen divinizados y con los elementos genéricos de la santificación (halo, corona de laurel, palma del martirio), en actitud ya estática, acompañados de sus atributos propios y en conexión directa con lo celestial (cabeza elevada, rompimientos de gloria con ángeles y personajes diversos), definiendo en esa forma congelada en el tiempo, o más bien atemporal,²³ su imagen canónica, pero ubicados en un espacio terrenal en cuyo segundo plano se nos ofrecen episodios hagiográficos y taumatúrgicos que actúan como los escolios, *marginalia* o notas en los textos literarios, es decir, como pruebas o argumentos explicativos de su nueva condición [fig. 10]. Lo habitual es que esas escenas secundarias, aunque aisladas, compartan un

²² CAMÓN AZNAR, J., *El tiempo...*, *op. cit.*, p. 134.

²³ Como sucede también en las representaciones de experiencias místicas (apariciones, visiones...).



Fig. 11. *La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, detalle del cuadro del lado del Evangelio.*

mismo espacio con la principal, en aparente diacronía, y únicamente su disposición delante/detrás y su lógica diferencia de tamaño establece la «distancia» convencional que artista y espectador necesitan para que el juego tenga la suficiente credibilidad; en otros casos, los artistas resolvieron el problema haciendo uso de estrategias visuales en las que, mediante encuadres arquitectónicos, crearon «ventanas de tiempo» donde insertar esos episodios. No es este el caso del lienzo central de la capilla Arbués, donde el martirio y la presencia glorificada del santo se unifican.

Por su parte, la escena superior de este mismo lienzo no deja de ser un convencionalismo en la representación del alma ascendida del *beatus* (bienaventurado que goza ya del Paraíso), a la que en aras de una lectura inequívoca se mantiene su fisonomía corporal —sangre incluida—, tal como prescribían tratadistas como Francisco Pacheco para la representación de los santos en gloria o en apariciones: «cuán justa cosa es pintar en los Santos en el cielo con el aspecto que tuvieron viviendo, e insignias de su martirio, para

que sean conocidos del pueblo cristiano [...] Y parece muy conforme con esta opinión, que todas las veces que se han aparecido los Santos ha sido de la misma manera que vivían en el mundo».²⁴

En el colateral izquierdo (lado del Evangelio) se ha representado, en la parte inferior [fig. 11], el entierro del inquisidor, con el ataúd aún abierto conteniendo el cuerpo y el hecho taumatúrgico del hervor, efervescencia y multiplicación de la sangre derramada, ante el asombro de las autoridades eclesiásticas —entre ellas el arzobispo y el Cabildo— y civiles, nobles y ciudadanos que se aprestaron a recogerla empapada en pañuelos y papeles como reliquia con propiedades sanadoras, tal como describe la relación hecha por el notario Pedro Lalueza, luego recogida por el padre Roque A. Faci.²⁵ Estamos ante lo que podría considerarse el primer milagro *post mortem* realizado por Arbués, al que seguirán otros muchos. En la parte celeste, el mártir contempla todo desde lo más alto, junto a Dios Padre y en simetría con otro Pedro mártir, el de Verona, dominico y como aquel miembro del Tribunal del Santo Oficio y asesinado por herejes, con el que históricamente se le ha relacionado²⁶ y con el que ahora coincide en el cielo y en el contacto con la divinidad, «donde se anegan el espacio y el tiempo, y todo desaparece en la noche oscura de la comunión con Dios».²⁷

En el lado derecho, finalmente, puede verse la consecución del proceso de beatificación en Roma [fig. 12]. La inusual composición de esta pintura presenta, desde un punto de vista elevado, un primer plano con la reunión de la Sagrada Congregación de Ritos,²⁸ acompañada por la guardia suiza, y un

²⁴ PACHECO, F., *El arte...*, *op. cit.*, p. 331.

²⁵ FACI, R. A., *Aragón, Reyno de Christo y dote de Maria Santísima* (ed. facsímil de la primera de 1739), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1979, parte cuarta, p. 213. El milagro se produjo en dos ocasiones: cuando el féretro entró en el templo para ser enterrado y de nuevo el 29 de septiembre, quince días después del atentado.

²⁶ Una relación que se remonta al momento mismo del asesinato, tal como se aprecia en la primera lauda sepulcral, donde el de Épila empuña una enseña donde se ha representado al de Verona con el alfanje clavado en el cráneo, según su clásica iconografía. RICO CAMPS, D., «La imagen de Pedro Arbués. Literatura renacentista y arte medieval en torno a don Alonso de Aragón», *Locus Amoenus*, 1, Barcelona, Universidad Autónoma, 1995, pp. 107-119 (spec. 116-117 y figs. 5-7).

²⁷ CAMÓN AZNAR, J., *El tiempo...*, *op. cit.*, p. 141. El autor utiliza esta frase para referirse a las visiones místicas y los éxtasis.

²⁸ *Congregatio pro Sacri Ritibus et Caeremoniis*, dicasterio creado por el papa Sixto V en 1588 y competente en las causas de los santos, llamado desde 1969 Congregación para las Causas de los Santos (*Congregatio de Causis Sanctorum*).



Fig. 12. La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, vista general del cuadro del lado de la Epístola.

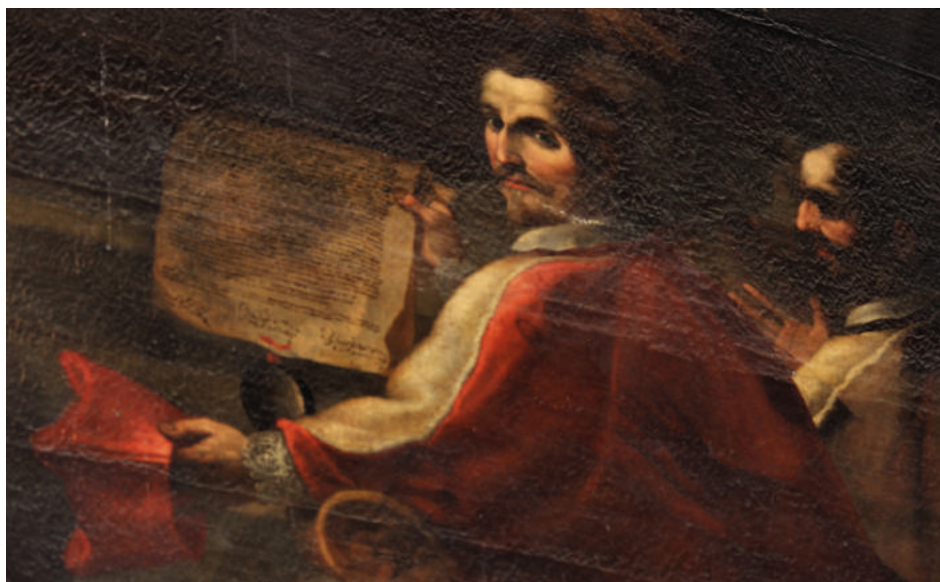


Fig. 13. La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, detalle del cuadro del lado de la Epístola.

segundo con la celebración eucarística que da carta de naturaleza a la declaración de beatificación, presidida por el Papa (sentado y bajo palio, pero intencionadamente situado en un lugar secundario) y ante la presencia de un tondo sostenido por ángeles con una imagen de medio cuerpo de Arbués que, por su ambigüedad, podría interpretarse como una representación canónica del santo (un cuadro dentro del cuadro) o bien como una visión celeste. El artista, por tanto, nos traslada en el espacio, de Zaragoza al Vaticano, y en el tiempo, de 1485 a 1664, es decir, a un momento casi coetáneo al de ejecución de la pintura, para ofrecernos el momento preciso en que los miembros de la Curia han acordado ya la beatificación, y uno de ellos, en primer plano, muestra el documento pontificio, con lemnisco rojo y sello metálico, mientras gira su cabeza hacia el espectador [fig. 13], como también lo hace otro situado a su izquierda. De este modo, y gracias a este salto temporal, se ratifica *de iure* la santificación de Arbués ya admitida popularmente *de facto* en el momento mismo de su martirio,²⁹ y además se muestra la prueba ante un espectador universal, de ahora y de siempre, en un curioso juego espacio-temporal que solo la pintura hace posible.

La conexión con Roma y el Vaticano tiene otro eslabón de presencia muy evidente pero cuya significación tampoco debe pasar inadvertida: el baldaquino, primero que se levanta en tierras aragonesas, copia a otra escala y con algunas variantes del diseñado y ejecutado treinta años antes por Bernini para la basílica de San Pedro,³⁰ y en función de lo dicho anteriormente en absoluto parece una elección arbitraria, sino más bien intencionada y llena de sentido, pues pensamos que a través de este elemento se quiso establecer un vínculo entre el primer pontífice y el nuevo beato del mismo nombre,³¹ utilizando para ello una tipología arquitectónica que en la tradición paleocristiana servía para cobijar los altares y los enterramientos, como también

²⁹ De hecho, ya en 1514 se certificaban ante notario de Zaragoza los milagros obrados por el inquisidor asesinado, y hasta su beatificación la Iglesia trató de forma privilegiada su representación, aun tratándose de un santo no reconocido. Véase: MORTE GARCÍA, C., «Los arzobispos...», *op. cit.*, p. 206. Y SCHOLZ-HÄNSEL, M., «Arte e...», *op. cit.*, pp. 206-207.

³⁰ BOLOQUI, B., «El influjo...», *op. cit.*, pp. 33-64.

³¹ Del mismo modo, el martirio de Arbués también se ha relacionado con el de Pedro de Verona, dominico y, como aquel, miembro del Tribunal del Santo Oficio. RICO CAMPS, D., «La imagen de Pedro Arbués. Literatura renacentista y arte medieval en torno a don Alonso de Aragón», *Locus Amoenus*, 1, Barcelona, Universidad Autónoma, 1995, pp. 107-119 (espec. 116-117 y figs. 5-7).



Figs. 14 y 15. La Seo de Zaragoza, capilla de san Pedro Arbués, embocadura, detalle de los relieves de las pilastras.

sucede aquí; una conexión que todavía se hace más evidente si pensamos en las reliquias de los primeros mártires de la cristiandad que en el templete romano contienen las cuatro figuras de ángeles —aquí sustituidas por alegorías de las Virtudes— situados en los ángulos.

Una vez conseguida la beatificación de Arbués, para la que no se requería la verificación de ningún milagro al tratarse de un martirio cuya autenticidad había quedado suficientemente probada —entre otras cosas a través de su descripción literaria y plástica—, el siguiente paso era lograr la canonización, es decir, la extensión del culto a la Iglesia universal, y para ello el Cabildo zaragozano puso todo su empeño, acumulando en la capilla todo tipo de «pruebas testificales», tanto del martirio como de los milagros del beato, que ya están presentes en los relieves en alabastro de las pilastras laterales de la embocadura [figs. 14-15],³² y mostrando además en un lugar bien visible las llamadas «insignias y mantetas» (una tablilla con los nombres de los asesinos y las armas con las que supuestamente se cometió el homicidio)³³ que hasta el cierre del templo en la década de 1970 podían verse colgadas en uno de los pilares del transepto, muy cerca del lugar donde se cometió el crimen.

³² En cada uno de los cajeados de las pilastras, alternados con elementos vegetales y angelotes, se disponen tres escenas: las dos superiores muestran la coronación del santo por ángeles y las inferiores apariciones y hechos milagrosos (pilastra izquierda), otra aparición del santo a dos mujeres ante el sepulcro y el mártir recibiendo la palma (pilastra derecha).

³³ MELGARES MARÍN, J., *Procedimientos de la Inquisición*. Madrid, 1886, tomo I, p. 134 (nota 1).

CHARLES DE LA TRAVERSE (1726-1787) Y EL COMERCIO DE ARTE ENTRE FRANCIA Y ESPAÑA

FRÉDÉRIC JIMÉNO*

Secrétariat général du Comité d'histoire de la Ville de Paris

CHARLES DE LA TRAVERSE hizo una carrera atípica; después de unos principios prometedores como pintor de historia se convirtió en «gentilhomme de compagnie» del marqués de Ossun, embajador de Francia en Nápoles; siguió a su señor a Madrid y desde entonces fue empleado del cuerpo diplomático. De su estancia en España se conoce un abundante corpus de dibujos y que fue maestro de Luis Paret.

Varios documentos inéditos publicados en este estudio revelan que a partir de 1777, La Traverse trabajó para el conde de Angiviller, «directeur général des Bâtiments du roi», en el enriquecimiento de la colección de la Corona francesa con vistas a la creación de un museo permanente en el palacio del Louvre. A pesar de las ambiciones del pintor, D'Angiviller prefirió la mediación de un profesional, Jean-Baptiste Lebrun, hecho que atestigua el nuevo papel desempeñado por los marchantes parisinos.

LOS PRINCIPIOS PROMETEDORES DE UN PINTOR DE HISTORIA

La Traverse,¹ pintor de historia y alumno de François Boucher,² obtuvo el segundo gran premio de pintura de la Académie royale de peinture et de

* <https://univ-parisl.academia.edu/FrédéricJiméno> (01/01/2018).

¹ Sobre este pintor, ver principalmente: MÉJANÈS J.-F., «La Traverse et Pajou», en SCHERF G. (dir.), *Augustin Pajou et ses contemporains*, Paris, La Documentation française, 2000, pp. 323-324. RODRÍGUEZ MOÑINO, A., «Charles de La Traverse, pintor francés en España, noticias sobre su vida y sus obras (?-1787)», *Academia*, vol. II, n.º 4, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1954, pp. 379-395. SANDOZ, M., «La vie et l'œuvre de Charles de la Traverse (1726 – vers 1780)», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, Société de l'histoire de l'art français, 1970, pp. 211-228.

² Señalado en su nombramiento para la École royale des Élèves protégés (17.VIII.1750) y reiterado en su patente de residente en Roma (16.X.1751). GUIFFREY, J. J., «Brevets de pensionnaires à l'Académie de Rome et à l'école des élèves protégés de

sculpture de París el 7 de diciembre de 1748³ «pour les prix de 1747 qui restent à distribuer». De enero de 1749 al 15 de octubre de 1751, estudió en la École royale des Élèves protégés.⁴ Un día después del término en la Escuela real fue nombrado «élève pensionnaire du roi» de la Académie de France establecida en Roma. Recibió una gratificación de 300 *livres*⁵ para el largo y costoso viaje hasta la Ciudad Eterna que le obligó a endeudarse;⁶ llegó a la capital en compañía del escultor Augustin Pajou (1730-1089) y del arquitecto François-Dominique Barreau de Chefdeville (1725-1765) el día 14 de febrero de 1752.⁷

La Traverse pintó al principio de su estancia una *Allégorie de l'eau*⁸ [fig. 1], el único cuadro que se le atribuye con seguridad⁹ pues en agosto de 1752, los príncipes de Esterházy (1711-1762) encargaron una serie sobre los cuatro elementos a los pensionistas de la Academia.¹⁰ El príncipe Pedro Pablo fue

Paris», *Nouvelles archives de l'art français*, Paris, 1879, pp. 350-392, espec. p. 374, n.º CXXXII-CXXXIII.

³ DE MONTAIGLON, A., *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Chavaray frères, 1885, t. VI (1745-1755), p. 143.

⁴ COURAJOD L., *Histoire de l'École des beaux-arts au XVIII^e siècle. L'École royale des élèves protégés*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1874, p. 389.

⁵ DE MONTAIGLON, A., GUIFFREY, J., *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, Paris, Chavaray frères, 1901, t. 10, p. 240, n.º 4763 (17.X.1751). [a partir de ahora citado: *Correspondance*].

⁶ En 1755, todavía no había reembolsado el conjunto de sus deudas. *Correspondance*, t. 11, p. 111, n.º 5130 (05.XI.1755).

⁷ *Ibidem*, t. 10, p. 352. MÉJANÈS J.-F., «La Traverse et Pajou», *op. cit.*, 2000, p. 319.

⁸ Charles de La Traverse, *Allégorie de l'eau*, 1752-1753, óleo sobre lienzo, 355 x 217 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum (inv. 93.6). Conocíamos este cuadro sólo por las menciones de la *Correspondance*, el Museo de Budapest lo compró a un anticuario de Munich, en 1993. SANDOZ, M., «La vie et l'œuvre de Charles de la Traverse (1726 – vers 1780)», *op. cit.*, p. 221, n.º 4. V. T., «Le musée des Beaux-Arts en 1993», *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts - a Szépművészeti Múzeum Közleményei*, n.º 80-81, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1994, pp. 131-139, espec. p. 131. JACQUOT D. (com.), *Jean Barbault (1718-1762). Le théâtre de la vie italienne* [cat. de exp.], Strabsourg, Musées de la Ville de Strasbourg, 2010, p. 33.

⁹ La *Joven del abanico* del Museo Grobet-Labadié (inv. GL 3179) de Marsella, tradicionalmente atribuida a La Traverse, está firmada pero su estilo está más próximo al de Gaspare Traversi (1722-1770).

¹⁰ Formó una serie junto a *L'Air* pintado por Gabriel-François Doyen (1726-1806), en 1753, también conservado en Budapest (inv. 60.8), *Le Feu* de Pierre-Charles Le Mettay y *La Terre* por Jean Barbault, estos dos últimos desaparecidos.



Fig. 1. Charles de La Traverse, Allégorie de l'eau, 1752-1753. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

embajador en Nápoles entre 1750 y 1752, prosiguiendo después cierto tiempo su estancia italiana en Roma. Por otra parte, Natoire explica en un correo datado el 6 de diciembre de 1752, que el príncipe Esterházy visitó la Academia.¹¹ El encargo se realizó a través de Guillaume-Marie d'Arthenay, secretario de embajada en Nápoles.¹² Los cuadros se destinaron al palacio Esterházy de Viena mencionados todavía en 1820. El cuadro de La Traverse fue el más avanzado, todavía muy próximo a la obra de su maestro François Boucher.¹³

¹¹ *Correspondance*, t. 10, p. 425, n.º 4935 (6.XII.1752).

¹² SANDOZ, M., «La vie et l'œuvre de Charles de la Traverse (1726 – vers 1780)», *op. cit.*, 1970, p. 221, n.º 4.

¹³ *Ibidem*.

La Traverse copió una composición de Guido Reni,¹⁴ en 1754, posteriormente pintó el blasón de Francia para el palacio de la Academia,¹⁵ y también se menciona la interpretación de una figura según Domenichino,¹⁶ obras hoy perdidas. Durante este periodo, también decoró un gran apartamento para el embajador de Francia ante el Papa, Étienne François de Choiseul (1719-1785), conde de Stainville.¹⁷ Sobre este particular, Natoire precisó: «il peint l'architecture en détrempe à merveille et a beaucoup de goût».¹⁸

Dos asuntos abordados regularmente (su situación económica y estilo pictórico) en la correspondencia romana explicarían posiblemente el destino de La Traverse. Tuvo importantes problemas financieros precisados por Natoire: «il n'a aucun secours de chez luy, ce qui le rend toujours obéré et manque du nécessaire»;¹⁹ probablemente por esta razón, se le confió la ejecución de las armas de la Academia a cambio de una gratificación. La Traverse mismo escribió a Marigny para explicarle las complejas relaciones que mantenía con su padre: «Enfin, à mon départ pour l'Italie, moins content de son sort que du mien, puisque j'ay l'honneur de dépendre de vos bontés, il s'était retiré dans sa maison à Fontainebleau, lorsque la mort est venue subitement».²⁰ Además la manera de La Traverse desagradó; en septiembre de 1755, Marigny parece contrariado por los envíos del pensionista: «Il est à craindre qu'en voulant donner à la nature plus de caractère qu'elle n'en présente, il ne tombe dans une manière outrée, d'autant plus dangereuse que, cette habitude une fois prise, il est difficile d'en revenir».²¹ Natoire confirma las declaraciones de Marigny subrayando el gusto del pintor por la poesía y la búsqueda del efecto: «[il] a du goût et du génie et de la lecture plus que pas un; c'est le bel esprit de la compagnie» o también «je luy vis faire dernièrement un morceau de fantaisie dont il a pris l'idée dans une carrière et dans ce genre d'effet bisare où il a du goût naturellement».²²

¹⁴ *Ibidem*, t. 11, p. 31, n.º 5026 (29.V.1754); p. 40, n.º 5037 (9.VII.1754). Copió una composición de la capilla de l'Anunziata del palacio del Quirinale en Roma encargada a Reni por Paolo V Borgese en el otoño de 1609.

¹⁵ *Ibidem*, t. 11, p. 40, n.º 5037 (9.VII.1754); p. 54, n.º 5054 (9.X.1754).

¹⁶ *Ibidem*, t. 11, p. 107, n.º 5027 (30.IX.1755).

¹⁷ *Ibidem*, t. 11, p. 105, n.º 5125 (17.IX.1755).

¹⁸ *Ibidem*, t. 11, p. 138, n.º 5162 (26.V.1756).

¹⁹ *Ibidem*, t. 11, p. 40, n.º 5037 (09.VII.1754).

²⁰ *Ibidem*, t. 11, p. 44, n.º 5042 (2.VIII.1754).

²¹ *Ibidem*, t. 11, p. 107, n.º 5027 (30.V.1755).

²² *Ibidem*, t. 11, p. 111, n.º 5130 (05.XI.1755).

Un La Traverse sólo,²³ sin familia, de constitución frágil²⁴ y carente de recursos²⁵ parece posible que prefiriera el empleo de un gran señor que arriesgarse a una difícil carrera como pintor de historia en París.

Residió en Roma hasta mayo o junio de 1756, regularmente mencionado en la correspondencia del director de la Academia de Francia.²⁶ Visitó la región de Nápoles; el 4 de marzo de 1757, está documentado en un hostel situado en Ponte di Chiaï al lado de la Madona degli Angeli donde los arquitectos Pierre-Louis Moreau y Charles de Wailly se reúnen con él.²⁷ Días más tarde, el 6 de marzo, Moreau visitó al embajador del rey de Francia en Nápoles, el marqués Pierre-Paul d'Ossun (1713-1788) [fig. 2], audiencia que no le dejó un buen recuerdo: «audience duquel nous n'avons pas eu lieu d'être trop content. Son bord est fort froid. On dit qu'il gagne à être traité mais je n'en ferai pas l'épreuve».²⁸ La Traverse perseveró y se convirtió rápidamente en el «gentilhomme de compagnie» del marqués permaneciendo en Nápoles hasta la entronización del monarca como rey de España, en 1759, cuando siguió a Carlos III a la corte madrileña. El cambio ampliaría sus expectativas para obtener encargos oficiales de un nuevo soberano que exigió a Versalles que el marqués de Ossun le siguiera a Madrid.²⁹

Contra todo pronóstico La Traverse residió una veintena de años en Madrid sin recibir un solo encargo de la corte española hasta donde se ha documentado. Sólo la nota biográfica escrita por su único alumno, Luis Paret (1746-1799), destinada al *Diccionario histórico* de Ceán Bermúdez³⁰ (1749-1829) proporciona una breve noticia.³¹ Paret señaló que el francés pintó un gran número

²³ Permaneció célibe toda su vida.

²⁴ *Correspondance*, t. 11, pp. 111-112, n.º 5130 (05.XI.1755): «Il a eu le malheur de perdre un œil, et celui qu'il a n'est pas trop sain encore». Louis Courajod señala, sin citar la fuente de esta noticia, que era jorobado. COURAJOD, L., *Histoire de l'École des beaux-arts au XVIII^e siècle. L'École royale des élèves protégés*, op. cit., 1874, pp. 142-143.

²⁵ Marigny le explicó claramente que de regreso a París no podría apenas ayudarle: «au delà de la règle établie», *Ibidem*, t. 11, p. 130, n.º 5152 (07.04.1756).

²⁶ La última mención: *Ibidem*, t. 11, p. 138, n.º 5162 (26.V.1756).

²⁷ DESCAT, S., *Le Voyage d'Italie de Pierre-Louis Moreau: Journal intime d'un architecte des Lumières (1754-1757)*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 101.

²⁸ *Ibidem*, p. 104.

²⁹ El marqués de Ossun fue primero embajador en Nápoles, entre 1751 ó 1752 y 1759 y luego en Madrid, de 1759 a 1777.

³⁰ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas-Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, *passim*.

³¹ RODRÍGUEZ MOÑO, A., «Charles De La Traverse, pintor francés en España, noticias sobre su vida y sus obras (?-1787)», op. cit., pp. 379-395.



Fig. 2. Jules César Denis Van Loo (1743-1821) (atribuido a), Le marquis d'Ossun, hacia 1780, Washington, National Gallery of Art.

de pequeños cuadros de gabinete para sus allegados sobre temas variados —de historia, paisaje, flores— realizados tanto a la técnica al óleo como al temple. El grabador Manuel Salvador Carmona, por ejemplo, con quien el francés colaboró, poseía «un boceto de Carlos de la Traversa a 300 reales». ³² Ninguna de estas pinturas ha sido identificada con seguridad; la *Alegoría para el nacimiento de un infante de España* (inv. 3.945) propiedad del Museo Lázaro Galdiano de Madrid se considera hoy una obra de Antonio González Velázquez. ³³

³² BLANCO MOZO J. L., «La otra cara de la Ilustración. La formación artística y la cultura del grabador Manuel-Salvador Carmona a través del inventario de sus bienes (1778)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría de Arte (UAM)*, vol. IX-X, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997-1998, p. 301, n.º G8.

³³ RODRÍGUEZ MOÑINO, A., «Charles De La Traverse, pintor francés en España, noticias sobre su vida y sus obras (?-1787)», *op. cit.*, pp. 394-395. ARNAIZ, J. M., *Antonio González Velázquez, pintor de cámara de Su Majestad (1723-1792)*, Madrid, Antiquaria, 1999, pp. 111-112. CÁNOVAS DEL CASTILLO, S., «En torno a la atribución de un cuadro del Museo

En cambio, se conoce un gran número de dibujos sea de la estancia italiana³⁴ como de la española.³⁵ De esta época son un centenar de hojas: figurines de teatro fechados en 1764³⁶ y algunos dibujos preparatorios para grabado.

CHARLES DE LA TRAVERSE Y EL ENRIQUECIMIENTO DE LAS COLECCIONES REALES

El epistolario inédito entre La Traverse y el conde de Angiviller, cruzado desde 1774, explica el empleo del pintor al final de su estancia madrileña.³⁷ D'Angiviller inició en 1775, una ambiciosa política de adquisiciones para la colección de la Corona para cubrir sus lagunas, inmersa en el proyecto de crea-

Lázaro Galdiano a Charles de La Traverse», *Goya*, n.º 301-302, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2004, pp. 241-248.

³⁴ La mayoría se conservan en las colecciones del museo de Besançon: MEJANÈS, J.-F., «Un album de dessins de La Traverse au musée des Beaux-Arts de Besançon», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n.º 4-5, Paris, 1972, pp. 381-385. MÉJANÈS, J.-F., «La Traverse et Pajou», *op. cit.*, 2000, pp. 309-333. RASPI SERRA, J., «Charles de La Traverse: l'album del musée des beaux-Arts et d'archéologie de Besançon. Note e memoria dell'antico», en BORSELLINO, E., CASALE, V., (dir.), *La Pittura del settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Firenze, Edifur, 2001, pp. 213-224. SANDOZ, M., *Nicolas-Guy Brenet (1728-1792) avec des remarques liminaires sur [...] Charles De La Traverse*, Paris, Éditart-Quatre Chemins, 1979, pp. 36-37.

³⁵ BARCIA Y PAVÓN, A. M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, s. e., 1906. SANDOZ, M., «A Group of drawings by Charles de la Traverse in the Biblioteca Nacional Madrid», *The Master Drawings*, n.º 4, vol. X, New York, Master Drawings Association, 1972, pp. 378-382. LUXENBERG, A., «Allegory, Alchemy, and Theurgy in the Enigmatic of C. F. de La Traverse», *Master Drawings*, vol. 49, n.º 2, New York, Master Drawings Association, 2011, pp. 225-248.

³⁶ MARTÍNEZ A., *Charles-François-Pierre De La Traverse (1726-1787). Projets de costumes de théâtre pour la représentation donnée en l'honneur du mariage de l'infante Marie-Louise de Bourbon avec l'archiduc Léopold de Habsbourg-Lorraine à l'ambassade du marquis d'Ossun à Madrid (1764)*, Paris, Didier Aaron, Galerie Terrades, 2016. Sobre el contexto: KARRO, F., «Un ambassadeur français au service de l'Espagne éclairée: les fêtes du marquis d'Ossun (Madrid, 1764-1765)», *Ibero-amerikanisches Archiv, Neue Folge*, vol. 15, n.º 2, Berlin, 1989, pp. 175-191.

³⁷ Paris, Archives nationales [AN], O¹ 1914⁶: transcritos en el apéndice documental al final de este estudio. JIMÉNO, F., *La peinture espagnole et la diffusion des modèles français aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les enjeux de la copie*, thèse en histoire de l'art sous la direction de Daniel Rabreau, professeur en histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2005, t. 5, pp. 202-204.

ción de un museo permanente en el Louvre. El plan «debe quedar en secreto —escribió el conde al artista— para evitar el aumento de los precios y el embargo que podría afectar a la salida de los cuadros» (Apéndice documental, doc. 2).³⁸ La Traverse se convirtió en 1777, en un agente de D'Angiviller en España para encontrar obras para el futuro museo del Louvre. El conde empleó al pintor para «[...] nous faire mieux connaître les productions de l'Espagne dans tous les genres et en particulier pour procurer au cabinet du Roy quelques tableaux de Maîtres Espagnols, assez peu connus dans ce pays-cy ; sur quoy vous en aviez donné des espérances en me marquant qu'on pouvait même, en envoyant quelques uns icy pour mettre à portée de juger, s'ils convenaient aux vues que l'on a pour l'augmentation du cabinet des tableaux de Sa Majesté» (ibíd., doc. 2). Continúa D'Angiviller: «Je vous serai obligé de me donner toutes les instructions qui pourront dépendre de vos prix pour les tableaux ou les autres objets de curiosités, comme statues vases, bustes antiques de marbre de porphyre» (ibíd., doc. 2). La Traverse exploró España y según sus propias declaraciones, valoró: «Une Correspondance intéressante et digne de la Curiosité de Mécènes, sur la physique de l'Espagne, que j'acheverai de parcourir; et sur les productions de génies de ses savants, de ses artistes» (Apéndice documental, doc. 1).

D'Angiviller, sin embargo, parece incómodo y se percibe desde el principio un malentendido entre ambos. Los dos correos transcritos sugieren una correspondencia que no se conserva en su totalidad pero que se puede reconstituir en parte. En 1777, La Traverse propuso sus servicios al director para buscar obras de arte en España según un correo hoy desaparecido pero mencionado en la correspondencia (ibíd., doc. 1). El director no responde inmediatamente al correo del pintor pero se refiere al asunto en una carta dirigida a Flavigny datada el 8 de julio de 1777.³⁹ Desgraciadamente, esta negociación coincidió con la salida de Madrid del marqués de Ossun reemplazado en el puesto por el conde de Montmorin de Saint-Hérem (1745-1792), embajador entre 1778 y 1784. En ese momento, y como precisó él mismo La Traverse, la cuestión de su permanencia en Madrid quedó en suspenso. El 10 de noviembre de 1777, diez días antes de la partida definitiva de D'Ossun para Francia, La Traverse decidió, por iniciativa propia, quedarse en España pese a carecer de instrucciones precisas del

³⁸ «[...] doit être tenu secret pour éviter le haussement de prix et l'embargo qu'on pouvait mettre sur la sortie des tableaux».

³⁹ Se sugiere la identificación de Flavigny con Gratien-Jean-Baptiste-Louis, vizconde de Flavigny (1740-1783), teniente coronel de caballería, y autor de varias traducciones de libros sobre España.

director. Da la impresión que La Traverse pensó desempeñar el papel de su vida en este asunto cuando para el director, una simple conversación en Versalles le hubiese sido suficiente. Por otra parte, la guerra de Independencia de los Estados Unidos de América (1775-1783) mermó la capacidad presupuestaria del director que dedicó a valores seguros, sobre todo, pintura flamenca y holandesa.

Después de un largo período de convalecencia, La Traverse propuso al conde, en 1779, la adquisición de tres cartones de tapiz atribuidos por él a Holbein.⁴⁰ Las tres piezas medían 10 pies por 10 (unos 300 x 300 cm aproximadamente), fueron pegadas sobre gruesas telas y lavadas a la acuarela, y parecen «haber sufrido mucho». Dedicados a la *Pasión* de Cristo, uno de ellos representa a *Jesús con la cruz a cuestas*. El propietario, «gueux» como un pintor español, pedía 600 *livres* por los cartones. Jean-Baptiste-Marie Pierre, primer pintor del rey, en una nota a D'Angiviller, fue muy escéptico con esta propuesta; los cartones estaban repintados, en mal estado de conservación, eran de grandes dimensiones y, sobre todo, la atribución de La Traverse resultaba dudosa. D'Angiviller rechazó la oferta en un correo fechado en 2 de septiembre de 1779, de tono seco donde se asombró del largo silencio del pintor. No se ha hallado ninguna otra propuesta de La Traverse.

D'Angiviller se limitó, como se ha referido, a la adquisición de obras de grandes maestros reconocidos. En París, compró cinco obras de Murillo, tarea para la que no precisaba a La Traverse. Para el mercado del arte parisino del setecientos, el único valor seguro de la pintura española fue Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682).⁴¹ Ribera se consideraba perteneciente a la escuela italiana⁴² y Velázquez era casi un desconocido.⁴³ Los dos primeros cuadros de

⁴⁰ GUIFFREY, J., «Cartons de tapisseries par Holbein proposés à M. d'Angiviller (1779)», *Nouvelles archives de l'art français*, Paris, 1879, pp. 258-262.

⁴¹ Véase GARCÍA FELGUERA, M. de los S., *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1989, cap. «Murillo y los franceses. El siglo XVIII», pp. 87-94. La celebración del aniversario del cuarto centenario del nacimiento de Murillo en Sevilla ha deparado nueva y abundante bibliografía sobre el pintor; de esta se destaca para el asunto de nuestro estudio la monografía de NAVARRETE, B., *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid, Cátedra, 2017, *passim*.

⁴² Véase ALZAGA RUIZ, A., «La fortuna crítica de José de Ribera en Francia en los siglos XVII y XVIII: la formación del mito romántico», en CABAÑAS BRAVO, M. (dir.), *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 501-511. ALZAGA RUIZ, A., «La visión directa de José de Ribera a través de los *Voyages en Italie* de los franceses en los siglos XVII y XVIII», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 17, Madrid, UNED, 2004, pp. 97-119.

⁴³ Véase: BATICLE, J., «Recherches sur la connaissance de Velázquez en France de 1650 à 1830», *Varia Velazqueña*, t. 1, Madrid, Casa de Velázquez, 1960, pp. 532-552.

Murillo fueron propuestos en París, en 9 de abril de 1737, en la venta de la condesa de Verrue; cerca de un centenar de obras de Murillo (o atribuidas al sevillano) circularon durante el siglo en el mercado de arte parisino.⁴⁴ El conde disponía en la capital de un mercado dinámico que proponía numerosos cuadros de grandes maestros a través de profesionales empleados como intermediarios, tal como Jean-Baptiste Lebrun (1748-1813) que disponía en su *hôtel* de la calle de Cléry en París de una lujosa «salle des ventes» dotada con iluminación cenital.⁴⁵ Este vendió a d'Angiviller, en 1782, *El joven mendigo*.⁴⁶ En 1784, adquirió en la venta del conde de Vaudreuil *La Virgen con el Niño*⁴⁷ así como dos pinturas sobre obsidiana que representan a *Cristo en el jardín de los olivos* y *Cristo atado a la columna y San Pedro*.⁴⁸ De nuevo con el concurso de Lebrun, en 1786, adquirió *La Sagrada Familia*.⁴⁹

La Traverse, según una desalentadora confesión propia, no poseía un adecuado conocimiento de la historia del arte: «car je n'ose compter sur mes faibles lumières».⁵⁰ Además la carencia de contactos oportunos hicieron innecesario el concurso del pintor superado por los marchantes profesionales de París. En todo caso, el pintor muestra el papel desempeñado por los artistas franceses establecidos en Madrid en el conocimiento de la pintura española. El miniatu-

⁴⁴ Bernard Dorival ha publicado el catálogo sistemático de las obras españolas vendidas en París durante el siglo XVIII: DORIVAL B., «Obras españolas en las colecciones francesas del siglo XVIII», *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, Universidad de Granada, 1976, vol. III, pp. 66-94.

⁴⁵ GERARD POWELL, V., «Les achats espagnols de Lebrun: quelques stratégies d'acquisition», en GERARD POWELL, V. (dir.), *Artistes, musées et collections. Un hommage à Antoine Schnapper*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016, pp. 359-399.

⁴⁶ Paris, Musée du Louvre (inv. 933): comprado en 3.600 *livres* por Lebrun quien lo vendió al rey por 4.200 *livres* el 22 junio 1782. GERARD POWELL, V., RESORT C., *Écoles espagnole et portugaise* (coll. Musée du Louvre, Département des peintures, catalogue), Paris, RMN, 2002, pp. 198-202.

⁴⁷ París, Musée du Louvre (inv. 929), en depósito en Castres, Musée Goya (inv. D49.3.1): venta del conde de Vaudreuil, 24 de noviembre del 1784, n.º 13, comprado por Louis XVI en 9.001 *livres*. GERARD POWELL, V., RESORT, C., *Écoles espagnole et portugaise*, op. cit., pp. 352-353.

⁴⁸ Musée du Louvre (inv. 931-932): venta conde de Vaudreuil, 24 de noviembre del 1784, n.º 14, comprado por Louis XVI por 2.001 *livres*. GERARD POWELL, V., RESORT C., *Écoles espagnole et portugaise*, op. cit., pp. 193-197.

⁴⁹ Musée du Louvre (inv. 930): comprado al conde de Serrant. GERARD POWELL, V., RESORT C., *Écoles espagnole et portugaise*, op. cit., pp. 191-193.

⁵⁰ GUIFFREY, J., op. cit., 1879, pp. 258-262.

rista Guillaume Bouton (1730-1782), por ejemplo, buscó como La Traverse obras españolas antiguas; permaneció repetidas veces en Madrid, particularmente entre 1764 y 1767, y luego de 1773 a 1775 pero también en Lisboa (1767) y Cádiz (1768).⁵¹ Durante sus estancias, adquirió obras españolas que revendió en su patria y expuso en los salones organizados por la Real Academia de Toulouse⁵² de la que fue miembro. Presentó: un supuesto Murillo, *Anticuario examinando una moneda de plata* (n.º 101) y dos telas atribuidas a Valdés-Leal, *San Juan y Jesús durmiendo* (n.º 140-141) en 1769, vueltos a exponer los de Valdés en 1776 y 1782;⁵³ *El flautista* atribuido a Ribera (n.º 43), en 1773;⁵⁴ tres años después, en 1776, otro Murillo (?), *El Niño Jesús meditando sobre la cruz se pincha con las espinas de una rosa* (n.º 95; de nuevo en 1782), seis cuadros atribuidos a Velázquez (n.º 97-99), dos de «Valquez», sin duda Alonso Vázquez (n.º 101-102), un Pierre-Antoine Quillard (n.º 103) y uno de Miquel Serra (n.º 114; en Francia Michel Serre),⁵⁵ además de varios cuadros italianos, de Luca Giordano y otros maestros. Guillaume Bouton supo emplear sus estancias en España y se convirtió en un mercader de pinturas en Toulouse donde disfrutaba de una existencia confortable. Su caso demuestra la apreciación y la incipiente curiosidad del gusto francés por el arte español.

El inventario de bienes de «Carlos de La Traverse» lo presenta como empleado del cuerpo diplomático y no como pintor, y proporciona algunas informaciones sobre los últimos años de su vida.⁵⁶ El conde de Montmorin contrató en un acto fechado en Madrid el 10 de febrero de 1780, la obligación de darle una pensión vitalicia de 600 *livres* por año desde el 1.º de febrero de

⁵¹ MESURET, R., *De Bouton à Goya. Cinq miniaturistes à la cour de Madrid*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1960, pp. 11-13.

⁵² PENENT, J. (com.), *Les collectionneurs toulousains du XVIII^e siècle. L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture* [catálogo de exposición], Paris, Somogy, Toulouse, Ville de Toulouse, 2001. Los salones tolosanos, a diferencia de los de París, presentaban también maestros antiguos.

⁵³ MESURET, R., *Les expositions de l'Académie de Toulouse de 1751 à 1791*, Toulouse, Espic, 1972, pp. 202-205.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 237.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 292.

⁵⁶ [AN], MC ET XCII-934, 20 février 1788. El documento es mencionado en la base de datos de los archivos notariales de París (ficha creada en 2010). Citado por vez primera en: MARTÍNEZ, A., *Charles-François-Pierre De La Traverse (1726-1787). Projets de costumes de théâtre pour la représentation donnée en l'honneur du mariage de l'infante Marie-Louise de Bourbon avec l'archiduc Léopold de Habsbourg-Lorraine à l'ambassade du marquis d'Ossun à Madrid (1764)*, *op. cit.*, p. 20, nota 16.

1782,⁵⁷ época por la que se instaló en París y arrendó un apartamento en el tercer piso de una casa situada calle del Petit-Bourbon. En su casa, a excepción de dos cajas llenas de pastel,⁵⁸ técnica que tuvo que practicar, tres retratos estimados en 30 *livres*,⁵⁹ dos yesos de academia⁶⁰ y unos pocos libros,⁶¹ nada más señala una actividad o interés por las artes. La Traverse murió en París, el 31 de octubre de 1787.

Charles de La Traverse resulta evidentemente un caso único en el panorama de la pintura francesa del siglo XVIII. En efecto, después de una formación académica ejemplar abandonó una prometedora carrera como pintor de historia para convertirse en agente del cuerpo diplomático dedicado a la búsqueda de obras de arte para la Corona como se ha demostrado en este breve estudio mediante documentación epistolar inédita. Sin embargo, la impericia y falta de contactos de La Traverse le impidieron prosperar en una labor que dominaron los marchantes profesionales parisinos del setecientos como Lebrun.

⁵⁷ AN MC ET XCII-934, 20 février 1788, f° 7v°.

⁵⁸ *Ibidem*, f° 2r.

⁵⁹ *Ibidem*, f° 2v. La cifra de la tasación es muy baja.

⁶⁰ *Ibidem*, f° 2r.

⁶¹ *Ibidem*, f° 3v.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1777.IX.1

Madrid

Correo de Charles de La Traverse al conde de Angiviller, «directeur général des Bâtiments du roi», donde se sorprende de no recibir instrucciones del conde dado que él acepto que-darse en España solo para servir a los intereses del rey.

Archives nationales, Paris, sign. O¹ 1914⁶

Rm. le

1^{er} J^{ier} 1778Madrid 1^{er} X^{bre} 1777

Monsieur

Vous paraissez ne plus me compter au nombre de vos Clients et la voix de ma sou-mission, de mon zèle, m'a fait franchir les Pyrénées : Lors que M^r. Le Marquis d'Os-sun après 22 ans du plus Respectueux attachement de ma part, réfléchissant sur l'ex-trait cy-joint, d'une de vos lettres au vicomte de Flavigni (communiqué vers le 5, 9^{bre} dix jours avant le départ) Cet Ambassadeur voulut bien me laisser le choix de la sai-son à Versailles pour que j'eusse l'honneur de vous être présenté par lui ; ou d'at-tendre à Madrid les ordres dont vous daignerés me charger par l'effet de sa Recom-mandation.

Extrait d'une lettre de M. le Comte d'Angiviller.

8 juillet 1777

«Je suis en tout avec M^r. De La Trv. qui m'a des offres bien tentantes. J'ai été incommodé ou si accablé d'affaires que je ne lui ai pas répondu. Je ne puis retrouver la lettre dans laquelle il me fait des détails ; je voudrais cependant l'avoir : Je lui récri-rai l'un de ces jours. Si vous êtes resté en Correspondance avec lui vous me ferez le plaisir de lui demander de nouvelles instructions.»

Les bontés dont me comble d'ailleurs M^r. Le C. de Montmorin ne me lais-sèrent pas balancer. Oui Monsieur, encore expatrié pour qu'il vous plaise, je Reste flaté d'une Correspondance intéressante [*subrayado en el original*] et digne de la Curiosité de Mécènes, sur la Physique [*id.*] de l'Espagne, que j'acheverai de par-courir ; et sur les productions [*id.*] de génies [*id.*] de ses savants [*id.*], de ses artistes [*id.*] &c.

Le *défis* de soutenir la réputation de mon Ecole m'a *sogXXde* dans de Grand travaux, et mon absence ne me rend pas ingrat envers l'Académie où M^r. Doyen mon Condisciple depuis 1740 réunit tous les talents que la cour se proposait d'y Cultiver pour l'établissement des six Elèves Protégés, vers la fin de 1748 et au nombre des quels j'étais compté avec les De La Rue, Hutin, Pajou et Dumont.

Pardonné, Monsieur, au peu de soin que je parais prendre à travers mes dépêches. Nous arrivons de l'Escurial, où je n'ai point de Cabinet ! Une lettre du nouvel Ambassadeur devait précéder la missive; il n'est pas mieux logé que le plus humble et le plus Respectueux de vos serviteurs.

Charles De La Traverse Savigni.⁶²

2

1778.I.11

Versalles

Borrador de un correo del conde de Angiviller, «directeur général des Bâtiments du roi», a Charles de La Traverse donde se sorprende de la decisión del pintor de quedarse en Madrid cuando el marqués de Ossun había vuelto a Paris.

Archives nationales, Paris; sign. O¹ 1914⁶

A Versailles, le 11 janvier 1778

J'ai reçu, Monsieur, la Lettre par laquelle vous me faites part de la prolongation de votre Séjour à Madrid et des motifs qui vous y ont en partie engagé. Je serais en vérité bien fâché, Si la Lettre que j'ai écrite à M. de Flavigny avait influé pour beaucoup sur cette résolution ; car l'objet n'était pas assez considérable, pour mériter ce sacrifice, si c'en est un de votre part ; et d'ailleurs la situation des fonds des Bâtiments ne me permet pas ; quelque confiance que j'aye en vos lumières, et en vos talents, de vous rendre ce séjour utile par quelque établissement avantageux aux Arts. J'aime par cette raison à penser que l'accueil que vous a fait M. le C de Montmorin et l'amitié qu'il vous témoigne, ont la principale part à cette prolongation de séjour dans le pays que vous habitez depuis tant d'années.

Il est vrai qu'avant que le retour de M Le Marquis d'Ossun en France peut vous mettre dans le cas de songer à y revenir , j'avais eu l'idée de profiter de quelques ouvertures que vous en aviez faites relativement à l'utilité dont vous pouviés être pour nous faire mieux connaître les productions de l'Espagne dans tous les genres et en particulier pour procurer au cabinet du Roy quelques tableaux de Maitres Espagnols, assez peu connus dans ce pays-cy; sur quoy vous en aviez donné des espérances en me marquant qu'on pouvait même, en envoyant quelques uns icy pour mettre à portée de juger, S'ils convenaient aux vues que l'on a pour l'augmentation du cabinet des tableaux de Sa Majesté ; Mais je vous le répète, tous cela était extrêmement subordonné au parti que vous prendriez lors du retour de M^r. D'Ossun : Je comptais même que vous, reviendriez avec lui, et je me bornais à recevoir verbalement de vous les différents détails dont vous me parliez.

⁶² Referencia onomástica acostumbrada en Francia alusiva al pueblo donde La Traverse fue criado por su nodriza.

~~Je suis flaté qu'un français et un Elève de l'Académie de france ait été chargé de travaux considérables en Espagne. Je ne doute point qu'ils ne fassent honneur à l'institution que vous aviez reçue tant en france qu'en Italie ; car je n'ignore point que tous vos anciens camarades parlent de vous, comme d'un homme que nous devons regretter.~~ [*tachado en el original*]

J'ai l'honneur d'être, Monsieur votre très humble et très obéissant serviteur.

P. S. de la main de m Le D. S^a

J'ai parlé de vous M. à tous vos anciens camarades qui ont conservé un souvenir rempli d'interet pour votre personne et vos talents. Vous sentez que le desir, d'augmenter le Cabinet du Roi de morceaux precieux quand toute ces richesse vont devenir nationales en les rassemblant dans la grande Gallerie, doit être tenu secret pour éviter le haussement de Prix et le Embargo qu'on pouvait mettre sur la sortie des tableaux. Je comptais en causer avec vous. Je vous serai obligé de me donner toutes les instructions qui pourront dependre de vos prix [*subrayado en el original*] pour les tableaux ou les autres objets de curiosités, comme statues vases, bustes antiques de marbre de porphyre [...]. Je serai fort aise de faire une correspondance exacte sur tous ces objets.

[*escrito en el margen*] M de la Traverse a madrid, Bon mais quelle qualité ? chez m. le M de Montmorin ambassadeur du roi de France près Sa Majeste catholique

AMISTADES Y TIEMPO EN LA VIDA DE GOYA

JANIS A. TOMLINSON
University of Delaware

...En la pobreza y en las demás adversidades, consideramos que son los amigos el único refugio. La gente joven los necesita para acertar; los viejos para que les asistan, pues con esa ayuda se suplen las limitaciones de la debilidad; quienes están en la flor de la vida se apoyan en las acciones nobles. Con amigos, las personas están más capacitadas para pensar y actuar.

Aristóteles, «La Amistad»¹

AL CUMPLIR LOS CUARENTA AÑOS, Francisco Goya empezó a darse cuenta del transcurso de su vida. Por primera vez, el tiempo apareció como tema en su arte, en cuatro sobrepuestas para el comedor o sala de conversación de los príncipes de Asturias en el Pardo (1786-1787). Sus imágenes —de un niño montado en un carnero, dos chicos con un mastín, un cazador al lado de una fuente, y un pastor tocando una dulzaina— ilustran las edades del hombre: niñez, adolescencia, madurez y vejez, y complementan el tiempo marcado por las estaciones, representadas en los paños principales de la serie.²

Otras reflexiones sobre el paso de su vida nos sirven como punto de partida para la consideración del tiempo y amistades en la vida de Goya. En una carta de noviembre 1787 (hoy perdida) escribió a Martín Zapater

...quisiera saber, si tu eres majo, grave, noble o miserable, si te has dejado barba y si tienes todos los dientes, si te ha crecido la nariz, si llevas anteojos, si caminas erguido, si has encanecido en alguna parte, y si el tiempo para ti ha pasado como para mí, me he vuelto viejo con muchas arrugas que no me conocerías sino por lo

¹ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, ed. Javier Fernández Aguado, Madrid, LID, 2009, libro VIII, sec. 1.

² Goya en el Prado, <https://www.goyaenelprado.es/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=5-60>. (22/01/2018).

romo y por los ojos undidos...lo que es cierto que ya boy notando mucho los 41 y tal vez tu te conservarás como en la escuela del P. Joaquín...³

Con estas palabras, el pasado toma forma visual, la figura de su amigo Zapater como niño. Y muchas veces así recordamos nuestro pasado, no por fechas, sino a través de las memorias de amigos y de familiares. Con el tiempo, los amigos envejecen o desaparecen, y las amistades duraderas evolucionan, marcando el transcurso del tiempo.

Al considerar las amistades de Goya debemos andar con cuidado, por razones demostradas en otra carta de Goya a Zapater, escrita diez años después. A Martín Zapater, le había tocado la lotería dos veces, a finales de noviembre y a principios de diciembre 1797, y desde Zaragoza costeó una fiesta para sus amigos en Madrid. En la carta, escrita por un amanuense, Goya se acuerda de la alegría, de los brindis, la repetición de botellas, las copas por el aire, y un coche de alquiler que llevó a todos a un balcón sobre la villa. Quizá en este balcón, todos firmaron una hoja de papel: Pedro de Garro, [Goya], Julián Baquero, Santa María, Josef Zamora, Antonio Ferrer, Nicolasa Lazaro (y Josefa Bayeu).⁴ Y aunque se haya comentado sobre estos apellidos, confesamos que no sabemos nada de estos amigos, acordándonos que cualquier estudio de las amistades de Goya será incompleto.

Todo estudio de las amistades de Goya tiene que empezar con Martín Zapater, y con las cartas entre ambos que documentan su relación desde 1775 hasta 1799. Para evitar la repetición de lo que se ha dicho en varias ediciones de las cartas y en varias investigaciones, en esta ponencia Zapater aparece sólo en el contexto de otras amistades, como parte de una red social que unía amigos del artista en Madrid, Zaragoza, Sevilla y Cádiz. Así, empezamos en Madrid, en marzo de 1792, con la llegada de Zapater a la corte. El 17 de febrero, Goya escribió a Zapater: «A no aver sabido por el gigante de Goya q.e Vm.d está para venir a la Corte,» indicación que que Zapater planeaba su visita antes de la caída del ministro el Conde de Floridablanca al fines del mes.⁵ Su

³ GOYA, F., *Cartas a Martín Zapater*, ed. Mercedes Águeda y Xavier de Salas, Madrid, Itsmo, 2003, p. 270.

⁴ Goya en el Prado, <[https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-entre-el-12-y-el-25-de-diciembre-de-1797/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=32&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b>_\(21/01/2018\).](https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-entre-el-12-y-el-25-de-diciembre-de-1797/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=32&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b>_(21/01/2018).)

⁵ Goya en el Prado, <[https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-17-de-febrero-de-1792/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=32&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b>_\(21/01/2018\).](https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-17-de-febrero-de-1792/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=32&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=b>_(21/01/2018).)

estancia en Madrid, coincidió efectivamente con el nombramiento al puesto del conde de Aranda. Aprovechando este cambio, Zapater intentaba conseguir la aprobación de una academia real de bellas artes en Zaragoza (antes opuesto por Floridablanca) que se realizó unos meses después, documentada en su correspondencia con Juan Martín de Goicoechea.⁶

Otro visitante a Madrid durante aquella primavera fue Sebastián Martínez, un comerciante gaditano y coleccionista. Dos meses antes de su llegada a Madrid (a fines de abril o a principios de mayo), se anunció en el *Diario de Madrid* el tomo décimo séptimo del *Viaje de España*, en el que Antonio Ponz elogió la colección de su «buen amigo don Sebastián Martínez [que] debe llamar con particularidad la atención de los inteligentes».⁷ Parece que Martínez, un hombre de negocios que había salido por sí mismo, culto y apasionado por el arte, le inspiró a Goya hacer un retrato clave, cuyo estilo, descrito por el pintor americano Kenyon Cox, poco después de su compra por el Metropolitan Museum de Nueva York, capta la inteligencia y elegancia del retratado:

...The head is soundly and quietly executed but the most remarkable thing in the picture is the painting of the steel-blue coat...Go up close and look at that coat and you will find that over a warm ground it has been painted with almost infinitesimal dragging of fluid semi-opaque color, so thin as to be almost transparent. These little cool blue upper painting are laid on with the utmost delicacy and the whole coat is one shimmer of light.⁸

¿Se conocieron Martínez y Zapater en Madrid en 1792, quizás presentados por Goya? Eso explicaría cómo, en marzo de 1793, Goya llega a ser el tema de la correspondencia entre Martínez, en Cádiz, y Zapater, en Zaragoza. La relación entre Goya y Martínez era más que la de un artista y su mecenas, dado que en marzo de 1793 encontramos a Goya recuperándose en su casa en Cádiz. Según Martínez, Goya, se cayó «malo en Sevilla, y creyendo que aquí tendría más auxilios se resolvió a venirse con un amigo que lo acompañó, y se me entró por las puertas en malísimo estado, en que subsiste sin haver podido salir

⁶ Carta de Juan Martín de Goicoechea a Martín Zapater, 21/4/1792. Museo del Prado, ODZ 017.

⁷ PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid, ed. Casto María del Rivero, 1947, 1587-8.

⁸ COX, K., «Workmanship», *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 12, num. 7, July 1917, pp. 145-154, espec. p. 150.

de la casa...». ⁹ El «amigo» de Sevilla que acompañó a Goya se identifica, con razón, como Ceán Bermúdez.

A partir de 1794, Zapater y Goya seguían en contacto, pero la escasez de cartas a partir de este año, explicado generalmente por la censura del sobrino nieto de Zapater que las heredó, impide consideración de su relación durante la última década de la vida de Zapater. Sabemos que duraba su amistad por la carta del año 1797 ya citada, y otra cita de una carta de octubre de 1799, hoy perdida, en que Goya le mandó una copia de su nombramiento como Primer Pintor de Cámara.¹⁰

A pesar de la sordera que resultó de su enfermedad de marzo de 1793, a partir de 1796 florecieron otras amistades entre Goya, Juan Agustín Ceán Bermúdez, y Leandro Fernández de Moratín. Goya ya conocía a Ceán —citado a menudo como el agente de un pago a Goya del Banco Nacional de San Carlos en 1785—. Posiblemente, se habían conocido casi una década antes, cuando Ceán estudió brevemente en la corte con Mengs, al mismo tiempo que Goya o pensaba solicitar o solicitó el apoyo del gran pintor. No sabemos cuando Goya conoció a Moratín, pero Ceán y Moratín se conocían al menos desde 1787, cuando Moratín fue nombrado asistente de Francisco Cabarrús.

Así, la correspondencia de Ceán y el diario de Moratín son fuentes primarias para el viaje de Goya a Andalucía en 1796. En mayo de este año Goya estaba todavía en Madrid, cuando recibió una carta de Ceán solicitándole que pidiese al escultor zaragozano Joaquín Aralí noticias sobre su vida. Aralí, que habría conocido a Goya como joven en Zaragoza, respondió a Ceán el 22 de julio: «Muy Sr. mío y Dueño: El encargo que con fecha de 25 de Mayo me hace al amigo Goya, satisfaré a Vm. declarándole mi vida, la que más valía callar por no ser de provecho para nadie...». Añade en una postdata: «Sírvasse V.M. de dar memorias a Goya, si acaso se halla en ésa de vuelta de San Lúcar». En otra postdata de septiembre Aralí pone: «...Según las noticias que tenemos de Goya parece no le ba nada vien de su salud, lo que generalmente sentimos todos sus amigos y cuantos le conocen...»,¹¹

Así sabemos que Goya salió de Madrid después del 25 de mayo, diciendo a sus amigos que su destino era San Lúcar. Es razonable suponer que iba allí por

⁹ SAMBRICIO, V., *Tápicos de Goya*, Madrid, 1946, p. CIX, doc. 160.

¹⁰ GOYA, F., *Cartas*, p. 359.

¹¹ SALAS, X. de, «Sobre un autorretrato de Goya y dos cartas inéditas del pintor,» *Archivo español de arte* 27 (1964), 317-320, espec. 320.

invitación de los duques de Alba, pero que tuvo que revisar sus planes debido a la muerte inesperada del duque en junio. Llegó a Sevilla donde vio a Ceán, y probablemente durante esta visita pintó el retrato de su amigo. Una excursión artística fue documentado por Ceán, en la que iban los dos a estudiar el *San Jerónimo* de Pietro Torrigiano entonces en el monasterio de San Jerónimo de Buenavista. En su diccionario de artistas, Ceán elogió la obra «por tanto, no solamente es la mejor pieza de escultura moderna que hay «en España, sino que se duda la haya mejor que ella en Italia y en Francia», apoyando sus palabras con la opinión de Don Francisco Goya, «quien á nuestra presencia la examinó, subiendo á la gruta en que está colocada, en dos distintas ocasiones, deteniéndose en cada una mas de cinco quartos de hora...».¹² Al fin 1796, el diario de Moratín confirma la presencia de Goya en Cádiz, a donde llegó el escritor en camino de Italia a Madrid. Moratín o ya conocía o se presentó a Sebastián Martínez: comió con él el día de Navidad y fueron los dos al teatro. Después (aparentemente sin Martínez) visitó a Goya, que estaba enfermo (*quia aeger*). Moratín volvió a visitar el artista el 29 de diciembre y cinco veces más antes de partir el día 11; al llegar a Sevilla, Moratín reanudó su amistad con Ceán, visitándolo a menudo hasta su partida el día 31.¹³

Sordo y limitado a conversaciones facilitadas por notas o señales, Goya lo encontraría más difícil hacer nuevos amigos. Ceán y Moratín —amigos que compartía con Goya su pasión por el arte— superaban esta dificultad. Goya regresó a Madrid antes de abril 1797, cuando dimitió su puesto de director general de la Real Academia de Bellas Artes. Moratín apuntó 20 visitas con Goya en Madrid antes del fin del año 1799, entre ellas, un paseo para ver los frescos de la iglesia de San Plácido el 21 de mayo 1798. El 24 de octubre 1798 Moratín fue con el escritor José Viera y Clavijo a ver los frescos de Goya en San Antonio de la Florida, que el artista terminaba en este momento.¹⁴

Otro que visitaba a Moratín durante la primavera de 1797 era el poeta y jurista Juan Meléndez Valdés, cuyo retrato iba a pintar Goya antes de noviembre, con la inscripción «A Juan Meléndez Valdés/por su amigo Goya» (Bowes Museum). La naturaleza, intimidad, y dimensiones de este retrato apoyan su interpretación como retrato de amistad: ¿pero cómo se conocieron Goya y

¹² CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, tomo 5, pp. 68-9.

¹³ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Leandro Fernández de Moratín: Diario*, eds. René y Mireille Andioc, Madrid, Castalia, 1967, pp. 174-177.

¹⁴ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Diario*, pp. 203, 210.

Meléndez? Hacía dieciséis años que Goya asistió a la junta pública de la Real Academia en que Meléndez leyó su «Oda a las Bellas Artes», una justificación débil para un retrato tan bueno. Otra conexión podía ser a través de Zapater, que también estaba en Madrid durante la primavera de 1797 cuando Goya lo retrató a los cincuenta años, otra vez marcando el tiempo con la cara de su amigo (Museo de Bellas Artes de Bilbao). Parece que Zapater, como Meléndez, anhelaba algún favor de la corte, mereciendo los consejos de Juan Martín de Goicoechea en una carta del 16 de mayo: «Já le tengo a Vm escrito, y lo repito ahora, que no se acalore con esas gentes que se hallan con abundancia de vanidad, orgullo, y soberbia, y que los trate con éste conocimiento...».¹⁵ Zapater ya conocía a Meléndez, que había servido como Alcalde del crimen en Zaragoza desde 1789 a 1791, y a partir de octubre 1789, Meléndez participaba en la Sociedad económica de la ciudad, en que participaban también Zapater y Goicoechea. En 1790, fue nombrado a una junta «que entendiese en el arreglo y planificación» de lo que sería la Academia real de San Luis, y en julio 1791, según carta de Goicoechea, Meléndez había concluido la redacción de los estatutos.¹⁶ Los retratos de Meléndez y Zapater, pintados en Madrid entre abril y noviembre 1797, se parecen como retratos de amigos, en su observación íntima del carácter. Se parecen también en formato, si imaginamos el retrato de Zapater en su forma original, antes de fuera cortado y ovalado.

Con el nombramiento de Jovellanos como ministro de Gracia y Justicia en noviembre, Ceán Bermúdez regresó a Madrid, donde estaría en contacto de Goya, regalándole grabados de Rembrandt mientras el artista creaba los grabados de los *Caprichos*. Por su parte, Goya dibujaba retratos de artistas españoles para el diccionario de Ceán, entre ellos, uno del autor. En una carta del 27 de marzo 1798, citada muy a menudo, Goya escribió a Zapater que había estado en Aranjuez, donde comió con Jovellanos cuyo retrato acababa de pintar.¹⁷ El ministro pidió un retrato de su amigo Francisco Saavedra, quizá motivado por su nombramiento como secretario de estado (reemplazando a Manuel Godoy) que se haría público el día 30 de marzo. No voy a examinar más el tema de Goya y Jovellanos, porque es una historia muy repetida que, en mi opinión,

¹⁵ Juan Martín de Goicoechea a Martín Zapater, 16/5/1797. Museo del Prado, ODZ-027.

¹⁶ DEMERSON, G., *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo* (1754-1817), Madrid, Taurus, 1971, pp. 280-282.

¹⁷ Goya en el Prado, <https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/carta-a-martin-zapater-de-27-de-marzo-de-1798/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=32&tx_gbgonline_pi1%5Bgosort%5D=bZ> (21/01/2018).

exagera la amistad entre los dos hombres: la suya era una relación de conveniencia entre artista y mecenas. No hay comunicación entre ellos que no trate de un encargo; de hecho, fue en su famosa comida en Aranjuez en la que Jovellanos le pidió a Goya que pintara a Saavedra. Como buen pintor de corte, Goya no expresó su opinión de los ministros que llegaron y se iban. Pero me he preguntado si el retrato de Jovellanos ofrece un comentario en su evocación de un hombre agobiado, por no decir incapacitado, por sus responsabilidades. Estos rasgos de su carácter se hacen más evidentes al comparar el retrato de Jovellanos con el de Saavedra, pintado unos meses después. Vemos en Jovellanos a un filósofo abatido por el papeleo encima de su mesa; en Saavedra, un hombre de acción, a punto de levantarse, con la mesa bien ordenada.

Es bien sabido que las estancias en la corte de Jovellanos, Meléndez, y eventualmente, de Saavedra, eran de corta duración; también Sebastián Martínez, en Madrid in 1777, nombrado Tesorero Mayor del Reino en 1799, renunció su cargo por enfermedad en julio de 1800.¹⁸ Ceán se quedó en la corte hasta ser ordenado a regresar a Sevilla en 1801; y según su Diario, Moratín dejó de ver a Goya entre 1803 y 1806.

No hay documentos que atestiguan el efecto sobre Goya de la muerte de su querido amigo Zapater en enero de 1803. Pero a partir de esta fecha, Goya empezó a pensar en su propia mortalidad y su único heredero, su hijo Javier Francisco. El día 21 de junio 1803, toma posesión de una casa —calle de los Reyes, número 7— que ofreció a Javier y su esposa dos años más tarde.¹⁹ Y el 7 de julio, ofreció al ministro de Hacienda, Miguel Cayetano Soler, las láminas de los *Caprichos* «por temor de que recaigan en [manos de extranjeros] después de mi muerte,» en cambio para una pensión para su hijo Javier, que recibió.²⁰

Con la muerte de Zapater, con los amigos que habían conocido a Goya antes de su sordera fallecidos o exiliados de Madrid, empieza Goya a mirar hacia su familia, que creció con la boda en 1805 de Javier con Gumersinda Goicoechea y Galarza, hija de un comerciante próspero, Martín Miguel de Goicoechea. Goya celebró la unión con una serie de miniaturas —dos de ellas— de Javier y Gumersinda en el Museo de Zaragoza. Pero merece aten-

¹⁸ GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I., «Sebastián Martínez, el amigo de Goya», *Brocar* 38, 2014, pp. 197-209, espec. 202.

¹⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., «Cómo vivía Goya» *Archivo español de arte*, 19 (1946), pp. 73-109, espec. 76.

²⁰ SAMBRICIO, V., *Tápices de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1946, p. CXLIII, doc. 221.

ción el número de retratos que hizo de sus nuevos familiares. Pintó dos retratos de Javier y Gumersinda, poco conocidos por estar en una colección privada en Francia. Después de la boda, seguía retratando a la familia — se supone por amistad, no por encargo. Anna Reuter ha señalado que el retrato que se conoce desde hace un siglo como *La esposa del librero* en el National Gallery de Washington representa la hermana de Gumersinda, Manuela —una identificación comprobada por comparación con la miniatura de 1805.²¹ Pintó otra vez a Gumersinda en el retrato conocido como «La mujer del abanico», del Louvre, y pintó a su hijo —el nieto del pintor— Mariano Goya, en un cuadro que se ha fechado en 1810, según la edad aproximada del niño.

En este mismo año pintó a sus consuegros, en retratos firmados y fechados en 1810, en pleno reinado de Joseph Bonaparte en Madrid.

De otras amistades durante la ocupación francesa sabemos poco; los únicos nombres que nos han llegado son de tres (Fernando de la Serna, Director General de Correos, Antonio de Gamir, Consejero de Indias, y Antonio Bailo «del comercio de Libros) que en la «purificación» del artista en 1814 serían testigos de la fidelidad de Goya al rey Fernando durante el reinado del «rey intruso».²² Quizá veía a Moratín, que volvió a ver en 1806 según el diario del escritor; lamentablemente, el diario termina el 24 de marzo de 1808 con la primera entrada en Madrid del nuevo rey, Fernando VII. Posiblemente seguía en contacto con Ceán, quien regresó a Madrid en 1808, y servía como jefe de división del ministerio de negocios eclesiásticos durante el reinado de Joseph Bonaparte. Con la restauración de Fernando VII, Ceán quedó en Madrid; Moratín, en cambio, se fue de la corte en agosto 1813, y nunca volvió. A pesar de los testimonios de varios, su proceso de purificación tuvo un resultado negativo; en 1817 lo encontramos cerca de Barcelona en Sarriá

Dos autorretratos de 1815 (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y Museo Nacional del Prado, Madrid) nos dan la impresión del artista viejo y aislado, impresión a menudo apoyada por el testimonio del Conde de la Gardie, que visitó al estudio del pintor en Junio de 1815. A pesar de que no llegara a conocer a Goya, el Conde lo describió, equivocadamente, como «casi sordo, y amenazado por la ceguera».²³ Pero una carta de Moratín

²¹ CALVO SERRALLER, F., *Goya: La imagen de la mujer*, [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, p. 266.

²² SAMBRICIO, V., *Tápicos de Goya*, pp. CL-CLI, doc. 234.

²³ BJURSTRO, M. P., «Jacob Gustaf De la Gardie och Goya», *Meddelander from National-museum*, 1962, pp. 77-81, espec. 81.

fechada el 8 de febrero de 1817 y dirigida a Juan Conde en Madrid y sugiere otra visión de la vida de Goya durante la posguerra.

Imaginando sus amigos en Madrid, desde Sarriá, Moratín escribe:

Al honrrado (sic) Ceán, a Goya, Al Padre Jacinto, a Dⁿ Santiago y al S^r de Valverde, lo que vm. Quiera de mi parte. ¿Con que, esa casa se ha convertido en garito de fulleros, y esas dueñas en bolicheras de quartel? Siempre las conocí yo una cierta inclinación a la Sota de bastos y a la espadilla; pero nunca pude imaginar que el desorden llegara a tanto, y que presididas y autorizadas por D^a María Ortiz, natural de Rin de Campos, ocuparan las noches enteras en robarse el dinero una a otras, y exponer a la suerte de un naype las barras de oro que vinieron de México, el año de... Yo no me acuerdo. Predíquelas vm. contra este mal vicio...²⁴

Sus palabras sugieren que Moratín había recibido noticias de Madrid de lo que pasaba en la casa de huéspedes de Santiago Muñoz y María Ortiz, establecida en 1803 en la calle Valverde —la misma calle en la que vivía Goya—. Otras cartas de Moratín a su hija, Francisca Muñoz, muestran que Goya conocía a sus padres. Juan Conde y su esposa —una prima de Moratín— vivían en la casa; y las palabras de Moratín sugieren que Ceán también pasaba buenos ratos en la casa.

Con el paso de los años, Ceán se había convertido en consejero de Goya. En 1817, lo recomendó para el encargo del altar de Santas Justa y Rufina en la catedral de Sevilla, y ya encargado, anhelaba inspirar en Goya «el decoro, modestia, devoción, respetable acción»,²⁵ apropiados para el cuadro, del cual publicó un elogio en diciembre.²⁶ Según noticias del coleccionista Valentin de Carderera, Ceán editó o redactó los títulos de dos series de grabados de Goya: *Los Desastres de la guerra*, y *La Tauromaquia*. No nos han llegado más noticias sobre Ceán y Goya, pero la presencia en la colección de Ceán de los «Toros de Burdeos» —cuatro litografías de Goya publicadas en Burdeos en 1825 y hoy en la Biblioteca Nacional de España— sugieran que seguían en contacto después de la salida de Goya de Madrid.

Entretanto, Moratín salió de España en 1817, regresó a Barcelona en 1820, y volvió a salir en 1821, llegando a Burdeos en octubre. De allí escribía a

²⁴ FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, ed. René Andioc, Madrid, Castalia, 1973, p. 358.

²⁵ GOYA, F. DE, *Diplomatario*, ed. Ángel Canellas López, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 495

²⁶ ANON, “Bellas Artes”, *Crónica Científica y Literaria*, 09/12/1817, pp. 1-3.

menudo a su buen amigo, el escritor Juan Antonio Melón, que había regresado a Madrid en 1820 con el gobierno constitucional. Como veremos, si no era ya, Melón llegó a ser muy amigo de Goya y Leocadia Weiss. Esta amistad puede explicar cómo Goya escogió a Burdeos como su destino en Francia, dado que Moratín expresaba en cartas a Melón su satisfacción con la ciudad, que Melón podía haber comunicado a Goya. En 1823, Melón escribió a Moratín que había dado a Goya un ejemplar de las obras del padre de Moratín, Nicolás Fernández de Moratín, publicado por su hijo en Barcelona en 1820. De Burdeos, respondió Moratín en una carta del 28 de agosto de 1823:

...por mi parte, no hay inconveniente [sic] en que hayas dado un egemplar de las Obras póstumas a mi antiguo amigo Goya, y creo que no lo habrá llevado a mal el dueño de la impresión. Dirásela a Goya que aprecio mucho sus elogios, por ser la amistad la que se los dicta: siempre le he querido bien, y las noticias que me das de su buena salud me complacen sobremanera. Encárgale de mi parte que pinte, que cuide mucho de su salud, que viva siquiera la mitad de lo que vivirán sus obras.²⁷

La imagen de Goya, disfrutando de las obras de Moratín padre durante el verano políticamente tumultuoso de 1823 es muy diferente de la imagen corriente, del artista pintando en la paredes de la quinta de sordo, o refugiado en la casa de José Duaso y Latre. Moratín, que no había mencionado a Goya en su epistolario desde 1817, vuelve a mandarle recuerdos en cartas de octubre, y otra vez en mayo de 1824 —un mes antes recibir al pintor en Burdeos—.

Tres días después de su llegada en Burdeos en junio de 1824, Goya dio a Moratín una carta para Melón para mandar con la suya: muy posiblemente esta carta se dirigió no a Melón, sino a Leocadia Weiss. Las palabras que escribió Moratín en su propia carta a Melón se citan en casi todo los estudios sobre Goya en Burdeos. Al verlo de nuevo, Moratín vio al artista como «sordo, Viejo, torpe y débil...», pero tenemos que acordar que Moratín tenía costumbre de exagerar los rasgos del tiempo en su propio rostro y además, después de no haber visto a Goya durante una década, seguramente le chocó los cambios en la cara de su amigo. En fin, Goya no era tan débil, porque dentro de tres días de su llegada, salió de Burdeos con destino a París, llevando consigo la carta de Moratín al abogado Vicente González Arnao. Con su ayuda, Goya encontró alojamiento con Jerónimo Goicoechea, sobrino del consuegro de Goya, Martín Miguel de Goicoechea, que ahora reaparece en la vida de Goya.

²⁷ MORATÍN, L., *Epistolario*, p. 563.

Martín Miguel, con su hija Manuela y su yerno, José Francisco, habían llegado a París en 1823, y es posible que su presencia en la ciudad explica el viaje de Goya a la capital francesa. Al llegar Goya a París, estaban los tres de viaje en Londres; volvieron a fines de agosto, y en septiembre regresaron con Goya a Burdeos. Allí, el artista visitaba a su consuegro todos los días.²⁸ Miguel Martín se murió en junio de 1825; pero la separación de los consuegros no iba a durar: al morir Goya lo enterraron en el sepulcro de la familia Goicoechea en Burdeos.

El 20 de septiembre 1824, después de la vuelta de Goya a Burdeos, Moratín nos ofrece la primera documentación que tenemos de la convivencia de Goya con Leocadia Weiss: «está ya, con la S^{ra} y los chiquillos, en un buen cuarto amueblado y en buen parage...».²⁹ Leocadia había pasado por el control de pasaporte en Bayona el 14 de septiembre con sus dos niños con intención, según los documentos, de unirse con su marido en Burdeos.³⁰ Pero su marido, Isidoro, había quedado en Madrid.

Aunque los orígenes de la relación entre Goya y Leocadia son desconocidos, el tono familiar utilizado por Moratín en sus cartas a Melón sugiere que los amigos ya le conocían y sabían de su relación con Goya. En octubre 1824, Moratín nota que «no advierto en ellos la mayor armonía»; pasa un año y la describe: «D^a Leocadia, con su acostumbrada intrepidez, reniega a ratos, y a ratos se divierte.» (30 de octubre 1825).³¹ Pero es una carta de Goya, fechada simplemente Madrid 13 de agosto, que nos revela el cariño que compartía con Leocadia.³²

La fecha de Madrid 13 de agosto afirma que se escribió en 1827: aunque Goya volvió de Burdeos a Madrid en 1826 y 27, en 1826 regresó a Burdeos antes del 15 de julio; el año siguiente entró en Francia el 20 de septiembre. Goya dirige la carta a «Mi más querida amiga» y le agradece «su carta preciosísima». El segunda párrafo confirma la amistad entre Melón, Goya, y Leocadia. Melón, escribe Goya, vino por la mañana, diciéndole que iba a escribir a Leocadia, que una cierta diligencia de Welinton estaba hecha, y que el sujeto estaba en Londres. Goya admite que «con nada se le puede pagar el efecto con

²⁸ GOYA, F. *Diplomatario*, 388.

²⁹ MORATÍN, L., *Epistolario*, p. 594.

³⁰ NÚÑEZ ARENAS, M. «Manejo de noticias. La suerte de Goya en Francia,» *Bulletin Hispanique*, 52 (1950), pp. 229-273, espec. 241.

³¹ MORATÍN, L., *Epistolario*, pp. 597, 647.

³² YOUNG, E. «An Unpublished Letter from Goya's Old Age,» *The Burlington Magazine* vol. 114, no. 833, August, 1972, 556+558-9; espec. 556 (con reproducción de la carta).

que toma las cosas de V. y mías, y estando tan ocupado como está...». La referencia a noticias de «mi Rosario» en el tercer párrafo confirma que la «más querida amiga» es su madre, Leocadia. Termina la carta con una expresión de curiosidad «de saber del asunto de Silbela y Moratín» que tendría que ver con su decisión de ir a París, anunciada por Moratín dos semanas antes (el 31 de julio) en una carta a Manuel García de la Prada.³³

Durante sus últimos años, Goya tributaba a otros que lo asistían en Burdeos, por ejemplo el banquero Jacques Galos y Juan Bautista de Muguiro, cuñado de Manuela Goicoechea. Leocadia estaría con él hasta su muerte, el 16 de abril 1828. Javier Goya llegó unos días después, y según Leocadia, le pidió que cuentas tenía Goya, recogió los cubiertos de plata, repetición y pistolas, le dio las ropas y los muebles y la dejó en la casa, pagada hasta el fin del mes. Una última carta de Moratín, publicada por Ana Reuter, deja testimonio que él había intentado proteger a Leocadia. En respuesta a la carta de Leocadia que le anunció la muerte de Goya, Moratín (ya en París), comparte su preocupación por ser olvidada en el testamento de Goya, y le recuerda, «Por eso le exorté a hacer aquel papel escrito y firmado de su mano que un escribano hubiera autorizado después y V. en un momento de cólera le hizo pedazos...».³⁴

Así, Moratín y Melón cuidaban no sólo de Goya, sino también de su «mas querida Amiga» Leocadia. Pero nadie podía prevenir que esta amiga intrépida destruyera el único papel que la hubiera podido proteger de los deseos de Javier.

La historia de estas amistades contradice de todo la imagen de un Goya aislado y atormentado. Irónicamente sus círculos crecieron después de su enfermedad y sordera con la presencia en Madrid de Sebastián Martínez, Moratín, Ceán y Juan Meléndez Valdés. A causa de la muerte o de la política, desaparecen estos amigos de su madurez. Ya sea por su sordera, o simplemente por no quererlo, parece que Goya no admitía nuevas amistades en la corte de Carlos IV. Zapater muere, y Goya se consuela con su familia; durante la posguerra, lo encontramos entre amigos divirtiéndose en una casa de huéspedes, y consultando a Ceán sobre los títulos de sus grabados. Al fin de su vida, en Burdeos, encontramos a Goya rodeado de familiares, Moratín y Leocadia; Melón participaba a distancia. Juntos, cumplían el deber de amigos de vejez descrito por Aristóteles en su tratado sobre la amistad, supliendo «las limitaciones de la debilidad».

³³ MORATÍN, L., *Epistolario*, p. 683.

³⁴ REUTER, A., «Goya no se olvidó de Leocadia: una carta inédita de Moratín,» *Boletín del Museo del Prado*, tomo 26, num. 44, 2008, 76-72, espec. 71.

VIAJEROS A TRAVÉS DEL TIEMPO.
LA REPRESENTACIÓN POR ASENSIO JULIÁ
DEL VIAJE LITERARIO
DE FRANCISCO PÉREZ BAYER
POR ANDALUCÍA Y PORTUGAL EN 1782

RAFAEL GIL
Universidad de Valencia

LA MADRUGADA DEL MARTES 16 de abril de 1782 Francisco Pérez Bayer salió en coche de Valencia en dirección hacia Andalucía. Y lo hizo acompañado de tres canónigos de la iglesia metropolitana de Valencia, sus amigos Joaquín Gilberto, Joaquín Segarra y Vicente Blasco. En otro coche iban dos familiares suyos Vicente Carda y José Rodríguez de Montalvo. En Catarroja, ciudad próxima a Valencia, se encontraban las caballerías destinadas para hacer el viaje, y allí le esperaban sus familiares Juan Manuel de Aránzazu, Antonio Peláez y Asensio Juliá, natural de Valencia y dibujante, además de tres mozos para cuidar de ellos y de las caballerías. Así pues, la comitiva de este viaje la formaron Francisco Pérez Bayer, dos familiares suyos, Asensio Juliá y tres sirvientes. El viaje, que duró nada menos que 248 días, concluyó en Madrid el viernes 20 de diciembre de 1782.

El siglo XVIII fue el siglo de la razón. El siglo en el que tuvo lugar la Ilustración, el movimiento cultural e intelectual europeo que sostenía que la razón humana podía combatir la ignorancia, la superstición y la tiranía. Su cuerpo ideológico se concretó en la gran obra de la *Encyclopédie* francesa.

Los viajeros del setecientos anotaban minuciosamente todo aquello que observaban, recopilando todas las noticias sobre arqueología e historia que podían encontrar, e incluso hacían propuestas concretas para el fomento de la agricultura y la industria, para un repartimiento equitativo de la riqueza.

Entre los principales logros de la Ilustración en España se contó con la creación de la Real Academia de la Lengua, de la Historia, de la Medicina o el Real Gabinete de Historia Natural. Esta estructura permitió que se fomentasen la realización de distintas expediciones y viajes científicos por toda la geografía nacional.

EL VIAJE DE PÉREZ BAYER

Francisco Pérez Bayer (Valencia 1711, Valencia 1794), destacó entre los primeros viajeros que recorrieron en el siglo XVIII parte de la geografía de la península ibérica, concretamente Andalucía y Portugal, fue miembro del Consejo y Cámara de S.M., y en 1782 llevó a cabo un viaje científico en el que dio cuenta, fundamentalmente, de inscripciones y monumentos antiguos.

Francisco Pérez Bayer, bibliófilo y anticuario, siempre mostró gran interés por investigar los monumentos y las antigüedades de la Península, y tanto su producción literaria como los cargos académicos e institucionales desempeñados estuvieron en relación con este objetivo.

Su perfil profesional define perfectamente a este personaje: catedrático de hebreo en la Universidad de Valencia desde 1745 y en la de Salamanca desde 1746, miembro de la Comisión de Archivos creada por el gobierno de Fernando VI para atemorizar a Roma en vísperas del Concordato de 1753, canónigo de Barcelona, pensionado en Italia entre 1754 y 1758 para estudiar lenguas orientales y adquirir monedas antiguas, canónigo tesorero de Toledo en 1759, redactor del índice de los manuscritos de la biblioteca de El Escorial, preceptor de los Infantes reales desde 1767, canónigo arcedian de Valencia y bibliotecario mayor de la Real Biblioteca desde 1783.

Su inclinación por el mundo antiguo, quedó reflejada especialmente en su *Viaje Arqueológico*, en el que siguiendo las pautas marcadas por otros viajeros ilustrados, recorrió las tierras de Valencia, Murcia, Andalucía y, tras un paréntesis por tierras portuguesas, Extremadura.¹

Los motivos que impulsaron a Pérez Bayer a realizar su viaje a la edad de 70 años fueron corroborar la información sobre inscripciones con caracteres desconocidos existentes en varias ciudades andaluzas, estudiar las monedas fenicias y cartaginesas de las que había tenido información, y conocer también de primera mano las cartas y documentos relativos a las falsificaciones del Sacromonte de Granada en el siglo XVI. El objeto de su viaje fue, pues, registrar por propia experiencia las antigüedades, en especial monedas e inscripciones, necesarias para preparar la continuación de su obra *De Nummis Hebraeo-Samaritanis*, aparecida en el año anterior de 1781.

¹ *Francisco Pérez Bayer: viajes literarios*, edición preparada por Antonio MESTRE SANCHIS, Pablo PÉREZ GARCÍA, Jorge Antonio CATALÁ SANZ, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1998.

Acerca del origen del viaje, existen en la actualidad dos posiciones: los que sostienen que el viaje de Pérez Bayer fue producto de una comisión de la Real Academia de la Historia, y los que defienden que el periplo fue la consecuencia de una comisión regia, dada la pertenencia del erudito valenciano al Consejo Real desde 1781 y su cercanía a la familia real y a los cargos políticos más importantes de la nación. La primera de las tesis parece descartada, ya que Pérez Bayer no llegó nunca a disfrutar de la condición de académico, ni tampoco existe mención a ello tanto en el Anuario como en las Actas de Sesiones de la institución, con lo cual pensamos que es bien difícil que la Academia le concediese una comisión. Por el contrario, es cierto que la corporación mostró mucho interés por conseguir una copia extractada del manuscrito original que conserva en sus archivos que, de haber sido un encargo de la propia Academia, la institución madrileña contaría con el original completo y no habría realizado las gestiones para obtener una copia extractada del mismo. Respecto a la segunda de las hipótesis cobra carta de naturaleza por el hecho de que los cargos políticos de la nación fueron los primeros en conocer los resultados del viaje, ya que rápidamente Pérez Bayer habría distribuido varias copias de su manuscrito entre el Conde de Floridablanca, el Secretario de Estado, y el Infante Gabriel de Borbón, del que había sido preceptor. Así pues, creemos que lo que existió fue una aceptación tácita del viaje por parte de la monarquía, como se demostraría por la participación del erudito valenciano en diversas comisiones científicas y proyectos ilustrados propiciados por la Corona, así como por su pertenencia al Consejo Real.²

El *Viaje Arqueológico* es una obra capital para la historia de la arqueología española, por su planteamiento eminentemente arqueológico, al recoger no sólo los restos de los epígrafes y monumentos romanos, sino también los epígrafes prerromanos y las edificaciones civiles y militares musulmanas que visitó durante su itinerario.³

² Estas conclusiones son las que extrajo Jesús SALAS ÁLVAREZ, «El *Viaje Arqueológico a Andalucía y Portugal* de Francisco Pérez Bayer», *SPAL*, núm. 16, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 9-24.

³ Sobre este viaje de Pérez Bayer, véanse los siguientes trabajos: ÁLVAREZ DE MORALES, A., «Pérez Bayer y su viaje a Andalucía en 1782», en *Actas del II Coloquio de Historia de Andalucía Moderna*, Córdoba, 1983, pp. 185-197; MAS, C. y ABASCAL, J. M., «El viaje literario de Francisco Pérez Bayer por Valencia y Murcia (1782)», *Saetabi*, 48, Valencia, 1998, pp. 79-111; MORA RODRÍGUEZ, G., «Francisco Pérez Bayer», en AYARZAGÜENA Sanz, M. y MORA RODRÍGUEZ, G. (coords.), *Pioneros de la Arqueología en España del siglo XVI a 1912 (Zona Arqueológica 3)*, Alcalá de Henares, 2004, pp. 47-50; MORA RODRÍGUEZ, G.,

Todas estas investigaciones las plasmó en su obra manuscrita, titulada *Diario del Viaje desde Valencia a Andalucía hecho por Don Francisco Pérez Bayer*, obra de la que existen actualmente varias copias incompletas en la Universidad de Valencia, la Biblioteca Nacional y la Real Academia de la Historia, siendo ésta última la única que conserva algunos dibujos de las inscripciones y monumentos que acompañaban al texto, que únicamente hacen referencia a Andalucía y a Extremadura.⁴

El plan de realizar este viaje arqueológico ya estaba presente en el pensamiento de Bayer desde tiempo atrás, tal y como se desprende de la carta que el 11 de abril de 1781 le remitió a Monseñor Seguir, eclesiástico de Nîmes (Francia), en la que le expresaba: «hago ánimo de ir a la Andalucía con un buen dibujante y arquitecto que pueda levantar los planos y perfiles y diseñar las reliquias y vestigios que queden de la Antigüedad, como las monedas que no podré haber originales».

Así pues, ya sabemos que en el ánimo de Pérez Bayer, un año antes de iniciar su andadura por las tierras del sur peninsular, se encontraba hacerse acompañar por un buen profesional del dibujo que le ayudase a dejar constancia visual de todo aquello que fuera de su interés científico.

Aunque no queda reflejo de ninguna solicitud oficial de Pérez Bayer a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia para que un dibujante o maestro le auxiliase en la realización de su trabajo y le acompañase en su viaje, lo cierto es que decidió proponer a Asensio Juliá, que contaba con 29 años, como ilustrador de todo aquello que fuese de su interés como parte de ese viaje científico. Un viaje lleno de incomodidades ya que se llevó un itinerario construido de acuerdo con el fin que les guiaba, de ahí que no fuera infrecuente que abandonasen las rutas principales, transitables para carruajes, y se

«Pérez Bayer, Francisco», *Diccionario histórico de la Arqueología en España (siglos XV-XX)*, Madrid, 2009, pp. 515-517; PIWNIC, H., «Les deux voyages de Pérez Bayer au Portugal: 1782-1783», *Revista de Historia Moderna*, 3, Madrid, 1983, pp. 261-317; SALAS ÁLVAREZ, J., «El Viaje arqueológico a Andalucía y Portugal de Francisco Pérez Bayer», *SPAL*, 16, Madrid, 2007, pp. 9-24; y SALAS ÁLVAREZ, J., *La Arqueología en Andalucía durante la Ilustración (1736-1808)*, Málaga-Sevilla, 2010, pp. 248-260.

⁴ Extracto de las inscripciones i otros monumentos antiguos que se encuentran en el manuscrito original que conserva la Universidad Literaria de Valencia, del Viaje literario que hizo á Andalucía, y Portugal en el año 1782 el Ilmo. Sor. Dn. Francisco Pérez Bayer del Consejo y Cámara de S.M. Formado por encargo de la Real Academia de la Historia, por su Socio correspondiente Don Vicente Joaquín Noguera y Climent, y escrito por el Doctor Miguel Godínez Presbítero Beneficiado de la Metropolitana Yglesia de Valencia. Archivo de la Real Academia de la Historia, Madrid, Mss. 9/5498.

adentrasen por caminos poco frecuentados, penosos y hasta peligrosos. Ha de tenerse en cuenta, además, que el trayecto desde Valencia a Andalucía y Portugal hasta su regreso a Madrid lo realizaron a lomos de caballería, quedando el uso del coche, berlina o calesa, restringido al momento en el que, cuando por protocolo o amistad, salían a recibir a los viajeros insignes autoridades a las afueras de las ciudades.

ASENSIO JULIÁ UN DIBUJANTE CIENTÍFICO

¿Pero qué es lo que se sabía hasta ese momento del dibujante que iba a acompañar a Pérez Bayer en su viaje por Andalucía y Portugal?

Asensio Juliá Alvarrachí⁵ (1753-1832) fue un enigmático pintor valenciano que ha suscitado mucho interés los últimos años como así lo demuestran las distintas aportaciones realizadas por diferentes especialistas.⁶ Juliá nació en El

⁵ Desde siempre ha sido mencionado en documentos y diversos escritos con una gran diversidad de nombres y apellidos, con los que arbitrariamente se cita al artista, lo que ha originado cierta confusión. Así aparece mencionado indistintamente como «Asensio Juliá», «Ascensio Julián», «Asensio Julián», «Asensio Chuliá» y «Asensio Juliá». El mismo artista añade confusión al firmar sus obras con distinto nombre y apellido. Así en 1771, en su dibujo de *Manos*, de la Academia de San Carlos de Valencia firma como «Asensio Chuliá». Y el 14 de julio de 1816, en una carta dirigida a la Real Academia de San Carlos, firma como «Asensio Juliá». Así sus primeros estudios lo mencionan de diferente manera: YRIARTE (1867), p. 70, lo cita como «Asensi», BARCIA (1901), p. 122, como «Asensio Juliá», SENTENACH (1907), p. 133, como «Ascensio Juliá, llamado el Pescadoret», MAYER (1922), p. 507, como «Asensio Juliá», BOIX (1931), p. 139, como «Asensio Juliá», LAFUENTE FERRARI (1932), p. 152, como «Asensio Juliá», BATICLE (1972), p. 4, como «Asensio Juliá» y SULLIVAN (1982), p. 108, como «Asensio Juliá». En nuestra opinión, la mayoría de los críticos se inclinan por el nombre de Asensio, y el apellido valenciano Juliá (forma lingüística vernácula del latín Juliano). Que a finales del siglo XVII se modifica por la grafía Chuliá —atendiendo a su pronunciación valenciana—, y que el artista cambiaría definitivamente en 1772 por la de «Juliá», cuando asista a los concursos organizados por la Academia de San Carlos.

⁶ Desde 1986 hasta la actualidad han mostrado interés por la figura de Juliá: GIL SALINAS, R., «Asensio Juliá y Goya», *Goya*, núm. 192, Madrid, 1986, pp. 348-352; GIL SALINAS, R., «Asensio Juliá (1748-1832): rasgos biográficos», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. LXVII, Valencia, 1986, pp. 79-82; GIL SALINAS, R., *Asensi Julià. El deixeble de Goya*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990; GIL SALINAS, R., «La imagen de la mujer en el sitio de Zaragoza: Agustina de Aragón y María Agustín», *Ars Longa*, núm. 1, Valencia, 1990, pp. 75-79; GIL SALINAS, R., «Nuevas aportaciones sobre el pintor Asensi Juliá Alvarrachí», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. LXXXII, Valencia, 1991, pp. 56-61; GIL SALINAS, R., «La Valencia de Asensio Juliá, el discípulo de Goya», *Historia de la Ciudad*, vol.

Cabañal-Cañamellar, en Valencia en 1753 y murió en Madrid en 1832. Los descubrimientos documentales más recientes han permitido confirmar que Asensio Juan Francisco Andrés Juliá Alvarrachi nació el 7 de mayo de 1753 en el Cabañal-Cañamellar, Valencia. Hijo de Matías Juliá, de profesión pescador, y de Jacinta Alvarrachi, ambos naturales de Valencia. Fue bautizado en la iglesia de San Andrés de Valencia el domingo 11 de mayo de 1753, donde fueron sus padrinos Francisco Fontanet, de profesión pescador, y Luisa Alvarrachi y de Trilles.⁷

Debió demostrar desde niño habilidades para el dibujo, ya que en 1771, a la edad de 18 años su nombre aparece citado por primera vez en el archivo de la Academia de San Carlos, en la «Lista de Opositores al tercer premio de dibujar un pie», allí permanecería hasta 1775, participando únicamente en los concursos, probablemente porque tenía otras obligaciones laborales que le impedían asistir de forma continuada a las clases diarias.

En diciembre de ese mismo año, volvió a concurrir al concurso de Manos,⁸ en el que conseguirá el primero y único premio que recibirá Juliá en la Acade-

VI., Valencia, 2010, pp. 185-193; GIL SALINAS, R., «¡Moros en la costa! La representación de marinos, bandidos y piratas en la costa levantina en el siglo XVIII». *El comercio y la cultura del mar. Alicante puerta del Mediterráneo*. Coord. I. AGUILAR CIVERA y J. FERRER MARSAL, Valencia, 2013, pp. 379-387; GIL SALINAS, R., «¡Condenados a muerte! Delitos, castigos, dolor y muerte en el arte español del siglo XIX», *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto III: Eros y Thanatos*, Zaragoza, 16-18 de abril de 2015, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2016, pp. 157-182; DELGADO BEDMAR, J. D., «Algunas notas sobre la vida y la obra de Asensio Juliá. El discípulo de Goya», *Archivo Español de Arte*, núm. 263, Madrid, 1993, pp. 299-303; ALBA PAGÁN, E., *La pintura y los pintores valencianos durante la guerra de la Independencia y el reinado de Fernando VII (1808-1833)*, Tesis Doctoral: Universitat de València, Valencia, 2004, pp. 1119-1202; ÁGUEDA VILLAR, M., «El enigma Asensio Juliá. Del anonimato a la celebridad», *Ars Magazine*, núm. 14, abril-junio, Madrid, 2012, pp. 90-104; BLANCO MOZO, J. L. «Asensio Juliá (1753-1832). Notas al margen de un artista en el olvido», *Actas del Seminario Internacional sobre Goya y su contexto*, Institución Fernando el Católico y Fundación Goya en Aragón, Zaragoza, 2013, pp. 343-368; y ANSÓN NAVARRO, A., «Los discípulos de Goya», *Arte del siglo XIX* (M.^a Carmen Lacarra coord.), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2013, pp. 189-278.

⁷ Esta información ha sido aportada recientemente por BLANCO MOZO, J. L., «Asensio Juliá (1753-1832). Notas al margen de un artista en el olvido», *Actas del Seminario Internacional sobre Goya y su contexto*, Institución Fernando el Católico y Fundación Goya en Aragón, Zaragoza, 2013, pp. 343-368.

⁸ ARASC. *Lista del Premio de Manos de la temporada de Navidad de 1771*. Leg. 44, participan Vicente Badía, Joseph Gómez, Joseph García, Vicente Gumbau y Francisco Royo. GIL (1990), p. 27.

mia de San Carlos. Según se había establecido, la Sala de Principios otorgaría seis premios de veinte reales de vellón cada uno, entre las diferentes categorías: dos premios a la primera clase, cuyo asunto era dibujar una cabeza, dos para la segunda, en la que se debía dibujar una mano, y dos para la tercera, en la que se había de dibujar un pie. Juliá participó en la segunda categoría, consiguiendo todos los votos.⁹

En 1772, el pintor valenciano volvió a presentarse al Concurso de Cabezas, celebrado en el mes de marzo, sin atender a la normativa de la Academia, según la cual, los alumnos premiados habían de estar tres concursos sin presentarse antes de volver a pretender un premio. Figuró con el número cinco, de entre nueve aspirantes, quedando clasificado en el tercer puesto, con tan sólo un voto favor suyo, quedando primero Rafael Ximeno con siete votos y Joan Blanques con seis.¹⁰

De nuevo, en 1773 vuelve a opositar, en esta ocasión al concurso general de Pintura, por la tercera clase. El tema a dibujar fue el *Antínoo* en yeso que había en la Academia, donación de la de San Fernando, para cuyo ejercicio tenían dos horas de tiempo.

Finalmente el jurado seleccionó en un primer momento, con cinco votos a Asensio Juliá, con dos a Rafael Ximeno y con uno a Francisco Royo.¹¹ Una vez vistas las obras de pensado, quedó finalmente el primer premio en manos de Rafael Ximeno con seis votos, y en segundo lugar Asensio Juliá con dos.¹²

En diciembre de ese mismo año, de nuevo volvió a participar en la «primera clase de pintura», cuyo asunto era dibujar una figura del natural. Entre los

⁹ ARASC. *Acuerdos en limpio de Juntas Ordinarias desde el año 1768 asta 1786*. Libro I. El jurado compuesto por Diego Navarro, marqués de Jura Real, Antonio Pasqual, Tomás Bayarri, secretario, Cristóbal Valero, Director general de la real academia de San Carlos, José Vergara, Jaime Molins, Antonio Gilabers, Luis Planes, José Guchol y Juan Minguez, acordaron «...adjudicar los premios acordados en conformidad de los asuntos acordados en la Junta antecedente y arregladas las obras trabajadas por los respectivos concurrentes hecho el debido examen (...)

En la segunda clase para el premio primero sacó todos los votos en Número 10 que es Ascensio Juliá».

¹⁰ ARASC. Primera clase de Cabezas. *Sala de Principios*. Marzo 1772. Junta General del 22 de marzo de 1772. *Acuerdos en Limpio (1768-1786)*, Libro I.

¹¹ *Noticia histórica de los principios, progreso y erección de la Real Academia de las Nobles Artes Pintura, Escultura y Arquitectura establecida en Valencia con el título de San Carlos y relación de los premios que distribuyó en la Junta Pública celebrada en 18 de Agosto de 1773*, Valencia: Benito Monfort, 1773, pp. 22-27.

¹² ARASC. Junta General. 12 agosto de 1773. Libro I.

once concursantes que se presentaron quedó el décimo, recayendo los premios en Francisco Martín y Joaquín Pons.¹³

La última noticia del paso de este artista por la Academia de San Carlos, fue su participación en el concurso del mes de marzo de 1775, en la clase de pintura, sin ningún resultado satisfactorio, quedando primero Rafael Ximeno, tras empate con Joaquín Carra.¹⁴ Es innegable que la formación artística recibida por Juliá en la Academia valenciana, en los cánones ideales del clasicismo académico, debió incentivar su dedicación exclusiva a la pintura. La participación de Juliá en los concursos académicos quedó suficientemente reconocida en el primer premio conseguido en 1771. De hecho debió guardar un grato recuerdo de su paso por la academia valenciana, pues en 1816 regaló a la Academia de San Carlos el cuadro titulado *El naufrago* una de las tres obras que de este pintor conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia.

LA ESPAÑA QUE DIBUJÓ ASENSIO JULIÁ

Así pues, como hemos visto, Asensio Juliá durante sus primeros años de formación en la academia valenciana destacó por sus dotes como dibujante, por lo que no resulta extraño que Francisco Pérez Bayer recurriera a sus servicios como su colaborador para ilustrar su investigación científica de 1782. En este viaje Juliá tuvo que enfrentarse por primera vez en su vida a la realización de numerosos dibujos ejecutados del natural de elementos muy variados. Tuvo que representar edificios arquitectónicos como torres, templos, arcos romanos, anfiteatros, ermitas, campanarios, teatros, acueductos, puertas romanas, nichos, fragmentos de edificios como dinteles, entablamentos, basas, fustes, capiteles, o columnas, bustos y estatuas antiguas de cuerpo entero romanas y griegas tanto de hombres como de mujeres, sepulcros y relieves, fuentes, esculturas de animales como leones, toros o bueyes, además de monedas y vistas de ciudades.

Todos estos trabajos, un importantísimo corpus de obras ejecutadas por Juliá, habían pasado hasta ahora desapercibidos para los historiadores del arte. Sin embargo, también es justo reconocer que los dibujos originales de

¹³ ARASC. Junta Ordinaria. 19 de diciembre de 1773. Acuerdos (1768-1786). Libro I *Lista de participantes del Concurso de Diciembre de 1773*. Leg. 44.

¹⁴ ARASC. *Lista de participantes al Concurso del mes de marzo de 1775*. Leg. 44.

Asensio Juliá desaparecieron. Desgraciadamente en los manuscritos originales del viaje por Andalucía de Francisco Pérez Bayer que se conservan tanto en la Biblioteca Histórica de la Universitat de València como en la Biblioteca Nacional, no figura el anexo con los dibujos realizados por Asensio Juliá.

De hecho Pérez Bayer concibió su investigación manuscrita para ser impresa y, expresó en todo momento el lugar exacto en el que debía colocarse cada uno de los dibujos realizados por Juliá. Fue en el manuscrito de la obra de Pérez Bayer que custodia la Real Academia de la Historia, extracto de los originales de las Bibliotecas Nacional de Madrid e Histórica de Valencia, el único que cuenta con una parte de los dibujos. Los dibujos conservados fueron encargados copiar del original por Vicente Joaquín Noguera y Climent, académico de la historia, probablemente entre 1805 y 1808. El manuscrito fue escrito por Miguel Godínez presbítero beneficiado de la metropolitana iglesia de Valencia. Desconocemos, por el momento, el nombre del dibujante que copió los originales de Juliá para la Academia de la Historia. Como podremos comprobar en esas copias de los originales de Juliá se observa una notable calidad técnica, lo cual constituye un indicio claro de que los originales sin duda debieron ser minuciosos, precisos, de gran exactitud y de una técnica depurada realizada con gran destreza. Además, se trata exclusivamente de una parte de las ilustraciones que debió tener el original, ya que en la reciente trascripción efectuada por Antonio Mestre Sanchís se observa cómo debieron existir otros muchos dibujos, que no se conservaban ya en tiempos de Noguera y Climent. En esta citada edición se reproducen 51 de los dibujos copia de los originales de Asensio Juliá realizados por encargo del académico Vicente Joaquín Noguera.

De la lectura minuciosa del manuscrito del citado viaje hemos podido comprobar que Juliá realizó al menos 73 dibujos, aunque con toda probabilidad serían muchos más los que llevaría a cabo durante este largo periplo. Algunos pocos de estos dibujos se integraron en el texto manuscrito de Pérez Bayer. Pero la mayoría fueron realizados en hojas sueltas pensadas para ensartarse finalmente junto al manuscrito, realizados a tamaño de página, frecuentemente enmarcados, y 9 dibujos a gran formato que estuvieron pensados para plegarse y añadirse al manuscrito original. Las principales características técnicas de los dibujos que conocemos destacan por su precisión, cuidado, estudio de sombreado y claroscuro, naturalismo y minuciosidad, dominio de las proporciones y de la perspectiva, contando la mayoría de ellos, con una inscripción descriptiva o identificativa al pie de cada imagen.

Con todo, sabemos que en territorio valenciano Asensio Juliá dibujó un sepulcro y relieve con imágenes de la Caridad y el Buen Pastor con una oveja al hombro y un genio, posiblemente del siglo IV en las afueras de San Felipe (Xàtiva); Un sepulcro romano de veinticinco palmos de alto y sobre él la torre del palacio del señor Conde de Almenara con pilastras estriadas en sus ángulos, con capitel y basa de Daimús; Un bajo relieve romano con un genio alado con un ramo de laurel u olivo de la casa de Serra en Ondara; Un bajo relieve con un genio alado con un ramo con trece azucenas en su mano izquierda y en la derecha una patera que representa a una serpiente como las que aparecen en las figuras de Esculapio en la casa de Serra en Ondara; La torre de San José en Villajoyosa; Una cabeza de mujer con pelo atado y ceñido con una especie de diadema, a la manera de los reyes de Siria o Macedonia y fragmentos del cuerpo que, compuestos, compondrían una estatua de mujer vestida de túnica y estola, de estilo romano, que se encontraba en el ayuntamiento de Elche; Una vista de la Isla de Tabarca y de su pueblo; y un tiro de piedra sin cabeza derecho, con las rodillas dobladas y las corvas de manos y pies y la cola revuelta sobre la espalda en Guardamar.

Ya en tierras de Murcia Juliá dejó constancia a través de distintos dibujos de la torre Ciega de Cartagena; Dos columnas que sostienen la nave principal de la antigua iglesia parroquial de Cartagena de una piedra color gris (donde se expresa altura y diámetro de las columnas) con capiteles irregulares; Un bajo relieve con una cabeza humana, uno como arpón, una que parece maza, una segur o destal y un jarro, acaso para recoger la sangre de las víctimas que se sacrificaban y degollaban con estos instrumentos; Una torre de piedra de sillería pero de piezas que han servido en otros edificios antiguos, irregulares en las filadas y un relieve dentro de un cuadrado de cuatro palmos de alto y tres de ancho en cuyo centro hay una corona de laurel; Una estatua antigua de mujer con túnica y estola, sin cabeza ni brazos, suplidos por un material miserable, y que encontraba en el muelle de Cartagena; Una figura de hombre encastrada en la pared del hospital real de Cartagena con capa sobre el hombro izquierdo y el brazo derecho al descubierto, posiblemente de tiempo de los godos o de los primeros siglos de Cartagena; Una vista de Cartagena desde el puerto y ribera del mar, inmediata al fuerte de mano derecha; así como de una estatua de la diosa Ceres, cuyos brazos, parte de la cornucopia, los pies, los pies de la silla y los flecos de la toalla están separados del resto de la piedra, y en su regazo la piña, la granada, los higos, peras, manzanas, uvas o cerezas, tomates y otros frutos y la cabeza está dividida en dos pedazos verticalmente y separada del cuerpo y también parte del brazo izquierdo que encontró en la localidad de Almazarrón.



Fig. 1. Bajorrelieve de madera de Felipe Bigarny de la «Entrada de los ejércitos cristianos al mando de los Reyes Católicos y del Cardenal Mendoza», Capilla Real, Catedral de Granada.

Almería

Cuando los viajeros llegaron a territorio andaluz, Asensio Juliá dibujó dos vistas del puerto y parte de la ciudad de Almería. A partir de este momento contamos con constancia gráfica del viaje científico, pues fue interés de la Real Academia de la Historia en su copia del original de Pérez Bayer, ceñirse a las inscripciones pertenecientes a Andalucía, de manera que la obra extractada encargada por la academia madrileña comienza por la villa de Almazarrón (Mazarrón), situada en el extremo del reino de Murcia. De hecho, la primera imagen que aparece recogida en esta obra manuscrita es la torre del cerro de Montecristo de Adra (Almería), que desapareció a principios del siglo XIX como consecuencia de una riada y, en la misma ciudad, realizó el dibujo de una escultura romana de cuerpo entero de Hércules y la piel del león de Nemea que se encontraba en manos de particulares.

Granada

Ya en Granada destacaron la reproducción de dos bajorrelieves de madera [fig. 1] del sotobanco del retablo de la Capilla Real de la catedral de Granada realizado en 1522 por el maestro borgoñón Felipe Bigarny que representaban a



Fig. 2. Dibujo del bajorrelieve de la «Entrada de los ejércitos cristianos al mando de los Reyes Católicos y del Cardenal Mendoza», Capilla Real, Catedral de Granada.

la izquierda la entrada de los ejércitos cristianos al mando de los Reyes Católicos y del Cardenal Mendoza [fig. 2], y a la derecha del sotobanco el bautismo de los hombres moros y de las mujeres moras, escenas alusivas a la definitiva cristianización de España, lograda gracias a la reconquista de Granada. Como se podrá observar Asensio Juliá se tomó bastantes licencias en la interpretación de ambas piezas, variando las actitudes, gestos y maneras de las figuras, otorgándole un tono más naturalista.

Jaén

En la antigua ciudad romana de Cástulo conquistada en el siglo XIII por Fernando III el Santo durante la campaña de Baeza, y que desde el siglo XIV pasó a la jurisdicción de Linares (Jaén), Juliá dibujó dos torres ya que por entonces sólo se conservaban visibles la torre central de la fortaleza, de planta rectangular, construida en argamasa, así como algunos fragmentos del lienzo de la muralla exterior, del que se conservan los restos de seis torres. Restos que, como se podrá apreciar, continúan en pie tal y como los dibujó el pintor valenciano a finales del siglo XVIII.



Fig. 3. Dibujo de escultura de «león» de piedra del cortijo de La Casa Blanca en Baeza.



Fig. 4. Escultura de león de piedra, siglos II o I a.C., procedente del yacimiento arqueológico de Cástulo. Museo Arqueológico de Linares, Jaén.

Fruto del resultado encontrado en las mismas excavaciones arqueológicas de la ciudad romana de Cástulo, dibujó fragmentos de dinteles, entablamentos, basas, fustes y capiteles, así como un nicho en la pared con el busto de una mujer con estola sobre el hombro izquierdo.

También dibujó la escultura de un león de piedra que, según testimonio de Pérez Bayer, encontró en el ángulo de la pared del corral de Granada en el cortijo La Casa Blanca en Baeza [fig. 3]. Sin duda se trata de la escultura de un león de los siglos II o I a. C. de finales del periodo ibero o principios del romano, hallada en el yacimiento arqueológico de Cástulo, en Linares (Jaén), que probablemente flanqueaba uno de los laterales de la puerta monumental de la antigua ciudad ibero-romana [fig. 4]. La escultura mide 1,20 metros de largo y presenta unos rasgos muy arcaicos. Se trata de una escultura completa de un fiero león clavando su zarpa en el cuerpo moribundo de un individuo. La escultura que fue «descubierta» en las excavaciones de 2013, estaba ubicada en el flanco izquierdo de una puerta monumental con un vano de 3,50 metros y unos grandes paramentos de sillares perfectamente labrados y encajados. En

la actualidad la obra se localiza en el Museo Arqueológico de Linares (Jaén). Y en el mismo lugar dibujó un mascarón de mujer.

Además, sobre el manuscrito original Juliá dibujó una cabeza de mármol posiblemente del emperador Galba que localizó en el cortijo La Concepción de Baeza.

En la ermita de San Antonio de Porcuna (Jaén) encontraron y Juliá dibujó unos trozos de cornisas, de columnas y otros monumentos antiguos.

Córdoba

Y a escasamente 40 kilómetros, pero ya en la provincia de Córdoba, concretamente en Montoro, dejó constancia de una capéndula, un vaso pequeño con asas, procedente de la antigua propiedad del Sr. Fernando. En la misma localidad dibujó sobre el manuscrito original un pequeño relieve con una figura de hombre togado bastante estropeada que se localizaba en la iglesia parroquial de Montoro (Córdoba).

A algo más de 13 kilómetros de Montoro se encuentra la villa de El Carpio donde la expedición recaló para recoger mediante dibujo un trozo de ara o columna redonda de mármol que medía dos palmos de diámetro y de alto tres y que el dibujante representó sobre el manuscrito original.

Una vez que los viajeros llegaron a Córdoba, lo primero que reflejaron fue un trozo de columna estriada propiedad del conde de Hornachuelos en Córdoba, así como del capitel corintio de la misma propiedad, que actualmente se encuentran en el Museo Arqueológico de Córdoba. Así como una estatua con pie de cuatro palmos de alta que representa a un viejo barbón rústico que en el seno de la capa lleva copia de frutas como uvas, peras, etc., pudiéndose tratar del otoño y que se localizaba en el huerto de los Aldabones de Córdoba, y de la que no queda constancia documental.

En el colegio de Santa Victoria encontraron un busto griego sobre un pilar en el que se afirma el hierro de la polea de un pozo.

Y en la colección de Pedro Estrada, que vivía en la calle San Andrés, reconocieron el interés por unas llaves antiguas, idolillos, estatuillas de varias deidades, un toro lleno de agujeros para los perfumes y un pez como aparece sobre el trípode en las monedas de Domiciano posiblemente signo de alguna legión porque conservaba en su vientre un agujero cuadrado por el cual se embastaba el palo, así como un cuchillo moro, a manera de cortaplumas, que servía para las circuncisiones de los niños con inscripción árabe y otro haz en el mango. Este mismo coleccionista poseía entre otras propiedades, cuatro monedas,

anverso y reverso con cabeza barbada con bonete y orla de laurel y mujer desnuda bañándose y otra en segundo plano, representando, posiblemente a Diana en el baño y a Acteón, otra con la cabeza de Julio César seguramente y un elefante, otra que representa a un ave, posiblemente un pavo real y las letras A. AT. y LAT y finalmente la cuarta que representa una cabeza barbada desnuda y frente a ella IPORA y en el reverso un toro en acto de caer delante de un ara que está junto a su cabeza.

En casa de otro cordobés, Miguel Galán, los viajeros se interesaron por una estatua de mujer estolada sin cabeza que procedía del castillo de Montemayor y una cabeza de busto de mujer Euterpe y dos cabezas mujeriles procedentes de un pavimento de mosaico pintado de otras musas. Como se observará las tres imágenes descansan sobre tres inscripciones en las que se lee: «M. AGRIPPA PATRONO», «V.P. AGRIPPAE M.F.» Y «CLAUDIUS FRONT. PATRO». Según Ceán Bermúdez se trata de cuatro piedras grandes, negras e iguales, a manera de mesas, que se encontraban en el lugar conocido como Llanete del Castillo de Montemayor. Cada una tenía ocho palmos de largo, seis de ancho y dos de grueso.¹⁵

Siguiendo su itinerario hacia el sur, en Cabra se encontraron en la ermita de San Juan, según describieron, con una pila o cuenco gótico de agua bendita con inscripción sobre la base, aunque en realidad era el Ara del obispo Bacauda siglo VII que se encuentra en la actualidad en la Iglesia de San Juan Bautista del Barrio del Cerro de Cabra (Córdoba).

De Cabra se desplazaron a Luzena (Córdoba), donde seguramente prestaron atención a una de sus principales construcciones: el castillo del Moral, cuya construcción ha sido fechada en el siglo XI, si bien algunas fuentes le atribuyen un origen romano. El castillo fue declarado en 1931 Monumento Histórico Nacional por haber sido en este enclave fortificado donde en su torre del Homenaje, estuvo preso el último rey de Granada, Boabdil «El Chico» después de ser capturado en la batalla de Martín González en 1483.

Más hacia el sur llegaron al municipio de Zambra (Córdoba), donde dieron con su castillo. El castillo de Zambra se alza sobre un cerro rocoso en medio de campos de olivos, cerca de la aldea de Zambra, la antigua *Cisimbrium* romana, concretamente en el término municipal de Rute. Según describió Pérez Bayer, «domina, por su cara E, el desplome de la piedra natural de

¹⁵ CEÁN-BERMÚDEZ J. A., *Antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes*, Madrid, 1832, p. 244.

unos 30 metros sobre la que se eleva majestuosa la torre del Homenaje que se sitúa en el ángulo N.E. del pequeño recinto de 18 x 26 metros constreñido entre los relieves pétreos del sur y el declive que lo limita por el oeste».

Málaga

También Juliá reprodujo un relieve romano con tres figuras humanas que se encontraba sobre la clave de azucenas del arco de Hércules o de los Gigantes de Antequera (Málaga). El arco fue una construcción realizada por iniciativa municipal en 1585 dentro de los planteamientos del humanismo, en sustitución de la puerta musulmana conocida como de Estepa o de La Villa, queriendo evocar con su gran vano de medio punto los arcos de triunfo del mundo clásico. Su traza, se debe al arquitecto Francisco de Azurriola y su construcción, al maestro alarife de la ciudad Francisco Gutiérrez. El relieve de las tres figuras dibujado por Juliá es en realidad un ara romana nescaniense, decorada con escenas rituales en sus cuatro caras, en una de las cuales aparece Júpiter sentado. En la actualidad el relieve original se encuentra en el Museo de Antequera, siendo una copia de ésta la que se sitúa en el arco de Hércules.

El dibujo que lleva como pie de imagen el título de «El templo de la Torre de la Bóveda» de Marbella, es en realidad una representación de las termas romanas de Las Bóvedas, situadas junto a la localidad de San Pedro de Alcántara en Marbella. Estas termas fueron realizadas esencialmente mediante *opus caementicium* y refuerzos de ladrillo, que se revestían posteriormente con placas de mármol, por lo menos en algunos sectores.

Cerca de Málaga, en la casa El Retiro¹⁶ propiedad de Juan Felipe Longinos de Echeverri, tercer conde de Buenavista y séptimo de Villalcázar de Sirga, encontraron «un canónigo» de tres palmos de alto, especie de ágata oscura, con un cuadrito en el pecho [fig. 5]. En realidad se trata de un vaso canopo egipcio, realizado en una especie de ágata melada y oscura, que tiene en su pecho un cuadrito (a manera del racional con que pintan a los sacerdotes hebreos) con varios jeroglíficos. Antonio Ponz en su viaje de 1794 lo describió como «un Canopo Egipcio de alabastro, con sus geroglíficos (sic), cuya altura

¹⁶ Sobre esta finca, véase SANTOS ARREBOLA, M.^a S., «La finca del Retiro de Churriana (Málaga), modelo de hacienda agrícola en el siglo XVIII», en *El mundo rural en la España moderna*. Actas de la VII^a Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna, Ciudad Real, 2002, pp. 421-434.



Fig. 5. Dibujo vaso canopo, de ágata oscura, propiedad de Juan Felipe Longinos de Echeverri, localizado en la casa El Retiro, cerca de Málaga.



Fig. 6. Vaso canopo egipcio con un cuadrado con varios jeroglíficos. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

es de una vara menos quatro dedos».¹⁷ En 1973 el vaso canopo fue vendido por su propietaria, la duquesa de Aveiro, al Museo Arqueológico Nacional en cuya sección de antigüedades egipcias se expone la pieza.¹⁸ [fig. 6] Está elaborada en calcita (el llamado alabastro egipcio) de color blanco amarillento con veteado oscuro y es de gran formato (75 centímetros metros de altura) y se fecha entre los años 664-525 a.C. en la dinastía xxvi. El texto jeroglífico grabado en el cuerpo del vaso nombra a las diosa Neit y, por lo tanto, estuvo destinado a

¹⁷ PONZ A., *Viaje de España en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, t. XVIII, Madrid, Viuda de Ibarra, 1794, p. 235.

¹⁸ MAN, inv. 1973/44/1. Véase ALMAGRO BASCH, M.; ALMAGRO GORBEA, M. y PÉREZ DIE, M.^a C., *Museo Arqueológico Nacional. Arte Faraónico*. Exposición, Madrid 1975, 176, núm. 80; y ALMAGRO BASCH, M., «La interpretación de la leyenda de Tartessos según los documentos arqueológicos», *Revista de la Universidad Complutense*, 1, Madrid, 1981, p. 64, nota 57.

contener vísceras estomacales, pero como el texto se refiere a un toro Mnevis, dios de la vegetación, ello indica que lo que contuvo no fueron vísceras humanas, sino las de uno de aquellos toros divinizados a los que se rindió culto en Heliópolis y en otras varias ciudades del Egipto antiguo. Su cubierta no es la original ya que por su contenido debería haberla llevado de chacal. La que ahora tiene con la representación de una cabeza humana fue originalmente de un canopo de Amset, el vaso donde se guardaba el hígado del difunto momificado. El conjunto de antigüedades egipcias que reunió Juan Felipe Longinos, pudieron ser adquiridas en el comercio anticuario durante alguno de sus viajes por Europa o bien consiguiéndolas como resultado de un hallazgo en un yacimiento fenicio de la zona, como el sucedido en 1792 en el lugar llamado Casa de la Viña en Torre del Mar (Vélez-Málaga).¹⁹

Como continuación de su viaje, Francisco Pérez Bayer llegó a la ciudad de Málaga, donde, en primer lugar, se interesó por la fuente de la plaza mayor. En realidad se trata de la fuente de Génova o fuente de Carlos V que en la actualidad se sitúa en la plaza de la Constitución, antigua plaza Mayor, de Málaga. Fue construida en mármol en el siglo xvi y llevada a Málaga en el siglo xvii. Es una pieza de estilo renacentista italiano y se piensa que procede de la ciudad italiana de Génova. Formada por un gran estanque dodecagonal, obra de Miguel del Castillo, realizado para sustituir otro estanque anterior, deteriorado por los traslados. Está decorado con motivos estriados y paños colgantes, de los que penden rosas de cuatro pétalos, en cuyo centro está el vástago dividido en varios cuerpos.

En la ciudad de Gibraltar Juliá dibujó una vista del Peñón y de la ciudad, de la que, por desgracia, no queda en la actualidad ningún vestigio.

Cádiz

Cerca de esta población la expedición se adentró en el Puerto de Santa María, donde se encontraba la importante colección de la marquesa de Medina Sidonia, en cuya casa destacaron un medallón de sepulcro romano de mármol blanco con busto de hombre togado; un medallón de sepulcro romano de mármol blanco con busto de mujer con túnica, así como dos figuritas de hom-

¹⁹ Muchas de estas ideas proceden de RODRÍGUEZ OLIVA, P. «Un busto en bronce del «pseudo-vitelio» de la antigua colección de El Retiro de Churriana (Málaga)», *Baética*, Universidad de Málaga, núm. 35, Málaga, 2013, pp. 172-174.

bre y mujer de pie como de tres palmos, una parece que sacrifica y la otra con pomo o cajita de incienso en la mano. Posiblemente se trate de la representación de San Cosme y San Damián, o bien de San Abdón y San Senén.

Sevilla

En Lebrija, Asensio Juliá dibujó el arco romano, con dos menores a los lados como el arco de Constantino en Roma y estatua de mujer con estola. Seguramente se refería a una de las cuatro puertas que tenía la ciudad, concretamente la puerta de Sevilla, situada en el Ayuntamiento, que era llamada «El Arco» y que perduró hasta el s. XIX.

En el campo de San Roque, camino de Algeciras, encontraron sobre un pretil una urna decorada con sendas cabezas de faunos. Con seguridad debió tratarse de Carteia.

Una vez que llegaron a Sevilla, visitaron la colección del Duque de Medinaceli, donde a los viajeros les llamó especialmente la atención cuatro esculturas de mármol de distintas deidades femeninas. La primera de ellas identificada como Pallas guerrera o Venus marina, es en realidad la figura de Ceres Fructífera, una obra del siglo II d. C. cuyas medidas son 75 x 190 x 47 cms. La Ceres Fructífera o retrato romano tipo Ceres aunque representada con la adormidera y la espiga propias de la diosa romana Ceres, el trabajo sólido de la piedra, el trépano utilizado y el tipo de peinado, nos permiten compararla con los retratos de Sabina, esposa de Antonino, aunque la combinación de cabeza-torso nos revela que no se trata de un retrato, sino de una cabeza idealizada que sigue el modelo de la Afrodita de Praxíteles de Knidos.

Otra de las esculturas por las que se interesó Pérez Bayer fue por la que el definió como Pallas Pacífera [fig. 7], aunque en realidad se trataba de la representación de Faustina Minor divinizada como Fortuna, datada en el 175 d. C. con unas medidas de 102 x 228 x 60 cm. La estatua de Ceres o de Faustina Minor [fig. 8] divinizada como Fortuna es de un tamaño colosal labrada sobre un único bloque de mármol que aparece vestida con un jitón sujeto con un cíngulo alto, y con un manto, que conforma un pliegue triangular característico delante de la cadera y cuyos atributos, el cuerno de la abundancia, de donde salen los bienes que reparte, el timón, con el que dirige el azar y el globo, símbolo de su inestabilidad, indican que representa a la diosa Fortuna. Sin embargo, la cabeza es claramente un retrato de Faustina Minor correspondiente al tipo creado con motivo de la ascensión al trono de Marco Aurelio o del segundo alumbramiento de gemelos de Faustina, datando ambos aconteci-



Fig. 7. Dibujo de la escultura en mármol supuestamente de Pallas Pacífera, colección del Duque de Medinaceli, Sevilla.



Fig. 8. Escultura en mármol de la diosa Ceres o Faustina Minor, 175 d.C., colección del Duque de Medinaceli, Sevilla.

mientos el año 161 d. C. No obstante, la idea de que esta representación *in formam dearum*, con atributos divinos y calzada con sandalias, se realizara en vida de la emperatriz, tratándose de una estatua procedente de Italia, es difícilmente sostenible, por lo que es más plausible la datación de la obra tras la muerte de Faustina y su consagración en el año 176 d. C.

La tercera de ellas Pérez Bayer la identificó como la representación de Copa o Coupa Syrisca, aunque por sus características, no estamos seguros de que correspondan con este personaje. Más bien se trata de una figura femenina del tipo praxiteliano labrada entre los reinados de Nerón y Claudio a finales del siglo I d. C. de 68 x 159 x 30 cm. La obra reproduce el retrato de una mujer vestida con túnica, estola y palla a la que le faltan la cabeza y los brazos que se labraron aparte uniéndose con pernos, así como el pie derecho. Esta figura se ha asociado con un original perdido de Praxíteles no por con-

siderarla una réplica de aquel, sino como una derivación. El tipo praxiteliano tendría un notable éxito en Grecia siendo reelaborado en los siglos posteriores por lo que el mundo romano recibiría tanto las copias como las variantes. Debido a la forma de vestir que deja transparentar el contorno del cuerpo y los pliegues de la vestimenta cabría fecharla entre los reinados de Nerón y Claudio.

Aunque Pérez Bayer identificó la última de las estatuas como la representación de Ceres Frugífera, en realidad es una representación de la Venus púdica que data de finales del siglo II a. C. Sus medidas son 51 x 146 x 31 cm. La Venus Púdica es una variante de la «Venus de Siracusa». La pieza está descrita en el inventario de 1588 como «otra estatua de mármol blanco de una ninfa que tiene un delfín en la mano»; mientras que en el inventario de 1751 se describe como «otra estatua de mármol antigua también en su nicho de cinco cuartas y media de alto que representa a la diosa Thetis»; y Antonio Ponz en 1780 la define como «una venus destrozada con su delfín, no muy inferior en mi concepto a la Venus de Médicis»,²⁰ en realidad, el cuerpo de esta escultura es una variante de un tipo conocido de Venus, la llamada Venus de Siracusa, muchas veces copiado que pudo desarrollarse con anterioridad al periodo Helenístico. La cabeza, de un mármol más fino que el del cuerpo, se ha podido datar como de la primera mitad del siglo III d. C. por tanto posterior al cuerpo, datado a fines del siglo II, y por su peinado y tiara no es una cabeza específica de las representaciones de Venus, sino que el mismo modelo ha podido ser utilizado para diversas diosas jóvenes. La mano derecha, el brazo izquierdo desde el codo hasta la mano junto con el delfín son de un mármol diferente y son piezas posiblemente añadidas en el siglo XVI.

En el Convento de Santiago de la Espada en Sevilla encontraron la tumba en mármol datada en 1606 del célebre humanista extremeño Benito Arias Montano (1527-1598) [fig. 9], autor de una prolífica obra escrita —destaca su edición de la Biblia Políglota de Amberes—, capellán y consejero del rey Felipe II. Vivió en Sevilla los últimos años de su existencia, falleciendo en esta ciudad. Se dispone en este sepulcro la figura yacente de Arias Montano (obra original del siglo XVII) sobre una urna posterior [fig. 10]. Vestido con el manto de la Orden de Santiago, cuyo escudo luce en el pecho, lleva la cabeza cubierta por un birrete eclesiástico, descansando la misma sobre dos almohadones. Reposan las manos sobre un libro, que lleva la inscripción «BIBLIA REGIA», nom-

²⁰ PONZ, A., *Viage de España*, Tomo IX, Madrid, 1780.

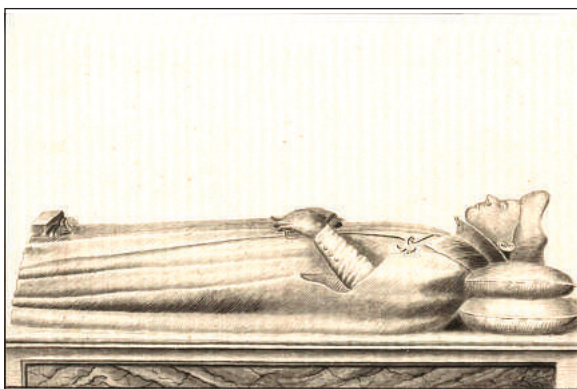


Fig. 9. Dibujo del sepulcro de Benito Arias Montano, convento de Santiago de la Espada, Sevilla.



Fig. 10. Sepulcro de Benito Arias Montano, siglo XVII, Panteón de Sevillanos Ilustres, cripta de la Iglesia de la Anunciación, Sevilla.

bre con el que también es conocida la aludida Biblia de Amberes, por ser el rey Felipe II su patrocinador. Durante la invasión napoleónica, sus restos fueron llevados a la Catedral, después devueltos a su iglesia; tras la Desamortización, se llevó a la Anunciación. Aquí se ubicó inicialmente, como sepulcro adosado, en uno de los muros del crucero (lado de la Epístola), antes de ser trasladado a la cripta-panteón de sevillanos ilustres creada entre 1970-1972 por iniciativa de D. Florentino Pérez Embid.

Como el sepulcro de Suárez de Figueroa, al ser bajado a la cripta, se transformó en un túmulo, mostrando sendas inscripciones en sus laterales. La pieza estuvo hasta 1810 en el Convento de Santiago de la Espada, de ahí pasó a la Catedral hasta 1816, volviendo al Convento de Santiago de la Espada hasta 1840 y, posteriormente se trasladó a la iglesia de la Anunciación hasta 1972, pasando definitivamente en el Panteón de Sevillanos Ilustres en la cripta de la iglesia de la Anunciación de Sevilla.

También dieron cuenta de los relieves de la Isis Puellaris descritos por el marqués de Estepa. La pieza que fue hallada en Guadix, en la Colonia Iulia Gemella, en la actualidad se encuentra en el Museo de Arqueología de Sevilla (número de inventario REP08369) es un pedestal epigrafiado de 92 x 59 x 45 cm que destaca por sus valores epigráficos e historiográficos. Se trata de un pedestal muy elegante, con cornisa moldurada escalonada que termina en un rectángulo superior, al que le falta el ángulo superior derecho y está roto por la parte inferior izquierda por una fractura transversal. Sobre la cornisa tiene un orificio profundo para colocar la estatua. En los laterales hay relieves alusivos al culto a Isis. Fue hallado hacia 1623 en la ciudad romana de Acci, y es un magnífico ejemplo de la herencia del coleccionismo sevillano en relación con el rescate de la antigüedad clásica en Andalucía.

Una vez la expedición salió de Sevilla se dirigió a visitar el anfiteatro de Santiponce, conocido en la actualidad como el anfiteatro de Itálica situado en la localidad vecina a Sevilla de Santiponce, que es, en realidad, el cuarto anfiteatro más grande del Imperio Romano. Fue construido en la época del emperador Adriano, aproximadamente entre los años 117-138. El anfiteatro contaba con una capacidad de 25.000 espectadores y unas medidas totales de 160 x 137 m, y disponía de tres niveles de graderío.

La ermita de Nuestra Señora de Los Ángeles se encuentra en la Peña de Benito Arias Montano, en el término municipal de la localidad onubense de Alájar. En esta localidad Juliá dibujó la ermita que data del siglo XVI que en la actualidad se ha convertido en un centro de peregrinación mariana en Andalucía, concretamente se reconoce al fondo la pintoresca espadaña neoclásica, que aloja tres campanas y un pintoresco farol, y que está flanqueada por dos garitas circulares, mientras en primer plano aparece el Castillo fortaleza de Tarifas, de carácter defensivo construido en una primera etapa a mediados del siglo XIII, coincidiendo con el Califato de Córdoba y del Reino Taifas de Sevilla, siendo la segunda etapa de su construcción cuando Al-Ándalus formó parte de los imperios almorávide y almohade.

De Alájar la expedición se dirigió a Cortegana donde dieron cuenta del campanario de la ermita de Nuestra Señora. Ésta fue la última de las poblaciones visitadas por Pérez Bayer y Juliá antes de entrar en territorio luso.

Portugal

Allí pudieron conocer en Moura la torre del antiguo castillo. Ambas construcciones, la de Cortegana y la de Moura, fueron reproducidas sobre el texto

del manuscrito original que conserva la biblioteca histórica de la Universitat de València.

Ya en la ciudad de Beja encontraron destacable una cabeza de buey situada en la calle del Toro, y en Mértola una puerta romana que debía pertenecer a una de las antiguas construcciones romanas que, junto al pequeño barrio fortificado de época islámica, se sitúa el castillo que domina todo el pueblo. Esta construcción destaca por la torre del homenaje, de imponente volumen, un claro recuerdo de la época en que Mértola fue, durante un siglo, la sede nacional de la Orden de Santiago. La sala de armas se encuentra cubierta por una bóveda ojival. El recinto del castillo ha sido recientemente consolidado y rehabilitado.

Por último, en tierras portuguesas llegaron a Évora en la que destacaron unas columnas con capiteles corintios del antiguo templo de Diana [fig. 11]. Aunque el Templo romano de Évora a menudo es llamado templo de Diana, no hay ninguna prueba arqueológica que asocie al templo con la divinidad romana. Esta asociación es únicamente fruto de una leyenda creada por un sacerdote portugués en el siglo xvii. El templo fue destruido tras la invasión de Évora en el siglo v, durante las invasiones bárbaras. En la actualidad solo quedan vestigios del foro en una plaza. Durante la Edad Media los restos del templo fueron utilizados para la construcción del castillo de Évora. La base, columnas y arquivadas del templo se mantenían incrustados en las paredes del edificio medieval. Desde el siglo xiv a 1836, el templo, convertido en torre, fue una carnicería. Este uso del templo lo preservó, y evitó su mayor deterioro. Finalmente, en 1871, la estructura medieval fue demolida.

Mérida

De regreso a territorio español, la expedición hizo su primera parada en Mérida, donde mostraron su interés por una columna de mármol blanco y capitel corintio dentro del arco de la subida al convento de los Descalzos. Ciertamente se trata del obelisco de Santa Eulalia con el arco de Trajano en segundo plano, del que la Academia de la Historia conserva dos dibujos. Uno de ellos lo copió del manuscrito del viaje literario de Francisco Pérez Bayer, del dibujante Asensio Juliá, y un calco de éste a lápiz, que se guarda suelto y plegado entre las hojas del diario del viaje literario de Cornide. En ambos dibujos, curiosamente, se muestra el obelisco de Santa Eulalia delante del arco de Trajano. La composición de los monumentos es un montaje ideado por el dibujante Asensio Juliá porque el obelisco estaba enfrente del hornito de Santa

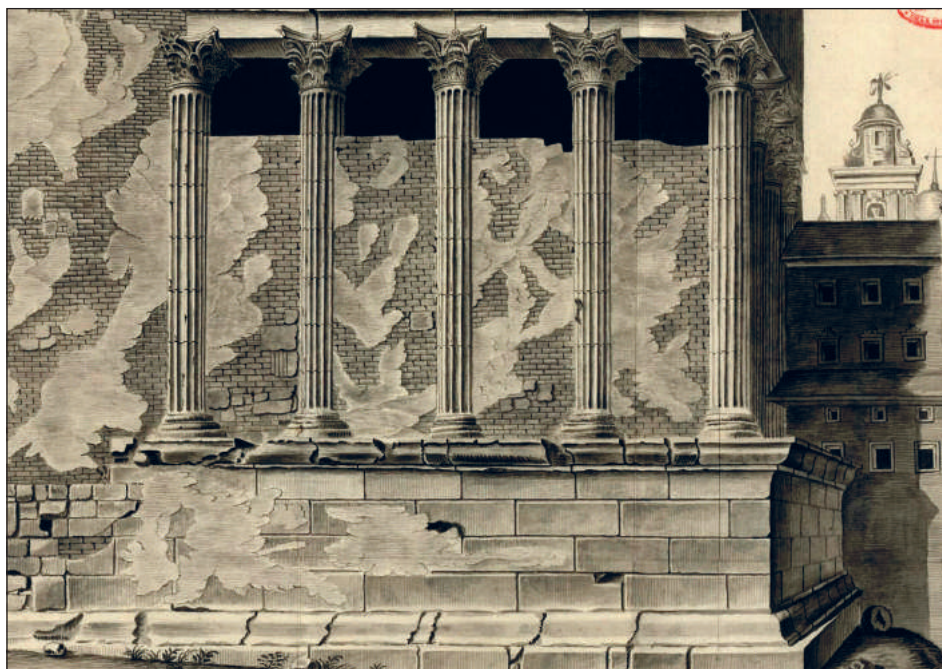


Fig. 11. Dibujo del supuesto templo de Diana en Évora (Portugal).

Eulalia y alejado del arco de Trajano. Todos estos detalles se repiten en el calco guardado en los diarios de Cornide. En la lista autógrafa de sus dibujos, Cornide incorporó el «Triunfo de Santa Eulalia compuesto de tres aras antiguas», que sería una copia del original de Esteban Rodríguez. El calco a lápiz de la copia del manuscrito de la Academia se añadió después de 1808. En el dibujo se empleó una técnica de difuminado y claroscuro.

Un interesante dibujo fue el que Juliá realizó del templo con columnas estriadas con capiteles corintios de la casa del conde de los Corbos en Mérida. Una construcción que se nutrió de numerosos elementos pertenecientes al denominado Templo de Diana, un templo romano construido hacia finales del siglo I a. C. en *Augusta Emerita*, que más tarde se convertiría en capital de la provincia romana de Lusitania. En las excavaciones arqueológicas que comenzaron en 1972 se descubrió que no era un templo dedicado a la diosa Diana, sino al culto imperial, pues los arqueólogos hallaron esculturas que representan a miembros de la familia imperial, la del *Genius Augusti* (símbolo de la divinización del emperador) y la del *Genio del Senado* (representación del carácter divino del senado romano).

Después los viajeros se dirigieron a visitar los restos del anfiteatro de Mérida. Era un antiguo recinto para espectáculos de luchas de gladiadores que fue construido por el Imperio romano en la colonia de Augusta Emérita, actual Mérida, a finales del siglo I a. C. Su construcción se planificó junto a la del adyacente y famoso teatro romano, con el que conformaba la gran área pública de espectáculos de la capital de la Lusitania. Fue abandonado hacia el siglo IV d. C. y hasta principios del siglo XX permaneció parcialmente enterrado.

A continuación, dieron cuenta del teatro de las Siete Sillas de Mérida [fig. 12]. Fue levantado por la antigua Roma en la colonia Augusta Emérita. Su creación fue promovida por el cónsul Marco Vipsanio Agripa y, según una fecha inscrita en el propio teatro, su inauguración se produjo hacia los años 16-15 a. C. El teatro ha sufrido varias remodelaciones, la más importante hacia el año 105, en época del emperador Trajano, cuando se levantó el frente escénico actual, y otra en época de Constantino I, entre los años 333 y 335. El teatro fue abandonado en el siglo IV d. C. tras la oficialización en el Imperio romano de la religión cristiana, que consideraba inmorales las representaciones teatrales. El edificio fue cubierto de tierra y durante siglos su única parte visible fue la *summa cavea*, las gradas superiores, fueron bautizadas por los emeritenses como «Las Siete Sillas». Las excavaciones arqueológicas en el edificio comenzaron a principios del siglo XX. Desde 1993 el teatro es Patrimonio de la Humanidad.

Por último, la expedición visitó el acueducto de Mérida. Fue una de las conducciones que, en época romana, suministraban agua a la ciudad. Ha sido conocido como el «acueducto de los milagros», porque se consideró un milagro que los pilares se conservaran en gran medida en pie. La estructura de dicho tramo es característica de Mérida. Con esta obra concluyen las referencias gráficas conservadas del viaje científico de Francisco Pérez Bayer.

ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES SOBRE DIBUJAR EL PASADO

Estamos ante un amplio conjunto de casi cien imágenes dibujadas por Asensio Juliá, un corpus sin duda muy importante en su trayectoria profesional, especialmente teniendo en cuenta que hasta ahora eran muy escasas las obras conocidas de su producción artística y que, consecuentemente, sitúan en un escenario completamente distinto al artista valenciano discípulo de Francisco de Goya.

El hecho de que Juliá a la edad de 29 años realizara este viaje científico con toda seguridad habría de determinar sus siguientes pasos artísticos. La



Fig. 12. Dibujo del teatro de Las Siete Sillas, Mérida.

experiencia adquirida durante los 248 días que duró el viaje, en contacto con las principales antigüedades del sur de la península ibérica, debió ser determinante en su formación. Durante todo este tiempo Juliá, como hemos visto, realizó dibujos del natural, que permitirían al artista familiarizarse con la técnica y con los paisajes de la geografía de gran parte de la península ibérica.

Dibujar el pasado, representar la antigüedad y construir con ello los patrones de la naturaleza antigua fue sin duda una importante lección de historia que pudo aprender de la mano del ilustrado Francisco Pérez Bayer. No debe pasar desapercibido, además, el hecho de que Pérez Bayer visitó durante este viaje las colecciones particulares más importantes de su periplo por el sur de la geografía española, como, por ejemplo la de los marqueses de Medina Sidonia en el Puerto de Santa María o la del tercer marqués de la Romana, D. Pedro Caro y Sureda. Sin duda el conocimiento por parte de Juliá de todo este patrimonio, con significativos fondos pictóricos, debió constituir una buena lección de historia de la pintura, pudiendo apreciar y aprender de la técnica y el estilo de los grandes maestros que albergaban estas colecciones.

Diariamente «el joven dibujante» como se refiere Pérez Bayer a Juliá, dibujó restos antiguos y paisajes españoles, porque siguiendo las indicaciones referidas por Pérez Bayer, Asensio Juliá se tomaba su tiempo para ejecutar cada uno de los encargos realizados por el erudito valenciano, y cuando no recibía ningún

encargo específico por parte del director científico del viaje, se dedicaba a realizar dibujos de vistas de las ciudades que visitaban. Unos dibujos que según insistía Pérez Bayer debían ser ejecutados con exactitud.

Por otra parte, qué duda cabe que durante este largo viaje que, como hemos señalado, duró 248 días llenos de penurias por el infesto trazado de caminos por los que discurrían los viajeros y las caballerías, debió fraguarse una estrecha relación entre el reputado e influyente Pérez Bayer y el joven pintor Asensio Juliá. Las buenas relaciones que Pérez Bayer mantuvo con los ilustrados españoles, y sus vínculos directos con la casa real, o su amistad con el Infante Gabriel de Borbón (1752-1788), sin duda debieron ser aprovechados por el pintor valenciano para su promoción profesional.²¹ Seguramente esta circunstancia debió contribuir a que la propia casa real tuviera conocimiento de la labor del pintor valenciano.

En Madrid se vinculó a la enseñanza académica de San Fernando, primero como alumno, y más tarde como profesor y Director adjunto de la sección de adorno de la Escuela de la Merced, en 1818, dependiente de la corporación madrileña.

Así pues, hoy podemos apreciar que el viaje a través del tiempo significó en la carrera de Asensio Juliá un desplazamiento hacia delante, similar a como se hace un desplazamiento en el espacio. Un viaje que Asensio Juliá auspiciado por Francisco Pérez Bayer en 1782 realizó en el tiempo y que habría de ser decisivo e imprescindible en su trayectoria artística y personal.

²¹ De hecho, el nieto del Infante Gabriel, Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza (1811-1875) conservó la obra de Juliá *Una cueva de ladrones*.

EL RECUERDO DE LO FUGAZ: LA ARQUITECTURA EFÍMERA EN LA ERA DEL PROGRESO

MARÍA PILAR POBLADOR MUGA
Universidad de Zaragoza

EL ANHELO DE PERMANENCIA es una mera quimera humana, nacida del deseo inalcanzable de dominar y controlar el paso del Tiempo. Todas las creaciones artísticas tienen, como cualquier materia cósmica, un principio y un final, un origen y una destrucción.

La inmensa mayoría de las construcciones, a lo largo de los siglos y con el devenir de las sucesivas civilizaciones, han sido levantadas con el propósito de permanecer... Pero no siempre lo han logrado. Algunas veces su desaparición ha sido propiciada por causas naturales y otras por demoliciones prematuras debido a la especulación inmobiliaria, cambios en el gusto o transformaciones en su uso o función, provocando su destrucción antes de lo esperado. Por el contrario, en algunas ocasiones, se han erigido arquitecturas efímeras para una función concreta y durante un periodo de tiempo determinado, aunque curiosamente algunas perduraran más de lo previsto inicialmente; pero, al final, su naturaleza caduca cumple inexorablemente su destino.

A lo largo de la Historia, monarcas, gobernantes y mecenas han promovido, impulsados por muchos y variados motivos, la construcción de obras para la celebración y festejo de acontecimientos excepcionales: desfiles de ejércitos victoriosos, visitas de reyes y personajes destacados, conmemoraciones de acontecimientos singulares o exequias fúnebres, entre otros, que tras cumplir su misión debían eliminarse. De tal manera que estas creaciones efímeras se han convertido en el reflejo más nítido del inevitable y estrecho vínculo que existe entre el Arte y el Tiempo.

Suele citarse habitualmente, al indagar sobre el origen de este tipo de obras, el caso del fugaz pabellón levantado por Ptolomeo Filadelfo, más conocido como Ptolomeo II de Egipto, para celebrar un banquete relatado por Ateneo en su obra *Deipnosophistae*, un valioso testimonio de su aspecto «hermoso a más no poder». Erigido dentro de las murallas de Alejandría, sus «cinco colum-

nas de madera de cincuenta codos de altura se distribuían por cada costado a todo lo largo, y una menos en los lados cortos», cuatro de ellas en forma de palmera y la del medio imitando a un tirso, coronadas por un «entablamento cuadrangular que sostenía toda la cubierta de la sala», del que se descolgaba «un dosel teñido de púrpura y orlado de blanco», una acogedora estancia donde los comensales podían disfrutar de las delicias culinarias del anfitrión rodeados de cortinajes purpúreos y «pieles de animales extraordinarias por su variedad y su tamaño». Al exterior el pabellón estaba recubierto «con ramas de mirto y de laurel», mientras que «el suelo estaba enteramente sembrado de flores en todas clases».¹

Por este y por otros casos similares, existe constancia documental de la construcción de obras efímeras de carácter arquitectónico o monumental en la Antigüedad, especialmente pabellones, tribunas y arcos, a veces concebidos con un fuerte valor escultórico o volumétrico, otras con un predominio de lo ornamental. Así, conocemos que en la antigua Roma se levantaron arcos de triunfo para acompañar los desfiles de las tropas victoriosas, dado que el ejército tenía prohibido entrar en las ciudades, para evitar tumultos y golpes de estado.

Desde sus orígenes, la arquitectura efímera se sirvió de materiales modestos, por su fácil manipulación y su bajo coste, puesto que la rapidez y eficacia no impedían la vistosidad. La humildad del ladrillo, del adobe, la madera, las cañas o la estopa se maquillaba con un revoco de cal y adornos de yeso, en ocasiones policromados, y las ornamentaciones podían completarse con flores y hojarasca, además de tapices, alfombras o entelados. Obras frágiles y pasajeras, creadas para ser contempladas con admiración por su efecto sorprendente.

Remontándonos a la Edad Media, los monarcas eran recibidos en las principales ciudades españolas ante las puertas de las murallas y, desde allí, el cortejo era acompañado bajo palio en su recorrido hacia la catedral, la casa consistorial o el palacio preparado para la recepción. Aunque será en el Renacimiento, como consecuencia de la reinterpretación e inspiración en la Antigüedad, cuando se produce un cambio decisivo en el florecimiento de la arquitectura

¹ *Deipnosophistae* (título original: *Δειπνοσοφισταί*, traducido como *El banquete de los eruditos* o *Banquete de los sabios*), Libro V, 196 y ss., consultado en: 2.ª ed., Madrid, Gredos, 2015, pp. 311-312. Su autor, Ateneo de Naucratis, escritor retórico y gramático griego de época helenística, vivió entre finales del siglo II y principios del III de la era, y en la obra narra diversos banquetes y festejos, especialmente cabalgatas y desfiles, aportando un valioso testimonio de las costumbres de la época.

efímera, como afirma el profesor Antonio Bonet Correa, al respecto de la visita a Sevilla de los Reyes Católicos, en 1477: «entraron en la ciudad por la Puerta Macarena, decorada con colgaduras de telas de colores y brocados», mientras que años más tarde, en 1508, Fernando el Católico y su segunda esposa, la reina Germana de Foix, fueron acogidos con trece Arcos de Triunfo «a lo romano», convirtiéndose Sevilla en la «Nueva Roma».²

En esta evolución, la arquitectura efímera disfrutará durante el Barroco de una auténtica edad de oro, como así lo confirman la gran cantidad de estudios historiográficos dedicados a este asunto. La búsqueda de lo sorprendente y espectacular, al que se sumó el auge del urbanismo, no solo para mejorar la distribución espacial sino también para fomentar el gusto por el ornato de la ciudad, tanto en el adorno de las fachadas como en el interior de los edificios, tuvieron sus consecuencias en el trazado de espacios singulares y en el tratamiento monumental de las plazas públicas y los jardines de los palacios, creando lugares adecuados para estas construcciones fugaces. Por tanto, desde sus orígenes, la arquitectura efímera se convierte en un símbolo del poder para las monarquías absolutistas europeas y para la Iglesia surgida tras la Contrarreforma, al contribuir a la difusión y exaltación de sus valores.

Como afirma el profesor Correa: «el boato de la fiesta y el aparato decorativo de las arquitecturas ficticias, creadas para proporcionar un escenario digno de la celebración, servían para insuflar aliento al decaído ánimo de los españoles del siglo XVII». Si en la época de los Reyes Católicos y posteriormente con Carlos V se buscaba la grandeza «a lo romano» de lo efímero «para componer una ciudad ideal y utópica, paralela a la real», en la centuria siguiente se potenciará «la faceta ilusionista», que favorecerá «la evasión de la vulgaridad y gris monotonía de la vida cotidiana», así: «la ciudad virtual, fingida e imaginada ocultaba una realidad no deseada» y «la fantasía y la invención formal, lo mismo que el cromatismo que recubría las arquitecturas, contribuían a hacer más hermosa y sorprendente la apariencia de los aparatos o 'máquinas' decorativas».³ Y este deseo de evasión impulsó la construcción de arcos de triunfo para conmemorar acontecimientos excepcionales y catafalcos para honrar las exequias fúnebres de reyes y príncipes, de cuyo diseño se

² BONET CORREA, A., «La arquitectura efímera del barroco en España», en *Norba: revista de arte*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, núm. 13, 1993, pp. 27 y 28.

³ *Ibidem*, p. 25.

encargarán los más afamados arquitectos y artistas del momento, recurriendo para su adorno a la incorporación de emblemas, propios de un arte culto, cuyo complejo significado estaba reservado tradicionalmente a las élites y que ahora es admirado, la mayoría de las veces sin ser plenamente comprendido, por el pueblo.

Desde la transición del siglo xv al xvi y hasta finales del xviii, la arquitectura efímera en España representó un decisivo papel político, social y artístico. Las proclamaciones, recibimientos o entradas de los reyes en las ciudades con motivo sus viajes oficiales, las bodas de los monarcas, los nacimientos de los príncipes, las exequias y los lutos de la familia real, al igual que las celebraciones de las victorias militares, las canonizaciones de santos, las inauguraciones de templos o capillas singulares, las rogativas, las procesiones y otras ceremonias y festividades religiosas, como la del Corpus Christi, eran motivo para la erección de arcos de triunfo, pórticos, pabellones, edículos, templete, tribunas, catafalcos, altares callejeros y desfiles de carros y carrozas con estructuras rodantes, además de otros aparatos provisionales de menor prestancia como tablados, gradas, tarimas y obras desmontables, a veces reutilizables, instaladas provisionalmente en las plazas mayores, correderas y cosos para los juegos y ejercicios ecuestres, corridas de toros, los autos de fe y otros espectáculos para el pueblo. Sin olvidar la importancia de las obras de carácter religioso y, en especial, de los monumentos de la Semana Santa, dispuestos en el interior de las iglesias para el día de Jueves Santo, cuyas piezas eran cuidadosamente guardadas en los almacenes de los templos para lucir con todo su esplendor en fecha tan señalada, disponiendo ante el fiel un singular escenario adornado con mobiliario litúrgico, alfombras y tapices, alumbrados por la luz de velas y cirios de candelabros y blandones que hacían brillar suntuosos objetos de platería, compitiendo en riqueza y esplendor.

Un asunto, el del arte efímero del barroco español, tan apasionante como decisivo para comprender los gustos y las costumbres de este periodo, a cuyo estudio han contribuido grandes especialistas como el profesor Bonet Correa, antes mencionado, Fernando Moreno Cuadrado⁴ o Victoria Soto Caba,⁵ además de los doctores Adelaida Allo Manero y Juan Francisco Este-

⁴ MORENO CUADRADO, F., *Arquitectura efímera del siglo xvii español*, Córdoba, Universidad, Servicio de Publicaciones, 1984.

⁵ SOTO CABA, V., *Catafalcos reales del Barroco español, un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1992.

ban Lorente,⁶ que en este caso analizan las exequias reales en el ámbito hispano, incluyendo por su importancia las obras erigidas en Zaragoza para la Casa de Austria.

Con el transcurrir de los siglos, a los tradicionales recursos materiales, e incluso inmateriales, se fueron sumando otras manifestaciones en aras de lograr una escenografía simbólica. Las maderas, yesos, ladrillos y adobes cuyas superficies lucían cubiertas de esculturas y relieves, tejidos suntuosos como alfombras y cortinajes, incluso flores y hojarasca, que aportaban su delicado perfume, para lograr un aspecto de gran riqueza y colorido, en algunas ocasiones fueron acompañadas de intervenciones paisajísticas en la decoración de jardines. Además, junto con los desfiles victoriosos y las procesiones, fueron adquiriendo un mayor protagonismo cabalgatas, espectáculos de música y danza, fuegos artificiales y un sin fin de actividades para contribuir a la celebración de ritos y fiestas. A pesar de su fugaz existencia, el anhelo estético de sus diseños y la delicadeza y mimo con que suelen concebirse estas obras les dotan de un incuestionable valor artístico, sumado a su interés como documento histórico, testimonio de una sociedad y su tiempo, reflejo de sus costumbres religiosas o profanas y del poder político, civil o militar.⁷

Heredera de esta efímera tradición, a lo largo del siglo XIX y sobre todo durante las primeras décadas del XX, surge una segunda edad dorada. La industrialización y el ascenso de la burguesía, en la era del progreso científico y técnico, proporcionará nuevamente un escenario idóneo para este tipo de manifestaciones. El derroche de imaginación y entusiasmo de una sociedad que anhela la modernidad, sumado al crecimiento y transformación de las viejas ciudades europeas y al impulso de la vida urbana, contribuyeron a la creación de un ambiente favorable a la proliferación de estas construcciones. El auge de las comunicaciones, viajes más cómodos y seguros, la proliferación de diarios, semanarios y revistas, la invención y popularización de la fotografía y, posteriormente, de la película cinematográfica, permitirán la difusión y conservación de estas fugaces construcciones en imágenes publicadas en postales, grabados y guías turísticas, con un efecto multiplicador entre el público sin

⁶ ALLO MANERO, A. y ESTEBAN LORENTE, J. F., «El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: los siglos XVI, XVII y XVIII», en *Artigrama*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, núm. 19, 2004, pp. 39-94, incluye un interesante estado de la cuestión.

⁷ VV.AA., *Arte efímero y espacio estético*, Fernández Arenas, J., coord., Barcelona, Anthropos, 1988.

precedentes, al ilustrar noticias de prensa y libros, además de catálogos de exposiciones, repertorios decorativos y ensayos artísticos. Aunque, el pretexto de su construcción ya no será, de manera exclusiva, el recibimiento de un monarca o la conmemoración de una victoriosa batalla, sino que los motivos serán tan diversos como variopintos.

Pero esta fascinación por lo efímero no es sólo asunto del pasado. El arte como deleite ante lo fugaz, el disfrute por contemplar una creación teniendo la certeza de que pronto se desvanecerá, inclina al goce intenso de su breve existencia. Quizás atraídos por la quimera de la lucha contra el Tiempo y, en muchas ocasiones, libres de la tiranía del encargo, al que debían someterse en épocas pasadas, numerosos artistas en la actualidad desafían al mercado, museos y coleccionistas manipulando sus obras, para provocar su destrucción voluntaria y prematura, como pequeños demiurgos que deciden el momento de la creación y de su destrucción. Unas veces empleando animales sumergidos en formol, ideados por el famoso artista británico Damien Hirst, causado gran polémica por el alto precio de unas obras inestables y propensas al rápido deterioro, y otras con las *Anthropométries* que Yves Klein interpretó ante el público, a modo de performance, en la Galerie Internationale d'Art Contemporain de Maurice d'Arquian en París, a las diez de la noche del 9 de marzo de 1960, utilizando modelos desnudas a modo de *pinceaux vivants*, cuyos cuerpos trazaban «pinceladas» humanas en color azul sobre enormes hojas de papel blanco, acompasando sus movimientos a la *Sinfonía Monótona Silencio* que unos músicos interpretaban con sus instrumentos de cuerda. Ambas, y muchas más, muestras ejemplares y magníficas del arte efímero, de la lucha entre el hombre, el artista, con el espacio, la materia y el tiempo.

LA ERA DEL PROGRESO Y EL RECUERDO DE LAS GRANDES EXPOSICIONES UNIVERSALES

Desde mediados del siglo XIX hasta la II Guerra Mundial, la arquitectura efímera y el ornato de la ciudad para acontecimientos extraordinarios vivieron un momento de esplendor. A los tradicionales arcos de entrada o de triunfo, levantados sobre todo para celebrar las visitas de los monarcas a provincias, así como temples y tribunas, que proliferaron de manera extraordinaria, se sumaron un sin fin de numerosas tipologías: pabellones para exposiciones, teatros, cinematógrafos, restaurantes, atracciones de feria, garitas y quioscos, casetas de baños, obeliscos, altares e, incluso, fuentes efímeras, con el propó-

sito de celebrar o conmemorar todo tipo de acontecimientos relevantes, fiestas y espectáculos, engalanando, con su fugaz presencia, las principales ciudades del mundo. Su recuerdo ha quedado plasmado en un abundante, pero muy disperso, material documental y gráfico, trascendental para conocer no sólo su aspecto formal sino también los motivos que impulsaron la construcción de unas obras tan fascinantes como pintorescas y los gustos de la sociedad en la era de la industrialización y del progreso.

A este entusiasmo por lo efímero contribuyeron decisivamente la celebración de numerosísimas exposiciones y muestras por todo el mundo, tanto universales como nacionales y regionales, unas de carácter general y otras monográficas, desde finales del siglo XVIII⁸ y, sobre todo, desde la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, la primera considerada de carácter universal, celebrada en Londres, el año 1851. Organizada por el prestigioso erudito e inventor sir Henry Cole y el príncipe Alberto, esposo de la reina Victoria, impulsores del mítico *Crystal Palace* [fig. 1], que marcó un hito en la historia de la arquitectura moderna, debido a la rapidez en su ejecución, sus enormes dimensiones, la utilización de nuevos materiales industriales y un innovador sistema constructivo basado en piezas modulares prefabricadas. Un espectacular pabellón que albergó a más de 14.000 expositores de todo el mundo, reflejo del poderío industrial y colonial británico, con 1.851 pies (564 m) de largo y una altura de 128 pies (39 m), las columnas superaban el millar, más dos mil doscientas vigas y cuatro mil toneladas de hierro de fundición en total, diseñado tan sólo nueve meses antes y erigido en seis en Hyde Park, siguiendo la idea de Joseph Paxton, un ingenioso constructor de invernaderos con larga experiencia y prestigio, al haber levantado una gran estructura para albergar delicadas y exóticas plantas en los jardines del palacio de Chatsworth House, en la campiña inglesa, propiedad de sir William Cavendish, sexto duque de Devonshire. Pero, la naturaleza del *Crystal Palace* era efímera y a pesar del descomunal esfuerzo de desmontarlo en 1852, trasladado e reinaugurado en 1854 en Sydenham Hill, en las afueras de la capital británica, finalmente sucumbió ante su inevitable destino y un fortuito y catastrófico incendio, el 30 de noviembre de 1936, determinó su definitiva desaparición. Hubo voces que reclamaron su reconstrucción, pero como Winston Chur-

⁸ La Exposición Industrial celebrada en 1791 en Praga posiblemente sea la primera muestra celebrada en el mundo, seguida de la organizada en 1798 en París, ambas dedicadas a la exhibición de productos manufacturados en sus respectivos países.



Fig. 1 Crystal Palace, Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, Londres, 1851, diseñado por Joseph Paxton.

chill, primer ministro británico, sentenció con su habitual determinación: «*This is the end of an age*».

Sin embargo, esta obra ejerció en su tiempo una influencia extraordinaria y en 1853 una nueva Exposición Universal abrió sus puertas en Nueva York y un segundo *Crystal Palace* se erigió entre la Quinta y la Sexta avenida en su cruce con las calles 40 y 42, en el solar que hoy ocupa el Bryant Park, en pleno corazón de Manhattan. Esta vez de menor envergadura, pero incrementando la complejidad de su estructura, al tener que sustentar sobre el cruce de sus naves, en planta de cruz griega inscrita en un perímetro octogonal, una gran cúpula de fundición y cristal, obra en colaboración de dos arquitectos: el danés Georg Carstensen y el alemán Karl Gildermeister. Lamentablemente, también fue destruido por un incendio, aunque en este caso tan sólo cinco años después, concretamente el 5 de octubre de 1858.

Inglaterra había sido pionera y luego Estados Unidos, su antigua colonia, había seguido sus pasos, pero será Francia quien retome el testigo con fuerza y París, reflejo de su extraordinario vitalismo cultural, albergará cinco exposiciones universales durante el siglo XIX, desde 1855 hasta 1900, las más ambiciosas

y espectaculares, emblemas del progreso industrial, debido a los imparables avances científicos y técnicos. De hecho, en la primera de ellas, en 1855, la capital francesa celebra su primera exposición universal con la construcción del Palacio de la Industria, en el solar situado entre los Champs-Élysées y la plaza de la Concordia, muy cerca del Sena. Se trataba de un monumental edificio con muros de fábrica, cubierto con una enorme bóveda de cañón acristalada, obra del arquitecto Jean-Marie-Victor Viel y del ingeniero Alexis Barrault, fusionando tradición y modernidad; aunque la primera pesara más que la segunda en el resultado final, algo muy propio del gusto pomposo de la época del emperador Napoleón III. Siendo finalmente derruido en 1896, construyéndose en su solar el *Petit Palais* para la Exposición de 1900.

Las siguientes exhibiciones mostrarán la oscilante evolución hacia la innovación, con sus conquistas y retrocesos, reflejo de los gustos del siglo XIX. Así, en la Exposición Universal de 1867 la idea de levantar, por primera vez en el Campo de Marte, un inmenso pabellón de planta circular, en clara alusión a la esfera terráquea, tendrá que moderar sus aspiraciones por problemas técnicos, derivando hacia una elíptica con naves que discurren de manera concéntrica y aumentando en dimensión desde el patio interno hacia el anillo exterior, obra del ingeniero Jean-Baptiste Krantz y del arquitecto Léopold Hardy, en cuyo equipo comenzó a destacar el joven Gustave Eiffel. A pesar de las dificultades, el logro fue extraordinario desde el punto de vista constructivo, al contrario de lo sucedido en la celebración de la siguiente, la Exposición de 1878, puesto que lo único reseñable fue la inauguración del antiguo Trocadero, siguiendo trazas historicistas de inspiración neomedieval, derribado años después para la Exposición Internacional de 1937 y sustituido por el edificio de corte clasicista que, con su monumental columnata, ha pervivido hasta nuestros días.

La siguiente Exposición celebrada en 1889, para conmemorar el Centenario de la Revolución Francesa, supuso un paso más hacia la modernidad, con la construcción de la espectacular Torre Eiffel y la Gran Galería de Máquinas. A pesar, de las opiniones contrarias e incluso de los proyectos de derribo, la gran Torre de fundición, hito en el progreso de la ingeniería, logró sobrevivir; algo que no sucedió con la espectacular Galería de Máquinas [fig. 2], que fue reutilizada hasta su derribo en 1909, a pesar de estar considerada una obra maestra de la ingeniería. Realizada por un equipo de cualificados profesionales, dirigidos por el arquitecto Ferdinand de Dutert y el ingeniero Victor Contamin, lograron levantar y ensamblar su estructura de fundición, que cubría una enorme superficie de 115 m de ancho por 420 de largo, sin utilizar las tradicionales cimbras.

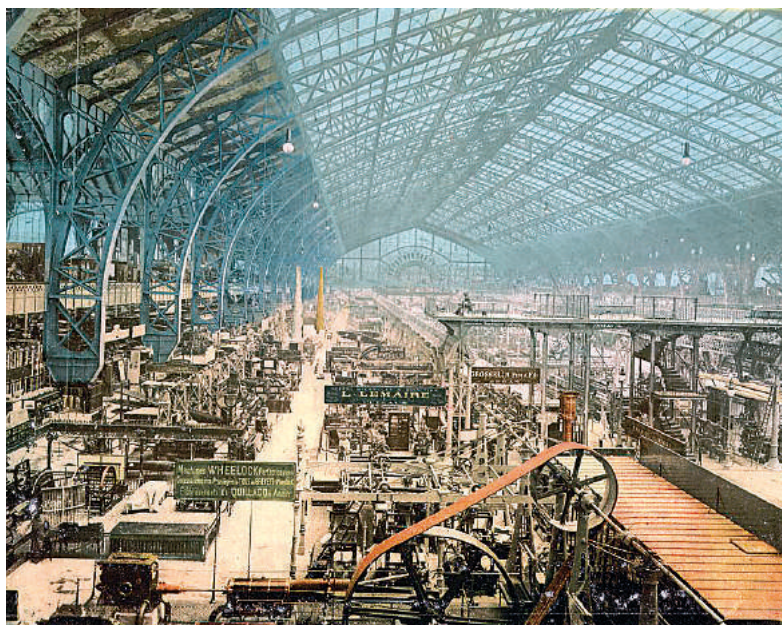


Fig. 2 Galería de Máquinas, Exposición Universal de París, 1889, obra del arquitecto Ferdinand de Dutert y del ingeniero Victor Contamin. Derribada en 1909.

Si la arquitectura de la transición del siglo XIX al XX, es la historia de la búsqueda de un nuevo estilo que represente a la sociedad del progreso y la industrialización, las construcciones levantadas para este tipo de eventos son el mejor de los espejos, al reflejar la imagen fiel y precisa de esos titubeos, con sus avances, dudas y retrocesos. Ya que, en definitiva, el arte efímero permite, como si fuera un tubo de ensayo, comprobar la respuesta de artistas, crítica y público ante las novedades, permitiendo a sus creadores experimentar cualquier estilo o tendencia estética sin miedo a equivocarse; ya que su fugaz existencia, tras el derribo, es sólo un mero recuerdo que el tiempo irá enmudeciendo. Por este motivo, la Exposición Universal celebrada en París en 1900, para celebrar el cambio de centuria, constituyó un acontecimiento excepcional. Su recinto se extendía desde el Campo de Marte y el Trocadero hasta el puente de Alejandro III, regalo del zar Nicolás II de Rusia a la ciudad para lucir con todo su esplendor en el evento. En este tramo del Sena, bautizado como la *Rue des Nations*, los pabellones de los principales países participantes competían en esplendor: Italia se inspiró en el *quattrocento* con un gótico tardío de gran adorno, reinterpretando con una cierta libertad el palacio del Dux de



Fig. 3 Pabellón de España, proyectado por José Urioste, Exposición Universal de París, 1900.

Venecia, Turquía optó por aires orientales, los de Países Bajos y Alemania se inspiraron en su pasado medieval, Noruega con su tradicional madera y así se iban sucediendo, uno tras otro, destacando el de España diseñado por José Urioste [fig. 3]. Curiosamente este arquitecto también siguió el historicismo, pero inspirándose no en la arquitectura gótica, como era lo habitual, sino en el neorrenacimiento, y más concretamente en estilo llamado plateresco, con el propósito de aludir a una época dorada de la historia nacional, aquella en la que «*nunca se ponía el sol*», como recordaba la famosa frase pronunciada por Carlos I ante su hijo Felipe II, tras subir al trono en 1556, alusiva al vasto imperio español, con territorios en los cinco continentes —aunque, en el trasfondo de esta evocadora idea, se ocultara la tristeza por la reciente pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, las últimas colonias de ultramar, tras el fatal año de 1898—. El propio reglamento del certamen exigía tomar como referencia monumentos locales, «*eligiendo aquellos cuya reproducción caracterice marcadamente una época de su historia ó una región de su territorio*», como así reconocía el prestigioso arquitecto y teórico Luis M.^a Cabello y Lapiedra en la revista *Arquitectura y Construcción*, de 1899, recogiendo las palabras expre-

sadas por el propio Urioste en la «Memoria descriptiva» de su proyecto, alusivas a las fuentes que le habían servido de inspiración:

Los preciosos ejemplares que de este género existen en la Universidad de Alcalá, cuya fachada terminó en 1553 el hábil Rodrigo Gil de Ontañón; la fachada principal del Alcázar de Toledo, cuya obra fué encargada en 1537 al célebre Alfonso de Cobarrubias, cuando el Emperador Carlos V acordó convertir en Palacio la antigua fortaleza labrada por Alfonso X; la Universidad de Salamanca, precioso ejemplar del estilo plateresco, ensayado sólo hasta entonces por Enrique de Egas en Santa Cruz de Toledo y Santa Cruz de Valladolid, y el Palacio de los Condes de Monterey, edificado en 1530 en la misma ciudad de Salamanca, notable entre otros detalles por su grandiosa crestería de coronamiento.

Para el interior se han tomado modelos de patios de la misma época, y motivos de decoración del Colegio del Arzobispo, en Salamanca; del Hospital de Santa Cruz, en Toledo, y de las casas del Pardo y Zaporta, en Zaragoza.⁹

El pabellón constituyó un auténtico repertorio decorativo de este estilo, con arcos carpaneles rebajados, de medio punto y adintelados, sumados a «las fantásticas figuras de sus enjutas, sosteniendo flores y cintas; las columnas cilíndricas con escarpas en sus fustes y capiteles de sirenas aladas», sus «escudos imperiales; sus medallones con armas y leones semi-rampantes; sus heraldos, sus coronamientos de dragones, atletas y quimeras y sus balaustradas, con pilastras y flameros», proporcionando todo un deleite ornamental para los ojos del público visitante.

Una elección, la del estilo neorrenacentista, un tanto singular, dado que la mayoría de los países europeos se decantaban por lo neomedieval en alusión a sus orígenes como nación, siendo además la tendencia defendida por numerosos teóricos, destacando el arquitecto francés Eugène Viollet-le-Duc o el crítico de arte inglés John Ruskin, entre otros, defensores del gótico como punto de partida para la arquitectura moderna.¹⁰ Incluso la propia nación francesa entendía el gótico como un símbolo para la exaltación de su pasado en *Le*

⁹ CABELLO Y LAPIEDRA, L. M., «El Pabellón español en la Exposición de París de 1900», en *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, 1899, núm. 48, pp. 54 y 55.

¹⁰ POBLADOR MUGA, M. P., «El neogótico y lo neomedieval. Nostalgias del pasado en la era de la industrialización», LOMBA, Concha y LOZANO, Juan Carlos (ed.), *Reflexiones sobre el gusto II: El recurso a lo simbólico*, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 119-144, <<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/00/07poblador.pdf>>. Esta y todas las demás publicaciones digitales citadas en este texto han sido revisadas en marzo de 2018.

Vieux Paris, el recinto efímero, integrado por varias edificaciones distribuidas en un entramado urbano, que evocaba, incluso con actores disfrazados, la antigua ciudad medieval derribada y desaparecida con las reformas del barón Hausmann, durante el Segundo Imperio, y el gobierno de Napoleón III. Diseñado por el prestigioso erudito Albert Robida, dibujante, litógrafo, grabador, caricaturista, periodista y novelista, con la colaboración del arquitecto Léon Benouville.¹¹

España participó, en este periodo, en muchas exposiciones celebradas en el extranjero y sus pabellones mostraban la imagen de un país que se debatía entre el pasado y la necesaria renovación, intentando contrarrestar la imagen más bien folclórica y llena de tópicos que la literatura romántica europea había utilizado para evocar un sugerente ambiente morisco impregnado de pintorescas tradiciones, visión romántica del viajero que buscaba lo exótico al otro lado de los Pirineos, fomentado por el retraso de nuestra industrialización y por la leyenda negra que la decadencia del imperio colonial propiciaba entre las potencias emergentes.¹²

Por este motivo, resulta curioso comprobar cómo solamente una década separa a este pabellón neoplatereesco diseñado por José Uriste, exaltación de la historia y gloria del imperio perdido y alusivo a la introducción de la *maniera moderna* o Renacimiento al final del reinado de los Reyes Católicos y desarrollado con Carlos V, frente a la propuesta de los Pabellones de España [fig. 4] erigidos para la Exposición Internacional del Centenario, celebrada en Buenos Aires, el año 1910, con motivo de la conmemoración de la Revolución de Mayo, punto de partida para la declaración de la independencia de las Provincias Unidas del Río de la

¹¹ POBLADOR MUGA, M. P., «*Le Vieux Paris* o el recuerdo de la ciudad medieval perdida: paisaje y arquitectura efímera en Exposición Universal de 1900», en *Actas: II Jornadas Internacionales sobre paisaje, patrimonio y ciudad*, Universidad, Alcalá de Henares, [abril, 2018], [en prensa].

¹² Sobre esta visión folclórica de España en las exposiciones universales: SAZATORNIL RUIZ, L. y LASHERAS PEÑA, A. B., «París y la españolada. Casticismo y estereotipos nacionales en las exposiciones universales (1855-1900)», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Madrid, Casa de Velázquez, núm. 35, 2005, pp. 265-290; SAZATORNIL RUIZ, L., «Fantasías andaluzas. Arquitectura, orientalismo e identidades en tiempos de las exposiciones universales», en *Andalucía, la construcción de una imagen artística*, coord. por L. R. Méndez Rodríguez y R. Plaza Orellana, Sevilla, Universidad, 2015, pp. 79-142 y «Las ciudades de la memoria y el moderno espectador: de las exposiciones universales al *touriste*», en *Actas de los XIV Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico*, coord. J. M. Iglesias Gil, Santander, Universidad de Cantabria, 2004, pp. 49 - 68.

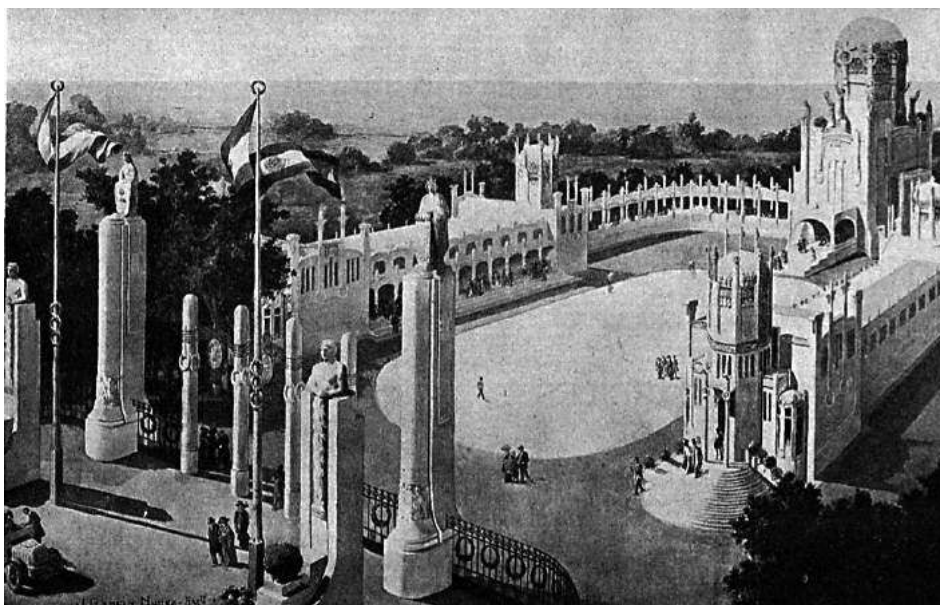


Fig. 4 Pabellones de España, Exposición del Centenario, Buenos Aires, 1910. Proyecto del arquitecto Julián García Núñez (El País, Madrid, 12 de octubre, 1910).

Plata. En este caso España optó por un conjunto de construcciones que destacaron por su modernidad, luciendo un espectacular Modernismo inspirado en la *Secession* Vienesa, especialmente en obras de Otto Wagner, y en el pabellón que Raimondo d'Aronco realizó para la Exposición de Artes Decorativas de Turín de 1902, con su cúpula adornada con figuras femeninas luciendo vaporosas túnicas y portando en sus manos coronas de laurel. El artífice de este proyecto fue el arquitecto Julián García Núñez, nacido en Buenos Aires en 1875 e hijo de un constructor oriundo de la provincia de Zamora y de María Núñez y Loret natural de Barcelona. Un destacado profesional, considerado uno de los máximos representantes del *Art Nouveau* en Argentina, aunque desde 1892 residente en España, donde se tituló en 1900 por la Escuela de Arquitectura de Barcelona, teniendo el privilegio de formarse con los grandes maestros de la arquitectura catalana, como Lluís Domènech i Montaner, lo que explica su apuesta decidida por el Modernismo, tras regresar a su país natal en 1903.¹³

¹³ FUENTES MILÁ, S. y PEIST ROJZMAN, N., «Supremacía y subordinación del arte español en las exposiciones universales de París e Internacional de Buenos Aires (1855-1910)»,

Durante las primeras décadas del siglo xx, hasta la llegada de la llamada Gran Guerra, con su estallido en 1914, la arquitectura efímera disfrutó de un momento de esplendor con la Exposición de Artes Decorativas celebrada en Turín el año 1902, antes mencionada, con el triunfo del *Art Nouveau*. Pero, los estragos del conflicto bélico sumieron a la sociedad del momento en un ambiente pesimista, era el final de la *Belle Époque*, al constatar que los anhelos de industrialización y progreso no habían generado un mundo mejor, sino que más bien los avances habían contribuido a librar guerras más crueles, masivas y sangrientas desembocando en una descabellada carrera armamentística. La falsa imagen de dominio del mundo no era sino el fracaso político y social de un voraz colonialismo y de la desmedida ambición política y territorial de muchos países.

En 1925, unos años después de concluir la Gran Guerra, París rinde culto al *Art Dèco*, el auténtico protagonista de los «felices veinte» y su gusto vitalista y decorativo, con la intención de recobrar la ilusión perdida. Sin embargo, algo más de una década después, en la Exposición Internacional de 1937, nuevamente organizada en la capital francesa, la modernidad se enfrenta a los lenguajes grandilocuentes de las dictaduras populistas y totalitarias, tras el ascenso del nazismo y el fascismo. El magnífico y vanguardista pabellón Español, diseñado siguiendo las tendencias del racionalismo por el arquitecto catalán Josep Lluís Sert, que acogió obras señeras como el emblemático cuadro del *Guernica* de Picasso, se enfrentaba al rotundo y sobrio lenguaje clasicista del pabellón de Alemania y a la dureza del realismo constructivista del Soviético. La arquitectura efímera así anunciaba el preludio de tiempos difíciles, como el palimpsesto que entre líneas ocultas advertía el triste advenimiento de la nueva contienda y el fin de la era del progreso, de aquella sociedad ilusionada con alcanzar la quimera de un mundo mejor.

Tras la II Guerra Mundial el avance de la industrialización y los resultados del conocimiento serán imparables, sucediéndose con celeridad inusitada y progresión exponencial; pero la ilusión, la fascinación ante las novedades y la capacidad de asombro se irán desvaneciendo. La arquitectura y el arte efímero siguen y seguirán existiendo, también las exposiciones universales e internacionales continúan y continuarán celebrándose, desde 1931

en *El reverso de la Historia del Arte: exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*, Gijón, Trea, 2015, pp. 141-157. FUENTES MILÁ, S., «Los Pabellones de España en la Exposición del Centenario de la Independencia argentina. La búsqueda de un perfil arquitectónico moderno», en *El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*, Milano, Hugony Editore, 2014, pp. 71-102.

reguladas por el Bureau International des Expositions que acabó con la caótica euforia del siglo XIX, cuando las naciones se atropellaban en su organización, incluso de manera simultánea. Pero son ya nuevos tiempos, reflejos de otra época, de otra sociedad y de otros anhelos, también interesantes, pero diferentes.

España se sumó a este gusto por lo efímero. A pesar de la convulsa política española del siglo XIX y de la lenta y tardía industrialización, en nuestro país también se organizaron grandes exposiciones, incluso con naturaleza y proyección internacional, y el entusiasmo por conmemorar cualquier evento destacable permitió a muchos artistas dar rienda suelta a su creatividad e imaginación. Al fin y al cabo, la herencia del barroco estaba latente y el espíritu y clima mediterráneo es propenso a ocupar la calle y disfrutar de la fiesta.

Rescatar del olvido este arte efímero español para trazar una historia de lo fugaz como reflejo de la era del progreso, resulta un asunto fascinante, pero extraordinariamente complicado. Ya que, a pesar de las numerosas fuentes documentales conservadas, su estudio e investigación se ve desbordado por la ingente cantidad de obras a analizar y la dispersión topográfica de las mismas. Esta «fiebre» por lo efímero, que se produce desde en la segunda mitad del siglo XIX y que se extiende hasta las primeras décadas de la centuria siguiente, quedó plasmada en numerosísimos testimonios gráficos como fotografías, postales, vistas estereoscópicas, grabados, bocetos y proyectos, entre otros documentos; que necesariamente deben ser contrastados con noticias de prensa, publicadas en diarios y revistas dispersos por toda la geografía nacional, conservados algunas veces bajo la custodia de instituciones públicas, pero otras muchas veces en manos de coleccionistas privados, dificultando extraordinariamente su localización y consulta.

Sin lugar a dudas, para el caso español y también para el hispanoamericano, existen publicaciones que aportan una valiosa información como *La Ilustración Española y Americana*, una revista esencial para el conocimiento de este periodo, una auténtica crónica de actualidad, muy bien ilustrada y con bastante fiabilidad en los datos contenidos en sus noticias. Pero no es, evidentemente, la única.

A la laboriosa y ardua tarea de la consulta de las fuentes, se suma el hecho de su naturaleza efímera que las hizo permanecer unos días, unos meses o, en ocasiones excepcionales, unos pocos años; un lapso de tiempo tan breve que en algunos casos casi resulta sorprendente haber conservado algún testimonio de su existencia. Incluso muchas de estas arquitecturas fueron consideradas un mero decorado sin más, un ornamento pintoresco de escaso valor artís-

tico. Por este motivo, una inmensa cantidad de creadores han quedado en el anonimato, salvo algunas obras destacadas, como los pabellones y construcciones erigidos para las grandes exposiciones, donde conocemos con precisión la labor de los arquitectos y promotores que las hicieron posibles, así como las empresas constructoras; el resto, es decir una gran mayoría de artistas y artesanos como pintores, escultores y decoradores, además de yeseros, carpinteros... han quedado relegados y condenados al olvido.

ARQUITECTURAS EFÍMERAS PARA EXPOSICIONES Y EXHIBICIONES EN ESPAÑA

A pesar de su lenta industrialización y su progresiva decadencia colonial, España no se mostró ajena y, a imagen de los países europeos y americanos más desarrollados, comenzó su andadura en la organización de este tipo de eventos, aunque con evidentes limitaciones. De hecho, ninguna de las exposiciones celebradas en nuestro país tendrá ni de lejos las dimensiones o la repercusión de las celebradas en Londres, París o Viena. La situación política, económica y social, con la paulatina pérdida de los llamados Territorios de Ultramar, desde comienzos del siglo XIX y concluida en 1898 con el desastre que supuso la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, sumado a la inestabilidad de los gobiernos, las guerras carlistas y el deficiente proceso de industrialización y los continuos conflictos sociales, impedían el planteamiento de proyectos ambiciosos tanto en el ámbito económico como en su proyección artística y cultural.¹⁴

Algunas regiones tomaron la iniciativa organizando exposiciones locales de carácter monográfico, especialmente para mostrar el estado de sus industrias y manufacturas. Poco a poco fueron adquiriendo un carácter más abierto proyectándose al exterior, como sucedió con la Exposición Marítima Internacio-

¹⁴ El asunto de las exposiciones ha sido objeto de distintos proyectos de investigación de las universidades españolas, como los titulados *El arte hispánico fuera de España, 1850-1950*, de la Universidad de Barcelona, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2010-2013), dando lugar al *I Seminario de Investigación sobre El arte hispánico en las exposiciones internacionales. Circulación, valores y representatividad*, que tuvo lugar en febrero de 2012; o *Entre ciudades: Paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)*, concedido por el Programa Nacional de Promoción General del Conocimiento - Historia y Arte (BHA), del Ministerio de Economía y Competitividad, liderado por la Dra. Teresa Montserrat Sala García, de la Universidad de Barcelona (2016-2019), entre otros.

nal de Cádiz de 1887, aunque todavía muy modesta en sus infraestructuras pero de gran pintoresquismo.¹⁵

Ese mismo año de 1887, se celebró la Exposición General de Filipinas en Madrid. Ubicada en el parque del Retiro, organizada por la Comisaría Regia e impulsada por Víctor Balaguer, por aquel entonces ministro de Ultramar, pretendía divulgar la vida y costumbres de estas alejadas islas, así como los intereses económicos y comerciales. El modelo a seguir fue la Exposición Colonial de Ámsterdam de 1883 y los jardines de este céntrico parque madrileño se transformaron, por unos meses, como así nos han reflejado las imágenes conservadas de varios fotografías y en especial las del estudio de Jean Laurent, en un evento antropológico, combinando aspectos geográficos, biológicos, geológicos, étnicos, religiosos y culturales, donde el Palacio de Cristal, denominado pabellón-estufa por su inspiración en los invernaderos, diseñado por el arquitecto Ricardo Velázquez Bosco, se reservó para actos oficiales y la exhibición de algunos objetos. Más de cuarenta indígenas expresamente trasladados desde Filipinas —igorrotos, musulmanes y negritos, como así les denominaban en la época— aportaron una visión exótica del primitivismo del «salvaje» frente a la acción «civilizadora», tan propia de las justificaciones colonialistas del momento. Para ello se levantaron poblados con sus chozas, rancherías y talleres donde mostraban sus tradiciones, su legua conocida como el tagalo, su folclore, sus diversas vestimentas y artesanías, representando desde una pelea de gallos hasta sus actividades agrícolas y ganaderas, su artesanía y manufacturas, sus riquezas naturales, sus diversas religiones y sus ritos.¹⁶

Al año siguiente, en 1888, nuestro país comenzó a superar el desafío de una situación adversa y la Exposición Universal de Barcelona convirtió el anhelo de progreso de la sociedad española y catalana en una realidad. Ubicada en el solar dejado tras el derribo de la antigua Ciudadela, fueron levantados un gran arco de entrada, una fuente monumental y diversos pabellones. Destacando la intervención de Antonio Gaudí, encargado del Pabellón de la Compañía Tra-

¹⁵ GARCÍA DÍAZ, M., «La Exposición Marítima Nacional de Cádiz», en *RAHA. Revista Hispanoamericana*, Cádiz, Real Academia Hispano Americana de Ciencias, Artes y Letras, núm. 5, 2015, <http://revista.raha.es/15_mono8.pdf>.

¹⁶ VV.AA., *Exposición de Filipinas. Colección de artículos publicados en El Globo. Diario ilustrado, político, científico y literario*, Madrid, El Globo, 1887. VV.AA., *Imágenes de una Exposición: Filipinas en el parque de El Retiro*, en 1887, comisarios Mingote Calderón, J. L. y SUÁREZ MARTÍNEZ, M. J., asesor SÁNCHEZ GÓMEZ, L. A., Madrid, Museo Nacional de Antropología, 2017, <<https://mecd.gob.es/>>.



Fig. 5 Gran Hotel Internacional, Exposición Universal de Barcelona, 1888. Arquitecto. Lluís Domènech i Montaner.

satlántica, siguiendo la corriente historicista de exaltación de lo andalusí, como si fuera un capricho morisco evocador de la Alhambra de Granada, un estilo que fascinaba a este arquitecto catalán y que inspiró algunas de sus obras más famosas como la casa Viçens en Barcelona o el Capricho de Comillas, en Cantabria. Aunque, posiblemente uno de los edificios más sorprendentes fuera el Gran Hotel Internacional [fig. 5], erigido en el paseo de Colón, frente al puerto, no muy lejos del recinto expositivo, en un solar propiedad del Estado español, quien aprobó la concesión del terreno a la Compañía de Crédito Español durante doce años. Precisamente esta entidad será la propietaria del edificio e impulsora de las obras, tras ganar Lluís Domènech i Montaner el concurso convocado por el Ayuntamiento. El extraordinario establecimiento de 5.250 m² fue construido en tan sólo 53 días, iniciadas las obras el 5 diciembre de 1887 y concluidas el 12 de febrero de 1888, toda una proeza técnica dadas sus colosales dimensiones y con el agravante de que la explanada elegida, antes ocupada por la Muralla del Mar, era un terreno algo inestable. Para solucionar este inconveniente fue necesario adoptar una ingeniosa solución: una parrilla formada por vías de tren, recuperables tras su derribo, sobre el que se

apeaban unas bóvedas tabicadas invertidas, facilitaban la transmisión uniforme de las cargas y garantizaban su solidez. Para cumplir con el escaso plazo de ejecución, se tuvo que iluminar la obra por la noche con luz eléctrica producida por un motor de gas, con unos mil obreros en turnos de diez horas, todo un alarde de celeridad, eficacia y seguridad. El 22 de febrero comenzó a decorarse el interior y el 15 de marzo se había concluido, bendiciéndose el 5 de abril.

Resultó ser una obra magnífica, tanto por la modernidad de sus aspectos técnicos, constructivos y materiales, como por sus extraordinarias dimensiones y su estilo, inspirado en la estética medieval, preludio del *Modernisme* catalán. Pero una vez cumplida su misión, un año después, el Gran Hotel Internacional fue derribado. A pesar de su efímera existencia, que ha marcado un hito en la historia de la arquitectura española y catalana, fue ornamentado con todo detalle, como así relatan las noticias publicadas en la prensa y las revistas de la época, y no podía ser de otra manera; dado que su arquitecto, Lluís Domènech i Montaner, era uno de los profesionales más destacados del momento y, además, no muy lejos se encontraba realizando otra obra también extraordinaria, el llamado *Castell dels Tres Dragons*, uno de los pocos edificios que han pervivido de aquella Exposición, concebido como original restaurante y hoy conservado en el parque de la Ciudadela.¹⁷

Con estos logros y una incipiente industrialización, que avanzaba tímidamente, comenzaron a celebrarse exposiciones por toda la geografía nacional, algunas dentro de un modesto ámbito local, pero otras con una cierta proyección nacional e incluso internacional. Este es el caso de la Exposición de Industrias Madrileñas de 1907,¹⁸ de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza de 1908¹⁹ [fig. 6] para conmemorar el Centenario de Los Sitios y, al año siguiente, en 1909, la ciudad de Valencia se engalana para celebrar la Exposición Regio-

¹⁷ V.: RAMON GRAELLS, A., «L'Gran Internacional de Lluís Domènech i Montaner: Arquitectura moderna i nacional», en *Biblio 3W. Revista bibliogràfica de Geografia y Ciencias Sociales*, Barcelona, Universidad, vol. XVI, núm. 966, 15 marzo 2011, <<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-966.htm>>. SÀIZ i XIRQUÉS, C., «El Gran Hotel Internacional de Lluís Domènech i Montaner, Un projecte modern, funcional i efímer», en *El Sot de l'Aubó*, Canet de Mar (Barcelona), Centre d'Estudis Canetencs, XI, 41, 2011, pp. 19-26.

¹⁸ DA ROCHA ARANDA, Ó., *El Modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*, Madrid, Grupo de Investigación de Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico, Instituto de Historia, C.S.I.C., 2009, pp. 477-496.

¹⁹ MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectura de la Exposición Hispano-Francesa de 1908*, Zaragoza, Diputación Provincial, Institución Fernando el Católico, 1984.



Fig. 6 Pabellón de la Alimentación, diseñado por el arquitecto Ricardo Magdalena, para Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, 1908. Postal.

nal Valenciana, seguida de la Exposición Nacional de 1910.²⁰ También 1909 es el año de la Exposición de la Exposición Regional Gallega, celebrada en Santiago de Compostela.²¹ En casi todas ellas se solían alternar las arquitecturas efímeras con edificios con propósito de permanencia, algunos de ellos todavía conservados, mostrando una evolución desde el Modernismo y el historicismo hacia el regionalismo que triunfará en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, inaugurada el 9 de mayo de 1929 y clausurada el 21 de junio de 1930.²²

²⁰ VV.AA. *El Ateneo Mercantil y la Exposición Valenciana de 1909. El espectáculo de la modernidad o la modernidad como espectáculo*, Valencia, Ateneo Mercantil, 2009. VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, F., *La Arquitectura de la Exposición Regional Valenciana de 1909 y de la Exposición Nacional de 1910*, Valencia, Biblioteca TC, 2003 y *Valencia 1909. La arquitectura a Exposición*, Valencia, Ateneo Mercantil, Bancaja, 2009.

²¹ ALVARELLOS CASAS, E., *Centenario da Exposición Rexional Galega*, Santiago de Compostela, Alvarellos, Biblioteca Divulgación Xacobe, 2009.

²² PÉREZ ESCOLANO, V., «Exposición Iberoamericana. Hito y soporte de la historia urbana de la Sevilla del siglo XX» y VILLAR MOVELLÁN, A., «Los pabellones de la Exposición Iberoamericana», en VV.AA., *La Exposición Iberoamericana de 1929. Fondos de la*

Precisamente, el mismo año de 1929 Barcelona celebrará una nueva Exposición, en este caso de carácter internacional, reflejo del debate entre la tradición del gran Palacio de Montjuic, al gusto del eclecticismo barroquizante, y las trazas rotundamente modernas del famoso pabellón de Alemania, obra efímera de Mies van der Rohe reconstruida en 1986 al considerarse icono del Movimiento Moderno.

Sin lugar a dudas, las mencionadas fueron las exposiciones más destacadas entre las celebradas en la España de finales del siglo XIX y comienzos del XX, antes del triste paréntesis que supuso la Guerra Civil. Después del conflicto, las nuevas arquitecturas levantadas por el Régimen franquista reflejaban la severidad de los tiempos de la posguerra, alejados del espíritu de modernidad que caracterizó, décadas atrás, a la sociedad de la era del progreso, ahora inspirados en la propaganda para difundir conceptos como «unidad, disciplina, claridad, serenidad y grandeza», propios de la ideología que inspiraba los actos de masas de regímenes totalitarios, como la Alemania de Hitler o la Italia de Mussolini.²³

ARQUITECTURAS EFÍMERAS PARA VISITAS REGIAS Y ACONTECIMIENTOS EXCEPCIONALES

Los motivos para levantar construcciones efímeras fueron muy diversos, aunque uno de los principales, además de las mencionadas exposiciones, fueron los viajes oficiales de la Casa Real a provincias, a lo largo y ancho de toda la geografía nacional: Barcelona, Sevilla, Valencia, Zaragoza, San Sebastián, Santander, Pamplona, Huesca... y otras muchas eran engalanadas ante las aclamaciones entusiastas del pueblo.²⁴

Hemeroteca Municipal de Sevilla, Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987. RODRÍGUEZ BERNAL, E., *La Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929 a través de la prensa local. Su génesis y sus primeras manifestaciones (1905-1914)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981 y *La Exposición Ibero-Americana de Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 2007.

²³ V. el interesante estudio de: VÁZQUEZ ASTORGA, M., «Celebraciones de masas con significado político: Los ceremoniales proyectados desde el Departamento de Plástica en los años de la Guerra Civil española», en *Artigrama*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2004, núm. 19, pp. 197-226.

²⁴ Sobre la capital aragonesa, por orden cronológico v.: POBLADOR MUGA, M. P., «Arquitecturas efímeras en la Zaragoza de comienzos del siglo XX», en *Actas del Segundo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, La Coruña, Universidad, Sociedad

Entre los tradicionales arcos de triunfo, con las más variadas formas, materiales y estilos, destaca el levantado en 1876 durante el reinado de Alfonso XII para conmemorar el fin de la Tercera Guerra Carlista [fig. 7], el erigido en las Ramblas de Barcelona para la visita de Alfonso XIII en 1904 [fig. 8], obra de Enric Sagnier patrocinada por Claudio López Bru, segundo marqués de Comillas —que había heredado de su padre empresas como la Compañía Transatlántica Española, la Compañía General de Tabacos de Filipinas o los Ferrocarriles del Norte— o el construido en Les Halles [fig. 9], el gran mercado de París, durante el viaje del monarca español a la capital francesa en 1905. Aunque quizás entre las obras más curiosas se encuentran el Pabellón de Esparto

Española de Historia de la Construcción, CEHOPU, Instituto Juan de Herrera, 1998, pp. 397-407, <http://www.sedhc.es/biblioteca/actas/CNHC2_052.pdf>. POBLADOR MUGA, M. P., «La arquitectura modernista en Aragón», en *Arquitectura y modernismo. Del historicismo a la modernidad*, Granada, Universidad, 2000, pp. 263-282. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. y POBLADOR MUGA, M. P., «Arquitectura efímera y fiesta en la Zaragoza de la transición del siglo XIX al XX», en *Artigrama*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2004, núm. 19, pp. 155-195. POBLADOR MUGA, M. P., «En los albores del siglo XX: la arquitectura modernista en Zaragoza y el ambiente de progreso y renovación que acompañó a la Exposición Hispano-Francesa de 1908», en VV.AA., *La modernidad y la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908*, [catálogo exposición], Zaragoza, Vicerrectorado de Proyección Social y Cultural y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 97-119. POBLADOR MUGA, M. P., «Espacios ayer vividos y hoy olvidados. La fotografía como fuente para la recuperación del ambiente interior de la arquitectura zaragozana a comienzos del siglo XX», en *Espais Interiors. Casa i Art. Des del segle XVIII al XXI = Espaces Intérieurs. La Maison et l'Art (XVIII-XXè siècles)*, R. M. Creixell, T. M. Sala y E. Castañer, Barcelona, Universidad, Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny contemporanis, Centre de Recherches Historiques sur les Sociétés Méditerranéennes, 2006, pp. 433-445. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. y POBLADOR MUGA, M. P., «La Exposición Hispano-Francesa de 1908: balance de una experiencia arquitectónica singular a la luz de un siglo», en *Artigrama*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2006, núm. 21, pp. 147-168. POBLADOR MUGA, M. P., «Imágenes para el recuerdo: Cuando la arquitectura efímera perdió su condición de fugaz testigo de la historia», en *Actas del XVII Congreso Nacional del CEHA*, Barcelona, Universitat, Departament d'Història de l'Art, 2012, pp. 812-829, <<https://artceha.files.wordpress.com/2016/06/actas-barcelona.pdf>>. POBLADOR MUGA, M. P., «Ensueños de París. El *Art Nouveau* como modelo para la arquitectura modernista zaragozana», en VV.AA., *Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Fundación Goya en Aragón, Institución Fernando el Católico, 2012, pp. 289-305. POBLADOR MUGA, M. P., «La Zaragoza modernista: una ciudad para el recuerdo», en VV.AA., *Coup de Fouet. International Congress*, Barcelona, Universitat, GRACMON, 2013, <http://artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Maria_Pilar_Poblador_Paper.pdf>.

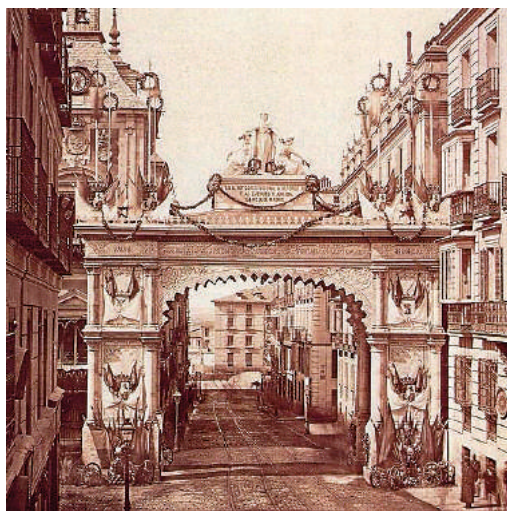


Fig. 7 Arco de triunfo para la entrada victoriosa en Madrid del rey Alfonso XII, 20 de marzo de 1876, tras el fin de la Tercera Guerra Carlista. Foto: Jean Laurent.

en Almería, adornado con dicho material para el forro de columnas y cortinajes con motivo de la visita de la reina Isabel II en 1862, o el arco realizado con toneles en Santander, patrocinado por el gremio de barrileros, para recibir a Alfonso XII en 1876. Proporcionando episodios tan anecdóticos como lo sucedido en Granada con el arco de triunfo instalado en la Carrera de la Virgen, que terminó ardiendo la tarde del 2 de noviembre de 1892, cuando el pueblo se enteró del desplante de la reina María Cristina, que a última hora anuló el viaje. También templetes, tribunas, pabellones y un sin fin de adornos y curiosas estructuras para agasajar a tan ilustres visitantes, caso del obelisco alzado en Pamplona por la Milicia Nacional para celebrar la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes en 1878.²⁵

También el adorno de fiestas impulsó la instalación de arquitecturas efímeras, siendo muchas las ciudades y numerosas las ocasiones, pero quizás cabe destacar el caso de «La Pasarela» de Sevilla, inaugurada el 18 de abril de 1896, en el cruce entre la calle de San Fernando y las avenidas de Carlos V y Menéndez y Pelayo, ideada del ingeniero Dionisio Pérez Tobía. Se trataba de una pasarela, con estructura de hierro inspirada en la Torre Eiffel, cuya su misión era permitir el tránsito peatonal. Pero, debido a que en esa época la Feria de

²⁵ AZANZA LÓPEZ, J., «Reflexiones en torno al uso y función del arte efímero: Las visitas reales a Pamplona en el tránsito del siglo XIX al XX», en *Artigrama*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, núm. 26, 2011, pp. 717-742.



Fig. 8 Arco de entrada para la visita de Alfonso XIII a Barcelona en 1904, ubicado en Las Ramblas, diseñado por Enrique Sagnier. Arxiu Fotogràfic Centre Excursionista de Catalunya.



Fig. 9 Arco de entrada en Les Halles, para la visita de Alfonso XIII a París, en 1905. Patrimonio Nacional, Madrid. Archivo de Palacio.



Fig. 10 Caseta Real de Baños, playa de la Concha, San Sebastián, para Alfonso XIII y su madre María Cristina de Habsburgo, desde 1894 hasta 1911. Diseñada por Manuel Echave.

Abril se celebraba en el cercano Prado de San Sebastián, también sirvió de portada permanente para el Real de la Feria, desde su construcción hasta su demolición en 1921, a causa de la remodelación y ensanche de la zona, vendiéndose como chatarra sus 81 toneladas de hierro por 45.728 pesetas, siendo ocupado su emplazamiento en 1929 por la fuente alegórica a las Cuatro Estaciones, obra de Manuel Delgado Brackenbury, en la hoy denominada plaza de Don Juan de Austria.²⁶

Otro caso pintoresco fue el del Castillo efímero levantado en la plaza de la Constitución, hoy de España, en Zaragoza, que inicialmente pretendía utilizarse para simular un incendio, con motivo de una demostración del cuerpo de bomberos durante las fiestas en honor de Ntra. Sra. del Pilar, en octubre de

²⁶ V. reconstrucción virtual: <http://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-pasarela-sevilla-201702120817_noticia.html>.

1904, pero que terminó siendo un mero «castillo» para la quema de fuegos artificiales.²⁷

Aunque, sin lugar a dudas, la Caseta Real de Baños [fig. 10], utilizada por Alfonso XIII y su madre María Cristina de Habsburgo, la Reina Regente, en medio de la playa de la Concha de San Sebastián, desde 1894 hasta 1911, año en que se sustituyó por un edificio en piedra, llamaba la atención a vecinos y veraneantes. Esta ingeniosa construcción permitía a los monarcas y su familia desvestirse, alejados de los ojos indiscretos, y cambiar su atuendo por otro playero e informal, en un momento tan íntimo como era un baño en el mar. Diseñada por Manuel Echave, disponía de dos amplias estancias interiores y un aire exótico y orientalizante, inspirado en la arquitectura andalusí, tan de moda en la época. A diferencia del resto de casetas sobre ruedas que, a modo de carromato, eran aproximadas o alejadas de la orilla según subía o bajaba la marea, esta Caseta Real se deslizaba por dos raíles de hierro, de sesenta metros de longitud, en ligera pendiente, impulsada por un motor de vapor que permitía su ascenso y descenso desde la arena hasta las olas. Cada vez que embarcaban o desembarcaban de la Caseta, el monarca y su familia eran cumplimentados por las autoridades y un regimiento de infantería interpretaba la Marcha Real. Un espectáculo singular y pintoresco, que nos hablan de otros tiempos, y una de tantas anécdotas que merecen rescatarse del olvido.²⁸

²⁷ POBLADOR MUGA, M. P., «Arquitecturas efímeras en la Zaragoza...», *op. cit.*, pp. 400 y 401.

²⁸ FERNÁNDEZ-D'ARLAS DE LA PEÑA, A., «Una incursión en el patrimonio marítimo donostiarra. Las casetas de baño, germen de la arquitectura balnearia», en *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, Donostia-San Sebastian, Unti Museoa-Museo Naval, 2009, pp. 343-368. V. también las imágenes del fotógrafo francés Charles Chusseau-Flaviens, en: AYALA SÖRENSEN, F., «Caseta de baños de Alfonso XIII. Bañándose a cuerpo de Rey», en *ABC*, «El revelado», Madrid, 13/7/2015, <<http://www.abc.es/abcfoto/revelado/20150706/abci-casetas-banos-alfonso-xiii-201506291948.html>>.

EL TIEMPO Y LA SUPERFICIE INMÓVIL:
IDEOGRAFÍAS Y VISIONES DE LO GIRATORIO.
ENTRE LA RUECA DE DIEGO VELÁZQUEZ
Y LA APISONADORA DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ

JAIME BRIHUEGA
Universidad Complutense de Madrid

Y observando vi una insignia
que sin descanso rotaba velozmente
incapaz al parecer de detenerse.

Dante Alighieri, El infierno, Canto III (c. 1304-1308)

OBJETOS ICÓNICOS E ICONOS VIRTUALES, QUE SE MUEVEN

LOS CUADROS, LAS ESCULTURAS, los objetos artísticos en general, no se mueven físicamente. Por supuesto hay excepciones. Lo hacen o lo han hecho las máscaras danzantes de culturas no occidentales, los armatostes provistos de movimiento usados en algunas manifestaciones religiosas, cívicas o cortesanas desde finales de la Edad Media, los pasos de Semana Santa en su tembloroso desplazamiento, los ingenios animados de la escenografía teatral y operística, los autómatas mecánicos del siglo XIX, las escenografías de Picasso o Miró para los Ballets Rusos, la rueda de bicicleta o los discos giratorios de Duchamp [fig. 1], los móviles de Rodchenko o de Calder, las máquinas de Tinguely, la mayoría de las *performances* desde Dadá en adelante... Así como otros ejemplos que sería fácil ir encadenando.

De hecho, también empezaron a incorporar virtualmente el movimiento aquellos artilugios generadores de imágenes animadas que condujeron a la aparición del cine y luego del video-arte.

Incluso cabría decir, rizando el rizo, que las esculturas de bulto redondo y, más aún, los grupos escultóricos, las instalaciones o, por tomar un ejemplo preciso, las telas metálicas de Manuel Rivera, se mueven porque cambian de aspecto cuando nos movemos en torno a ellas. Y además, es algo a lo que nos incitan explícitamente.

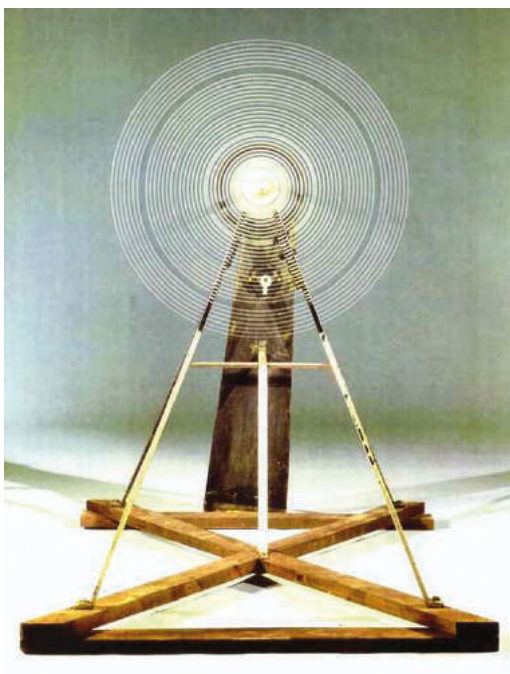


Fig. 1. M. Duchamp, Placas rotary-glass, 1920. Yale University Art Gallery.

Pero todo esto no son sino excepciones que desbordan los cauces habituales de inmovilidad con que se han comportado los géneros artísticos tradicionales. Lo que ahora nos interesa es reflexionar acerca de cómo los objetos artísticos estáticos, sobre todo los que produce la pintura, han sido capaces de lograr que lo que en ellos se representa «se mueva» en nuestra imaginación, extendiéndose por ello en el tiempo.

INERCIAS NARRATIVAS Y DIACRONÍAS

Contemplando el *Abrigo II de la Cova dels cavalls* (c. 6000-3000 a. C),¹ nuestro cerebro acopia como significado el hecho de que los arqueros «están disparando» sus flechas y los cérvidos «están corriendo». Y ese «estar» seguido de una acción expresada en gerundio necesita, a diferencia de la inmovilidad intemporal del ontológico «ser», una imaginaria extensión en el tiempo que conlleva cambios de estado.

¹ Castellón de la Plana, Barranco de la Valltorta.



Fig. 2. Placa de cobertura de la «Tomba del Tuffatore», 475 a. E. Museo de Paestum.

La placa de cobertura de la *Tomba del Tuffatore* (475 a. C.)² [fig. 2], mediante una instantánea congeladora del movimiento, representa a un bañista que ha saltado al agua pero que «aún» se encuentra en el aire. Ello implica una «inercia narrativa» que en nuestra imaginación se despliega hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, componiendo una mental secuencia completa del movimiento. Es éste un ejemplo superlativo que lleva hasta sus últimas consecuencias algo que también podemos colegir en obras como el *Fresco de la Taurocatapsia* del Palacio de Knossos (c. 1500 a. C.),³ en la *Escena de caza en los pantanos* de la Tumba de Nebamun (xviii dinastía. C.1400-1350 a. C.),⁴ en la *Leona herida* del palacio de Assurbanipal (s. VII a. C.),⁵ en el *Combate con caballos* que esculpió Fidias en el friso norte del Partenón (443-438. a. C.)⁶ o en el Mosaico de *Alejandro en la batalla de Issos* (s. I a. C.),⁷ por remontarnos a ejemplos tópicos de la Antigüedad. Y, si avanzáramos en el tiempo, es lo que también veríamos que ocurre en la *Caída de Faetón* de Rubens (1636),⁸ en *El derby de Epson* de Géricault (1821),⁹ o en tantos otros ejemplos significativos que vendrían a nuestra memoria.

² Museo de Paestum.

³ Creta, Palacio de Cnossos.

⁴ Londres, British Museum.

⁵ Londres, British Museum.

⁶ Londres, British Museum.

⁷ Copia romana de una pintura helenística anterior (c. 325 AC). Nápoles, Museo Arqueológico Nacional.

⁸ Bruselas, Museos Reales.

⁹ París, Museo del Louvre.

La «diacronía» ha sido otro de los recursos habituales a través de los que la materia inmóvil del objeto artístico ha intentado reflejar ese transcurso del tiempo, en cuyo seno puede tener cabida la idea de movimiento. Baste un ejemplo paradigmático para evidenciarlo. Al igual que ocurre en la viñeta de un cómic, en la *Anunciación* de Simone Martini (1333)¹⁰ percibimos simultáneamente las figuras del ángel y la Virgen. Pero el primero, el que anuncia como lo muestran las letras que su boca, semánticamente lo ha hecho momentos antes de que la segunda, la que recibe esa información, reaccione con el gesto con el que el artista la ha representado en la tabla.

CONCATENACIÓN CRONOLÓGICA DE EPISODIOS ARGUMENTALES

Lo que, por hipótesis de reconstrucción, suponemos que debió ser el reverso de la *Maestà de la catedral de Siena*, de Duccio di Buoninsegna (1308-11),¹¹ contiene una narración de la vida de Cristo extendida en el tiempo. Al igual que también lo haría luego la concatenación de viñetas en el cómic, cada una de sus tablas contiene una escena que ocupa un lugar preciso en el orden del discurso temporal, codificado en este caso por la tradición religiosa.

Sin embargo, tanto *Última comunión y martirio de San Dionisio* de Henri Bellechose (1415)¹² como *El tributo de la moneda* pintado por Masaccio en la Capilla Brancacci (1424-27)¹³ [fig. 3], constituyen dos ejemplos elocuentes de cómo la reiteración de la imagen de un mismo personaje sobre una única superficie pictórica puede enunciar también la concatenación cronológica de distintos momentos del relato argumental.

TIEMPO Y PROCESO DE EJECUCIÓN MATERIAL COMO RECONSTRUCCIONES VIRTUALES ADOSADAS AL SIGNIFICADO

Obras como *Número 31* de Pollock (1950)¹⁴ [fig. 4], cualquiera del los lienzos acuchillados por Lucio Fontana en los años cincuenta o *Conejo desollado* de

¹⁰ Florencia, Galería Uffici.

¹¹ Tablas desperdigadas por varios museos.

¹² París, Museo del Louvre.

¹³ Florencia, iglesia del Carmine.

¹⁴ Nueva York, MOMA.



Fig. 3. Masaccio, El tributo de la moneda, 1424-27, Florencia, Sta. M.^a del Carmine, Capilla Brancacci.



Fig. 4 Jackson Pollock, Número 31, 1950. Nueva York, Museo de Arte Moderno.

Antonio López (1972-75)¹⁵ quieren atestiguar, y atestiguan visualmente, el tiempo de ejecución empleado por cada uno de estos artistas en la realización de unas obras que, finalmente y una vez terminadas, permanecerán inmóviles. A su vez, la imaginable concatenación de los sucesivos estadios del proceso de su realización se adhiere a la imagen resultante y completa del significado, desbordando su valor como mera referencia documental.

¹⁵ Colección del artista.

GIRAR, VER, RECORDAR. ENTRE LA RUECA DE DIEGO VELÁZQUEZ
Y LA APISONADORA DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ

Pero estas páginas quieren centrarse en un asunto más preciso, como es la explícita representación del movimiento de giro y rotación. En el mundo real, algo que «gira» alrededor de un eje nos «hace ver» una imagen ocular inestable y dinámica que nos obliga a «recordar», mientras la contemplamos, que está agrupando la sucesión de imágenes adoptadas por ese objeto en su secuencia de giro. Estadios visuales, estos últimos, que parecen haber perdido identidad al fundirse en dicha imagen dinámica. Además, aunque empleemos cierto tiempo mirando ese objeto que gira, su imagen dinámica seguirá siendo aproximadamente la misma mientras siga rotando. Estas reglas de juego que rigen la percepción ocular del movimiento de giro generan situaciones visuales que la historia de la pintura ha intentado aprovechar para expresar, de distintas maneras y desde su inmovilidad real, lo rotatorio.

En el segundo cuarto del siglo I d. C., el pintor que trabajaba en el *triclinium* de la *Casa del brazalete de oro* de Pompeya [fig. 5], representó un surtidor del que brota agua desde el centro de una pila semiesférica. A ella se acerca a beber un pájaro. El efecto tridimensional es sorprendente, casi de perspectiva correcta, pero más aún lo es el hecho de que el borbotón que mana del surtidor, al caer sobre la superficie del agua de la pila, la expande con un movimiento de ondas concéntricas. No se trata propiamente de un giro, pero sí es casi la instantánea visual no-paralizante de algo que «se está moviendo en círculos». Habrá que esperar casi mil seiscientos años para que Velázquez vuelva a acometer semejante prodigio pictórico al representar la rueca de *Las hilanderas*.¹⁶

Entre el mundo clásico y la proeza de Velázquez, las representaciones del movimiento tuvieron un carácter fundamentalmente ideográfico. Lo vemos claramente en una obra, que incluso puede considerarse excepcional en este aspecto, como es el anónimo *Retablo de San Cristóbal* (Finales del siglo XIII).¹⁷ Los pies del santo, sumergidos en el agua del río, lo hacen entre un torbellino de peces y ondas representadas casi como líneas-fuerza. Algo que volveremos a ver, ya en 1900, en *Estudio para el cartel de El Liberal*, de Picasso¹⁸ y, más tarde,

¹⁶ Madrid, Museo del Prado.

¹⁷ Madrid, Museo del Prado

¹⁸ Barcelona, Museo Picasso.



Fig. 5. Paloma torcaz en una fuente. Fresco del triclinium de la casa del brazalete de oro, segundo cuarto del s. I d. E. Pompeya.

en multitud de obras futuristas como, por ejemplo, *Automóvil a la carrera* de Giacomo Balla (1913).¹⁹

Cuando, en 1480, Botticelli comienza a realizar la serie de dibujos sobre el Infierno de Dante que le encarga Lorenzo de Pierfrancesco de Medici, se plantea, entre otras cosas, la representación de aquellos círculos en que, según Dante, algunos condenados giran sin cesar. En el *Mapa del infierno*²⁰ (Fig. 6), lo hace recurriendo a imágenes-instantánea-paralizantes cuya inercia narrativa emana de los cuerpos suspendidos en el aire por la fuerza centrífuga de una rotación que les permite desafiar la gravedad. Se trata de un recurso que el artista volverá a emplear en la corona de ángeles, flotante y giratoria, que sitúa en la parte superior de la *Natividad mística* (1501).²¹

Un recurso no demasiado distante del de Botticelli es el que, utilizará El Bosco con las figuras a caballo que giran en círculo bajo la fuente del Paraíso (engñoso o no), en la tabla central del *Jardín de las Delicias*.²²

¹⁹ Colección particular.

²⁰ Roma, Biblioteca Vaticana.

²¹ Londres, National Gallery.

²² Madrid, Museo del Prado.

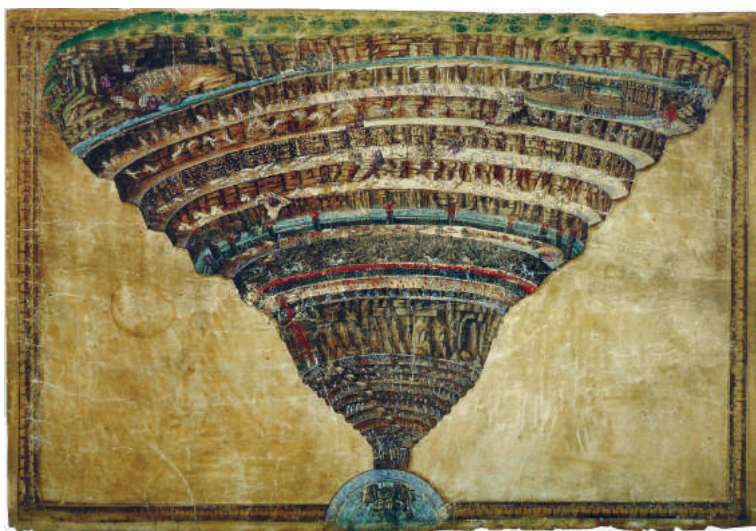


Fig. 6. Sandro Botticelli, El abismo del infierno, 1480-1495. Roma, Biblioteca Vaticana.

Sin embargo, uno de los primeros artistas que se plantearon la necesidad de representar la inestabilidad visual de este tipo de movimiento fue Leonardo da Vinci en los dibujos que ilustran algunas de sus invenciones, realizados entre 1478 y 1518. Su famoso *Carro de combate acorazado*²³ lo representa desplazándose horizontalmente, traslación que quiere hacerse patente mediante ese haz de líneas irregulares paralelas que se sitúan a su izquierda, indicando la fuga de imágenes-fantasma que evocan posiciones anteriores del carro. Pero, además de para indicar este movimiento de traslación, Leonardo emplea el mismo recurso gráfico para representar lo explícitamente rotatorio, como ocurre en el caso de la *Draga cavafango*²⁴ [fig. 7], o también en el dibujo *Diluvio con montaña cayendo y ciudad colapsando* (c. 1515),²⁵ en el que, que junto a las imágenes-fantasma de la rotación, se multiplican otras en espiral, alusivas a la fuerza centrífuga que ha desencadenado el Diluvio. Cuatrocientos años después y a partir de *The Yellow Kid* de Richard F. Outcault,²⁶ estos recursos aparecerán habitualmente en el cómic. También

²³ Códice Arundël, folio 1030. Londres, British Library.

²⁴ Manuscrito B, folio 75. París, Institut de France.

²⁵ Windsor Castle.

²⁶ Tira publicada entre 1895 y 1898), simultáneamente en el *New York World* y en el *New York Journal*.

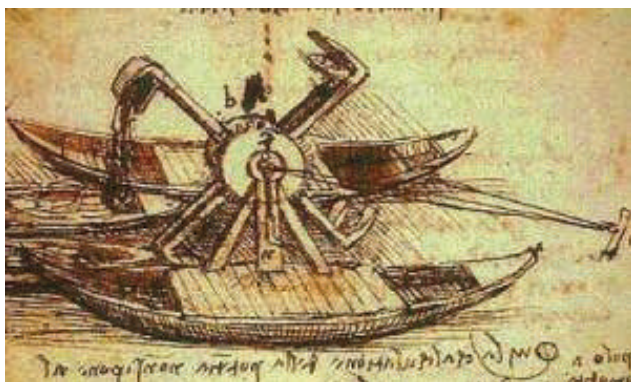


Fig. 7. Leonardo da Vinci. *Draga cavafango* (manuscrito E, folio 75).

en algunas obras realizadas en el cambio de siglo y, especialmente, en la pintura futurista.

Aunque sólo ocasionalmente, los recursos gráficos utilizados por Leonardo en el dibujo aparecieron también en la pintura. Un buen ejemplo es el *Martirio de Santa Catalina* de Lucas Cranach el Viejo (1506).²⁷ En este cuadro no se llega a representar la rotación de la rueda del martirio, pero sí cómo ésta interrumpe su giro y estalla bajo la lluvia de rayos divinos mientras la santa, desnuda, cae al suelo. En el momento del estallido, algunos de los radios rotos parecen estar situados en posiciones retrasadas, por lo que parecen sugerir estadios anteriores del movimiento de rotación. Al lado de esta imagen, otra con la misma santa, ya vestida, indica que «luego» va a ser decapitada. Para representar el movimiento en remolinos del agua, Cranach también recurrirá a lo que casi son ideografías de espiral en sus dos cuadros sobre la *Cacería en el Castillo de Torgau en honor de Fernando I* (1545).²⁸

Curiosa, y también ideográfica, es la manera en que la fuerza centrífuga de un círculo divino, que parece estuviera girando, expele las lenguas de fuego sobre las cabezas de los apóstoles en el cuadro de Juan de Flandes *La venida del Espíritu Santo* (1514-19).²⁹

Esa comunicación de energías que mostraba el cuadro sobre Santa Catalina del Viejo Cranach (rayos divinos-estallido de la rueda que gira) al que antes

²⁷ Museo de Luxemburgo.

²⁸ Madrid, Museo del Prado.

²⁹ Madrid, Museo del Prado.

nos hemos referido, se repite, con más intensidad si cabe, en *La batalla de Isso* pintada por Altdorfer (1528-29).³⁰ La imponente conjunción de vectores dinámicos, que señalan las líneas-fuerza connotadas por las lanzas de los soldados, parece interactuar con la energía de rotación en torbellino de un sol crepuscular. En su día, esta misma espiral de expresión dinámica presidirá obras como *Beatriz y Dante* de Blake (1824-27),³¹ *Tormenta de nieve sobre barco de vapor en la bocana del puerto* de Turner (1842),³² la representación de Beatriz y Dante ante el Infierno realizada por Gustav Doré, también para ilustrar *La Divina Comedia* (1861) o, cómo no, *Noche estrellada* de Van Gogh (1889).³³

Entre 1655 y 1658, Valdés Leal se enfrentó a la representación de un movimiento rotatorio en *Elías arrebatado por el Carro de fuego*.³⁴ Sin llegar a hacer visible el giro propiamente dicho de las ruedas, que permanecen como estáticas, muestra la explícita centrifugación del fuego que éstas provocarían con dicha rotación. En siglos sucesivos, este mismo recurso volvería a aparecer de vez en cuando, como lo ejemplifica el grabado *Phaeton alarm'd!* de James Gillray (1808).³⁵

Puede que haya algunos antecedentes que también pudieran ser mencionados, pero no será hasta 1657 cuando se produzca el hito definitivo en el proceso de representación del movimiento rotatorio: el que consagra el volante de la rueca en pleno giro que aparece en *Las Hilanderas* de Velázquez [fig. 8]. En la instantánea que nos ofrece el cuadro, literalmente «vemos girar» la rueda. «La vemos girando». «Vemos lo que veríamos si viésemos una rueda con radios girando a gran velocidad». Son frases que pueden pronunciarse por primera vez en la historia de la pintura. No se trata ya de «traducir mentalmente» aquello que vemos representado en el cuadro evocado mediante convenciones ideográficas que expresan rotación, con la imagen que veríamos ante la realidad del giro que en éste se quiere representar. Ahora, la identidad entre la imagen ocular real y la ocular pictórica que la representa se ha consumado por completo.

Después de esta proeza del lenguaje visual velazqueño y hasta llegado el último tercio del siglo XIX, apenas volverá a abordarse la representación del movimiento rotatorio en tales términos de percepción visual. Por supuesto,

³⁰ Munich, Alte Pinakothek.

³¹ Ilustración para *La Divina Comedia*, Londres, Tate Gallery.

³² Londres, Tate Gallery.

³³ Nueva York, MOMA.

³⁴ Córdoba. Iglesia del Carmen Calzado.

³⁵ Londres, British Museum.



Fig. 8. Diego Velázquez, *Las hilanderas*, 1655-1660, Madrid, Museo Nacional del Prado.

habrá algunos ejemplos aislados, como lo demuestra *La caída de Faetón*, de Georges Stubbs (1785),³⁶ donde los radios de las ruedas del carro vuelven a desaparecer de la vista a causa de su movimiento. Pero no será una pauta habitual de representación.

Medio siglo antes que Stubbs, Chardin se había enfrentado al fenómeno visual del giro de rotación, en una situación aún más complicada desde el punto de vista físico. En *El niño de la peonza* (1738) [fig. 9],³⁷ el movimiento rotatorio del objeto que el niño contempla no tiene lugar sólo alrededor de un eje fijo, sino en torno a una traslación cónica de éste cuyo vértice está en la tangencia entre el eje material de la peonza y la mesa, ya que se trata de un efecto giroscópico. Sensible a las preocupaciones científicas de su siglo, Chardin realiza una extraordinaria alegoría de la sed de conocimiento global, pues además de la peonza hay libros, una pluma en un tintero e instrumentos de

³⁶ Devon, collection Saltram, (Accredited Museum).

³⁷ París, Louvre.



Fig. 9. J. Simeon Chardin, El niño de la peonza, 1738. París, Museo del Louvre.

dibujo. Redundando visualmente la peonza hay la posible imagen fantasmal de una posición anterior de ésta (tal vez sólo un *pentimento*). Pero es sobre todo la contraposición entre la estática atención del niño y la percepción del giro gravitatorio de la peonza lo que establece una tensión dialéctica que nutre de energía al cuadro.

Goya siempre recurrió a imágenes instantáneas paralizantes para representar el movimiento y, específicamente, el rotatorio. Aunque el *pentimento* que hay junto a las ruedas de la calesa en el cartón para *El cacharrero* (1778-79)³⁸ parezca sugerir la imagen fantasmal de una posición anterior de dichas ruedas, no pasa de ser sólo eso, una enmienda pictórica. En *El afilador* (1808-10),³⁹ Goya se enfrenta a un argumento protagonizado por un hombre y un artefacto para afilar objetos cortantes. Y nos muestra a ese hombre con el pie apoyado en el pedal de la biela porque está haciendo girar la piedra de amolar. Sin embargo, nada parecería indicar que Goya hubiese querido rebasar la representación de una imagen instantánea paralizante, como no fueran esos ligerísimos destellos producidos junto al cuchillo por la renovada humedad de la centrifugante muela o, tal vez como causa del propio giro, los que se ven junto al eje. Pero donde Goya dota a la imagen instantánea de una inestabilidad superlativa, lo que genera la inercia semántica que inexorablemente desemboca en el anuncio

³⁸ Madrid, Prado.

³⁹ Museo de Budapest.

de un movimiento de vaivén y posible giro, es en su extraño aguafuerte *Disparate alegre* (1815-24).

En *El pintor de la vida moderna*,⁴⁰ Baudelaire escogió la banalidad de Constantin Guys como ejemplo de captación de esa modernidad que tanto le obsesionaba. Dejando a un lado las oscuras razones que pudieron llevar al escritor a no poner el foco sobre lo que Courbet o Manet representaban ya de cara a la expresión de la vida moderna, en Guys resaltaba, precisamente, la recurrente elección de trivialidades acordes con la búsqueda de «este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes».⁴¹ El despliegue de imágenes sobre el espectáculo urbano de su tiempo acometido por Guys, llevó al artista a la frecuente representación en sus dibujos de coches de caballo en movimiento. Para ello recurrió a hacer invisibles algunos de los radios de sus ruedas, acercándose con ello a representar la impresión visual de su movimiento de giro.

A partir de la revolución impresionista, la captación de lo cambiante alcanzó un rango más estructural y profundo en la articulación del lenguaje pictórico. Dentro de este proceso, el movimiento rotatorio se convertiría en un ingrediente más de la representación de esos fragmentos de una realidad cuya extensión en el tiempo hacía que se manifestara como visualmente inestable.

Ya a mediados de los años sesenta, Manet asumía el recurso de la imprecisión visual como modo de enunciación de algunas de sus imágenes de la vida moderna. En *Carreras de caballos en Longchamp* (c. 1864),⁴² por ejemplo, los radios de la rueda de un coche de caballos se ven tan imprecisos e inestables como los rostros, las manos o los vestidos de los personajes. Todo ello tiene la capacidad de moverse mostrándose impreciso ante la mirada. La rueda tal vez no esté girando, pero también podría hacerlo. Con ello reconduce lo meramente visual al territorio de lo mental-imaginario, pasando (por decirlo aristotélicamente) del mero acto a la potencia.

En Monet, lo pintado quiere reproducir ante la retina del espectador lo que en un momento dado hubo ante la del artista. Con ello, la inestabilidad perceptiva de los fragmentos de lo real hacía que la pintura regresara desde territorio de lo mental-imaginario y volviera a asentarse en el de lo sensorialmente visual que ya había planteado Velázquez. Así, en *Boulevard de Capucines* (1873)

⁴⁰ BAUDELAIRE, Ch., «El pintor de la vida moderna», en *Figaro*, París, 26 y 29 del XI y 3 del XII de 1863.

⁴¹ BAUDELAIRE, Ch., *Lo cómico y la caricatura y El pintor de la vida moderna*, Madrid, 2015, Antonio Machado libros, p. 150.

⁴² Museo de Arte de Cincinnati.

[fig. 10],⁴³ por ejemplo, todo está borroso, o bien porque se mueve o bien porque la lluvia y la niebla son las que fluctúan entre la retina y aquello que incluso pudiera estar fijo. Al representar las ruedas de los vehículos, que al trasladarse se giran, esta borrosidad se hace incluso más intensa.

Cuando Caillebote pinta *Calle de París en día de lluvia* (1877),⁴⁴ nos ofrece un conjunto de instantáneas de figuras que caminan. Es sobre todo a través de la multiplicidad de sus ejes direccionales sobre el espacio tridimensional y en la fugante agudeza de las calles que flanquean las manzanas de la *Place Dublin* como se connota intensamente el movimiento. Pero es al difuminar la rueda de un carricoche que desaparece por la izquierda o los pies de algunos paseantes cuando emplea una imprecisión que los desmaterializa y hace visual esa connotación de movimiento. Algo similar ocurre con la gran rueda de maquinaria que aparece en el fondo de la obra de Von Menzel *La forja. Cíclopes modernos* (1875).⁴⁵

Por estas mismas fechas, en el dibujo de Van Gogh *Molinos de viento en Montmartre* (1877),⁴⁶ para transmitir la idea de giro parece que las aspas de los molinos se han representado con una reiteración de contornos que anunciaría nuevamente un recurso ideográfico luego habitual en el cómic y la pintura futurista. Algo muy patente también en los dibujos de molinos que realizará Lyonel Feininger en 1912 y 1919, el segundo de los cuales utiliza, además, los mismos recursos que la mencionada *Draga cavafango* de Leonardo. En cambio Degas, en *El hipódromo. Aficionado cerca de un coche de caballos* (1876-87),⁴⁷ opta por imágenes muy fragmentadas cuya huidiza presencia connota la inestabilidad visual de aquello que se mueve o que rueda.

Muy diferente es la manera en que Georges Seurat, a quien tanto deben las vanguardias del siglo xx, aborda el argumento de lo rotatorio en *El circo* (1891).⁴⁸ Las imágenes generadas por Seurat suelen abrazar habitualmente una condición estática que las aparta del impresionismo antecesor y las dirige hacia un espacio de meditación intelectual. En él se expresa la constitución de las formas a través de unidades de aplicación pictórica elementales (puntos monocromos), como elementales son también los fonemas en el lenguaje hablado,

⁴³ Kansas City (Missouri), Nelson-Atkins Museum of Art.

⁴⁴ Chicago. Art Institute

⁴⁵ Berlín, Alte Nationalgalerie.

⁴⁶ Amsterdam. Museo Van Gogh.

⁴⁷ París, Musée d'Orsay.

⁴⁸ París, Musée d'Orsay.



Fig. 10 Claude Monet, Boulevard de Capucines, 1873. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri.

los dígitos en lo matemático o la escala de notas en lo musical. A su vez, el tiempo y la acción parecen paralizarse para dar paso a formas fruto de un lenguaje visual normativamente articulado. Sin embargo, a veces también aborda el fenómeno luminoso como expresión de una identitaria y potencial energía. Algo, esto último, que el lenguaje visual del Futurismo repetirá años después casi partiendo de los mismos términos.

En cambio, en *El circo*, el movimiento rotatorio y la fuerza centrífuga que éste engendra se convierten en protagonistas que contrastan con la parálisis estática con la que se representa al público. El recurso empleado es el de una poderosa inercia narrativa emanada de la fragmentaria denotación de la pista, alrededor de cuyo itinerario circular, las instantáneas paralizantes del caballo que se mantiene en el aire y la de una acróbata cuya posición centrípeta vence la fuerza centrífuga del giro, hacen insoslayable la presencia mental del movimiento giratorio. Como si de un sistema planetario se tratase, un saltimbanqui, también suspendido en el aire, sugiere un segundo movimiento que combina rotación y traslación, mientras que el jefe de pista hace restallar un látigo cuyo movimiento, energía y sonido se connotan ideográfica y conceptualmente con el fragmento de un rayo amarillo.



Fig. 11 Ramón Casas, Ramón Casas y Pere Romeu en un tándem, 1897. Barcelona, MNAC.

Durante el cambio de siglo, el movimiento rotatorio volvería a representarse con frecuencia a través del mismo procedimiento empleado por Velázquez para visualizar el movimiento de la rueda. Ya se ha dicho que, a partir de estas fechas, el cómic se incorpora como un medio de expresión visual que usa continuamente este recurso. Pero obras de Ramón Casas como *El automóvil* (1896),⁴⁹ *Ramón Casas y Pere Romeu en un tándem* (1897) [fig. 11]⁵⁰ o *Ramón Casas y Pere Romeu en un automóvil* (1901),⁵¹ confirman con absoluta evidencia que también lo hace la pintura. Igualmente, lo vemos en la obra de Henri Charles Willems *Copa Gordon-Bennett* (1905) [fig. 12]⁵² o en la de Louis de Schryver *La llegada del vencedor* (1906),⁵³ cuadros que enuncian ya la fuerte presencia que el automóvil estaba cobrando en el imaginario colectivo. El lenguaje publicitario también incorporaría la visualidad del giro al representar aviones o trenes. Bastan para evidenciarlo un par de magníficos carteles como son *Meeting d'Aviation. Nice*, de Charles Leonce Brosse (1910) o *LMS Bestway* de Cassandre (1928),⁵⁴ ya en el clima Déco de entreguerras.

⁴⁹ Dibujo en colección particular.

⁵⁰ Barcelona, MNAC.

⁵¹ Barcelona, MNAC.

⁵² París, *Société des Ingénieurs des Arts et Métiers*.

⁵³ Chateau de Compiègne, Musée National de l'Automobil.

⁵⁴ Nueva York, MOMA.



Fig. 12. Henri Charles Willem, Copa Gordon-Bennett, 1905. París, Société des Ingénieurs Arts et Métiers.

IMÁGENES DEL MOVIMIENTO DE GIRO Y ROTACIÓN EN LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS DEL SIGLO XX

Salvo en el Futurismo, la presencia de imágenes del movimiento de giro o rotación es escasa en la mayoría de las alternativas de vanguardia anteriores a la Gran Guerra.

Las obras más representativas de la poética *fauve* buscaron siempre equilibrio y estabilidad que permitieran al espectador trasladarse a «ese otro lugar» engendrado por el gozo estético. Incluso cuando Matisse realiza sus dos versiones de *La danza* (1909 y 1910),⁵⁵ plantea como argumento el girar de un corro de figuras desnudas a través del se expresa una especie de clímax de serena fruición. Pero en lo que a la representación de ese movimiento rotatorio de refiere, se limita a utilizar una imagen congelada en su instantánea, con una inercia narrativa similar a la que ya comentamos al hablar de los coros representados por Botticelli o por Goya.

Nada más diametralmente ajeno a la idea de movimiento que el horizonte estético del Cubismo, cuyos análisis o síntesis de lo real (por parafrasear a Apollinaire) partieron de una reflexión conceptual deseosa de trascender la mera circunstancia óptica. La noción de tiempo sólo suele hacerse presente en las obras cubistas a partir de 1912, cuando comienza ese *collage* de hojas de periódico que establecen un

⁵⁵ Nueva York, MOMA y San Petersburgo, Hermitage, respectivamente.

nexo argumental entre el cuadro y el presente histórico. Un presente en cuya continua transformación radica la manera en que el Cubismo entiende la vieja noción de modernidad acuñada por Baudelaire. Pero hay más. Las hojas de periódico pegadas a los lienzos amarillean a los pocos meses. Envejecen. Y el artista, de antemano consciente de que ello va a ocurrir, acaba presenciándolo. De esta manera, el tiempo, encapsulado en el proceso físico del deterioro, se introduce conceptualmente en la obra cubista como alegoría del acontecer vital.

Sin embargo, en el seno mismo de las obras que solemos identificar como nucleares en el proceso de desarrollo del lenguaje cubista, hay alguna excepción. La más notable es el conjunto de piezas realizadas por Braque en el verano de 1909, en torno a la localidad de la Roche-Guyon. Entre todas ellas resulta emblemático el cuadro de la colección del Metropolitan Museum de Nueva York. Su composición en torbellino parece aproximar el Cubismo a los ideales del emergente Futurismo y es una contundente metáfora visual del movimiento de giro. Braque no se ha limitado a realizar un ejercicio analítico sobre la peculiar configuración de la Roche-Guyon, donde hay un *chateau* renacentista situado en la planicie de la terraza del Sena, junto al que se alza una protuberante peña sobre la que hay un *rocher* medieval. Para llegar al lugar es necesario recorrer una carretera llena de curvas y giros, y es la experiencia temporal de ese itinerario lo que vuelve desde la memoria y se concreta en el giro helicoidal que las formas connotan.

A partir de 1911, el Cubismo influyó en los futuristas italianos pero, de alguna manera, hubo también un movimiento de retorno que afectó a algunos de los artistas vinculados a la órbita cubista. Como consecuencia, el movimiento de rotación también se haría presente en sus obras.

Un caso señalado es el de Robert Delaunay, pues en *El equipo de Cardiff* (1911-12),⁵⁶ la noria y el avión, junto a la torre Eiffel, dotan de identidad contextual al fondo del cuadro. La deconstrucción geométrica de las cabinas de la noria connotan rotación, como también lo hacen la no-representación de sus radios y de la hélice de aeroplano. En el *Homenaje a Bleriot* (1914),⁵⁷ las hélices de avión en movimiento y los discos solares comparten una misma identidad icónica.

Otro caso es el de Fernand Léger, en cuyo lienzo *L'avion brisé. Cocardes* (1916),⁵⁸ son la hélice girando y la escarapela quienes comparten esa identidad

⁵⁶ Eindhoven, Van Abbemuseum.

⁵⁷ Basilea, Kunstmuseum.

⁵⁸ París, Centre Pompidou.



Fig. 13. Macdonald-Wright, Aeroplane Synchromy in Yellow-Orange, 1920. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

icónica. Y un ejemplo elocuente es también el del sincromista Macdonald-Wright, cuyo *Aeroplane, Synchromy in Yellow-Orange* (1920) [fig. 13],⁵⁹ se comporta casi en términos plenamente futuristas cuando representa el movimiento de giro de la hélice.

Aunque sin aludir para nada al movimiento de giro propiamente dicho, *Campos y casas de Céret* (1913), de Juan Gris,⁶⁰ expresa una reflexión formal que sólo puede partir de la mirada aérea. De ese avión cuyas hélices rotan y que puede girar haciendo girar lo visto.

Frente al sosiego transmitido por las obras *fauves*, las de los expresionistas alemanes quieren establecer una empatía vehemente con el espectador. Esa agitación emocional se evoca a veces con un movimiento enfático, como ocurre con *Bailarinas con velas* (1912) de Emil Nolde.⁶¹ Otras es a través de composiciones violentamente diagonalizadas, como la que vemos en *Nollendorfpaltz* de Kirchner (1912).⁶² Pero no hay mucho más en relación con el giro.

⁵⁹ Nueva York, The Metropolitan Museum.

⁶⁰ Colección particular.

⁶¹ Neukirchen, Nolde Stiftung Seebüll.

⁶² Nueva York. MOMA.

Pocos artistas han querido expresar una parálisis del tiempo tan implacable como Giorgio de Chirico. Sin embargo, en una obra fundacional de la Pintura Metafísica como es *Misterio y melancolía de una calle* (1914),⁶³ pequeñas redundancias lineales del perfil de la niña que corre y del aro que ella impulsa girando evocan visualmente movimientos de traslación y rotación. Un dinamismo cuya inercia narrativa agrava la siniestra expectativa del encuentro de la niña con la paralizada, pero amenazadora y fálica, sombra que emerge tras la oscura esquina.

Como ya se ha dicho, en 1913 la mencionada *Rueda de bicicleta* de Duchamp transforma en protagonistas absolutos del objeto un potencial movimiento de giro vertical y otro horizontal, completamente reales y tangibles. Y es en sus posibilidades de rotación donde comienza el inextricable campo de las connotaciones duchampianas. Algo que también acontece a partir de las denotaciones de movimientos rotatorios complejos en *Estudio para molino de chocolate. N.º 2* (1914).⁶⁴

También Picabia evoca lo rotatorio en muchas de sus obras protagonizadas por elementos mecánicos, como ocurre en el *Retrato de Marie Laurencin* (1916/1917)⁶⁵ o también, dentro de un sistema de complejos movimientos encadenados, en *Parada amorosa* (1917).⁶⁶

El Max Ernst dadaísta apela ideográficamente a la rotación en *La gran rueda ortocromática que hace el amor sin medida* (1919).⁶⁷ En cambio, en *La mujer tambaleante* (1923),⁶⁸ un Max Ernst ya pre-surrealista transforma en vibrátil lo que en principio sería el movimiento de rotación-traslación boca abajo de esa acróbata que ha «clavado», invertida, sobre elementos que connotan la espiral metálica y sonora de la maquinaria de un reloj de pared. Igualmente, congela el movimiento giroscópico que haría posible que la figura enjaulada que aparece en *Ubu emperador* (1923)⁶⁹ se mantuviese en pie.

El movimiento de rotación no tuvo demasiada presencia en las figuraciones de nuevo cuño del periodo de entreguerras. En el cuadro de Franz Radziwill *La huelga* (1931),⁷⁰ todo está paralizado salvo el sol, las nubes y la hélice del lejano *Stuka* que gira a toda velocidad, estableciendo un significativo contraste.

⁶³ Colección particular.

⁶⁴ Museo de Arte de Filadelfia.

⁶⁵ Colección particular.

⁶⁶ Chicago, colección particular.

⁶⁷ Colección particular.

⁶⁸ Düsseldorf, *Kunstsammlung Nordrhein Westfalen*.

⁶⁹ Colección particular.

⁷⁰ Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst Und Kulturgeschichte.



Fig. 14. Óscar Domínguez, *La apisonadora y la rosa*, 1937. Madrid, MNCARS.

Tampoco las artes plásticas que produjo la poética del Surrealismo, concedieron protagonismo al movimiento de rotación. Tal vez fuera porque su fotografía y su cine pudieron satisfacer con creces la eventual necesidad de recurrir a él. De hecho, los coches que aparecen en los cuadros de Dalí, o no se mueven o están petrificados,⁷¹ y habrá que esperar a los años cincuenta para que algunas de las cabezas humanas representadas por el artista giren en torbellino centrífugo.⁷² Tampoco el automóvil expresa movimiento alguno cuando, ya arrancando los años sesenta, aparece en la obra de un Magritte que se repite a sí mismo.⁷³

Cuando, plena guerra civil española, Óscar Domínguez pinto *La apisonadora y la rosa* (1937) [fig. 14],⁷⁴ nos dejaba una alegoría reveladora del su confianza en que la rosa republicana haría saltar en pedazos el giratorio

⁷¹ Valgan como ejemplos *Automóviles vestidos* (1941), Figueres, Fundación Gala-Salvador Dalí y *Soledad paranoico-crítica* (1935), Colección particular.

⁷² Por ejemplo, *Cabeza rafaelesca estallando* (1951), Edimburgo, Scottish National Gallery.

⁷³ Como ocurre en *La cólera de los dioses* (1960), colección particular.

⁷⁴ Madrid, MNCARS.

rodillo de la apisonadora fascista, que así quedaría paralizada. En cambio, como si fuesen ángeles vengadores revoloteando entre relojes que señalan el tiempo, las libélulas mueven sus transparentes alas casi con movimientos de hélice.

ROTACIÓN, GIRO Y EXPANSIÓN CENTRÍFUGA EN EL FUTURISMO

A lo largo de estas líneas se ha aludido varias veces a determinadas obras que, desde diversas épocas, representaban antecedentes más o menos remotos del lenguaje visual desarrollado por el Futurismo, el movimiento de vanguardia de la primera mitad del siglo xx que con más intensidad incorporó a sus argumentos energía y dinamismo.

Durante el cambio de siglo, además de esas representaciones de ruedas de coche girando a que nos hemos referido, en *La carga* (1899-1903),⁷⁵ Ramón Casas representa la onda expansiva que la acción policial causa sobre el grupo de los manifestantes casi como una de esas «línea-fuerza» que luego hará ideográficamente visibles el Futurismo. En fechas muy próximas a las de Casas, André Devambez utilizaba también este recurso en un cuadro con el mismo nombre y argumento (*La carga*. 1902-3).⁷⁶

Según nos acercamos al 1909 de la fundación del Futurismo, los antecedentes de la representación ideográfica de movimientos de rotación, giro, desplazamiento o reverberación en ondas, son más abundantes. Ahí está para ilustrarlo *Escrúpulos* (1904-6), de Romolo Romano,⁷⁷ donde la imagen de una conciencia turbada por los prejuicios morales se representa a través de una especie de túnel de reverberación del contorno de su rostro. Y un efecto similar es el que plantea Frantisek Kupka en *El sueño* (1906-1909).⁷⁸

La plasmación visual de la rotación estaba ya presente en algunas obras del joven Umberto Boccioni, como ocurre con *Automóvil a la carrera* (1904),⁷⁹ situada a medio camino entre la pintura, la caricatura y el cómic. En ella se representa el efecto visual del giro de las ruedas a través de la invisibilidad de sus radios y la centrifugación del agua sobre las que éstas pasan. Pero a partir

⁷⁵ Museo de Montserrat.

⁷⁶ París, Musée d'Orsay.

⁷⁷ Colección particular.

⁷⁸ Bochum, Museum Bochum.

⁷⁹ Colección automóvil club de Italia.

de 1909, este artista estaba a ya punto de dar varias vueltas de tuerca al asunto que nos ocupa.

Cuando Boccioni pinta la serie de cuadros *La città sale* (1910), cuyo lienzo más complejo es el de la colección del MOMA, el movimiento y barullo de la ciudad que se despierta se expresa a través de connotaciones ideográficas de la energía que impulsa sistemas de fuerzas visibles e invisibles, así como de la desmaterialización de los cuerpos bajo el efecto de la luz y el esfuerzo. Sin embargo, a pesar de que se representan varios carros en movimiento, en ningún momento recurre a mostrarnos la capacidad de giro de sus ruedas. En cambio, los collarones de los caballos, punto desde el que éstos concentran su empuje, se desmaterializan a través de una especie de torbellinos ascendentes.

Tampoco aparece indicación alguna de giro circular en los cuadros y bocetos de la serie titulada *Estados de ánimo* (1911), cuya obra paradigmática es también la del MOMA de Nueva York. Y ello a pesar de las reiteradas representaciones de máquinas y vagones de trenes presentes en esta programática serie.

Sin embargo, en *Visión simultánea* (1911),⁸⁰ además del torbellino en picado que parece conducir los edificios hacia un sumidero y las espirales de giro de la ropa del personaje femenino, las ruedas de un coche de caballos que se ve al fondo de la calle se fragmentan y duplican para expresar el movimiento de rotación.

En su prodigiosa escultura *Desarrollo de una botella en el espacio* (1912),⁸¹ Boccioni hace que los posibles giros de una botella y de su contenido (y hasta los del despliegue del estanco de su capuchón) se erijan en protagonistas absolutos. Los volúmenes planos connotan en varias direcciones el posible rodar del cilindro de la botella. Las formas que parecen platos hondos lo hacen con el giro de la botella alrededor de un eje situado en su culo. Las espirales ascendentes muestran el movimiento del líquido en su interior... Estados potenciales que se extienden sobre el tiempo pero que se condensan en la macla de un complejo volumen único.

En el *Retrato de la madre* (1912) [fig. 15],⁸² la energía emocional del propio artista está connotada a través de un dinamismo de materia y luz capaz de desmaterializar la figura fusionándola con el fondo. Pero cuando aborda la cabeza

⁸⁰ Wuppertal, Von der Heide-Museum.

⁸¹ Varios ejemplares. Una fundición en plata en París, Pompidou.

⁸² Mónaco, *Bayerische Staatgemäldesammlungen*.



Fig. 15 Umberto Boccioni, Retrato de la madre, 1912. Múnaco, Bayerische Staatgemäldesammlungen. Museum of Art.

materna, ésta se transforma en la base de un claro movimiento de rotación preñado de fuerzas centrífugas.

Los movimientos de giro y rotación, expresados simultáneamente de manera visual e ideográfica, están presentes con mucha evidencia en obras de Boccioni como *Dinamismo de un ciclista* (1913)⁸³ o *Dinamismo de un futbolista* (1913).⁸⁴

Carlo Carrà aborda la representación ideográfica del giro y del vaivén pendular de porras, bastones y lanzas a través de ideografías elementales y obvias en *Los funerales del anarquista Galli* (1911).⁸⁵ Pero acomete el fenómeno de la rotación, traslación y reflejos luminosos de los radios de las ruedas de manera más compleja, en una obra clave como es *Sobbalzi di carrozzella* (1911).⁸⁶ Y en *Jinete rojo* (1913),⁸⁷ además del movimiento de giro pendular de las manos y cascos del caballo, transforma ese sol naciente que

⁸³ Venecia, Colección Peggy Guggenheim.

⁸⁴ Nueva York, MOMA.

⁸⁵ Nueva York, MOMA.

⁸⁶ Que podría traducirse por algo así como «bamboleos y botes que da un coche de caballos». Nueva York. MOMA.

⁸⁷ Milán, Pinacoteca de Brera.

vemos bajo su panza en una potente y maquinista metáfora del rotatorio plato de una bicicleta.

En *La música* (1911),⁸⁸ Russolo recurrió a la ideografía de la reverberación concéntrica para hacer visible una energía que, simultáneamente, es emocional y acústica. Pero, con frecuencia, este artista representó las turbulencias e imágenes sucesivas generadas por un coche en movimiento, sin prescindir de hacer alusión explícita a la rotación de sus ruedas, como ejemplifica *Dinamismo de un automóvil* (1912-13).⁸⁹

En el conocido *Mujer atravesando un balcón* (1912),⁹⁰ Balla muestra la traslación del movimiento de giro pendular de las piernas de una mujer, inspirándose en las fotografías de Marey o Muybridge, algo similar a lo que hará Duchamp en *Desnudo bajando la escalera 2* (1912).⁹¹ Pero la combinación del movimiento rotatorio y de traslación fue un tema frecuente en muchas de las obras de Balla, como lo demuestran *Velocidad de un automóvil* (1913)⁹² o *Rumore di motocicletta* (1913).⁹³

La motocicleta y sus movimientos de rotación y traslación hicieron fortuna entre los artistas del Futurismo. Gerardo Dottori, Fortunato Depero, Ugo Giannattasio, Mario Guido dal Monte, Roberto Marcello Baldessari, o incluso un Sironi contaminado por la parálisis metafísica,⁹⁴ han dejado claros testimonios que se extienden hasta finales de los años veinte.

Otro de los lugares comunes en entre los argumentos visuales del Futurismo italiano, que se desarrolló fundamentalmente en la década de los treinta fue, obviamente, el avión. Tanto ideográfica como visualmente, los giros del propio avión y la rotación de sus hélices centraron argumentalmente obras de Tato (Guglielmo Sansoni),⁹⁵ Osvaldo Peruzzi⁹⁶ o Tullio Crali [fig. 16].⁹⁷

El Futurismo se extendió fuera de las fronteras de Italia, de manera más o menos coherente. Ya hemos aludido a cómo se entremezcla en los lenguajes

⁸⁸ Colección particular.

⁸⁹ París, Centre Pompidou.

⁹⁰ Milán, Galería Cívica de Arte Moderno.

⁹¹ Museo de Filadelfia.

⁹² Milán, G^a Cívica de Arte Moderno.

⁹³ Colección particular.

⁹⁴ Como lo demuestra su obra *Ciclista* (1918), colección Privada.

⁹⁵ *Volar sobre el Coliseo en espiral* (1930), colección privada.

⁹⁶ *Aeropittura* (ca. 1934), colección privada.

⁹⁷ *El despegue* (1932), e *Inmersión en la ciudad* (1939), ambos en Roveretto, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo di Trento.



Fig. 16. Tullio Crali, *Inmersión en la ciudad*, 1939. Trento, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo.

cubo-futuristas de Duchamp, Dalaunay, Gris o Macdonald Wryght, pero su expansión fue mucho más allá. El argumento de la bicicleta en movimiento lo encontramos en ejemplos de un futurismo casi ortodoxo como los de Goncharova y Lyonel Feininger.⁹⁸ El cubo-futurismo de Malevicht llevó hasta sus últimas consecuencias lo que en Goya fue pura insinuación, en *El afilador* (1912-13).⁹⁹

En el caso de la penetración de la plástica futurista en España, además del papel protagonista que a este respecto tuvo la presencia del matrimonio Delau-

⁹⁸ *Ciclista* (1913, San Petersburgo, Museo Ruso) y *Carrera de bicicletas* (1912, colección particular), respectivamente.

⁹⁹ New Haven Yale University Art Gallery.

nay, hay que señalar muy especialmente la obra «vibracionista» de Rafael Barradas. En *Calle de Barcelona* (1918),¹⁰⁰ las ruedas fraccionadas o reiteradas juegan un papel fundamental para expresar la agitación de una ciudad moderna. En cambio, en la serie de obras sobre *La Puerta de Atocha* el optimismo colorista se atenúa en connivencia con una capital mucho más anclada en el pasado. De entre toda esta serie destaca *De Pacífico a Puerta de Atocha* (1918),¹⁰¹ obra que se inspira frontalmente en el cuadro de Carrà *Sobbalzi di carrozzella*, antes mencionado. El uruguayo Joaquín Torres García, que en España había tenido un intenso contacto con Barradas, adoptó ademanes visuales vibracionistas que aún persistieron en su etapa de Nueva York, como lo demuestran las ruedas de los coches que aparecen en el dibujo n.º 139 del *Álbum de Nueva York* (1920).¹⁰²

Resulta difícil encontrar un final significativo para este frenético recorrido por las representaciones visuales e ideográficas de los movimientos de giro, rotación, centrifugación, torbellino o vaivén pendular. Por ello recurro al humor malintencionado, proponiendo como epílogo el retrato giratorio de Mussolini realizado por Renato Bertelli en 1933. Un *gadjet* que se vendía a 25 liras de la época para que todos los italianos pudiesen ponerlo encima de la radio. Reducido a mero modismo visual deseoso de ser adoptado por el régimen, el Futurismo ensalzaba el mito de un Mussolini inconteniblemente enérgico a través de una rotación visual capaz de reiterar su perfil fisionómico *ad infinitum*.

¹⁰⁰ Montevideo, MNAV.

¹⁰¹ Barcelona, Antigua colección Rafael y Mayte Santos Torroella.

¹⁰² Montevideo, Fundación Torres García.

VANITAS EN VANGUARDIA: MEDITACIÓN Y VIOLENCIA

CONCHA LOMBA SERRANO
Universidad de Zaragoza

ENTRE «VANIDAD DE VANIDADES, todo es vanidad», la célebre frase aparecida en el *Eclesiastés* en las postrimerías del reinado de Salomón, a fines del siglo x a. E. y «Disfruta de la vida, porque el mañana es incierto», una máxima epicúrea empleada todavía por los romanos en época augústea, existe una evidente similitud: su simbólica alusión a la fugacidad del tiempo y la inexorabilidad de la muerte.

Un paradigma metafísico que alcanzó una gran difusión a través de las *vanitas*:¹ ese complejo imaginario que la creación artística definió en la Antigüedad clásica, y que fue variando con el transcurso del tiempo y la cultura que lo sustentó. Un sugerente imaginario que empleó diferentes símbolos para expresar la caducidad del tiempo y de las glorias y riquezas terrenales, entre los que sobresalen los hermosos y aterradores cráneos humanos que, en ciertas ocasiones, se acompañan de otras representaciones.

Solo que las dos máximas citadas difieren en su significado, ya que mientras el célebre *Vanitas Vanitatis, et omnia vanitas* aparecido en el Antiguo Testamento contiene un marcado carácter religioso, a cambio, el precepto epicúreo fue empleado por los griegos en sentido profano; un significado similar al que, siglos después, los romanos otorgaron al célebre *Respice post te! Hominem te esse memento* —«Mira tras de ti y recuerda que eres un hombre»— que, al parecer, salmodiaban a los generales triunfantes para recordarles su mortalidad cuando desfilaban por las calles de Roma.

¹ Como es sabido *vanitas* es un término latino de género femenino, cuyo plural es *vanitates*. No obstante al haberse acuñado en la bibliografía especializada el empleo de esta voz en singular para designar una categoría específica de bodegones, en el texto se usará la forma *vanitas* para hacer referencia a ellos tanto en singular como en plural.

Fue precisamente ese carácter profano del *memento mori* el que inspiró las vanitas que la vanguardia contemporánea recreó, volviéndolas a poner de moda; aunque en ocasiones subyace entre ellas un cierto sentimiento religioso, similar al que inspiró las naturalezas muertas que desde la época medieval comenzaron a generalizarse. A analizar la definición estética y conceptual de las vanitas contemporáneas, partiendo de sus precedentes, dedicaremos las páginas siguientes.

I. LOS ANTECEDENTES

La Antigüedad clásica compuso significativas y elocuentes vanitas alusivas a la caducidad del tiempo y de los bienes y triunfos terrenales. Los griegos las representaron a través de sarcásticos esqueletos, como los incluidos en diferentes mosaicos hallados en Antioquía y Pompeya, que en ciertos casos se acompañan de elocuentes inscripciones en las que, sencillamente, se lee «Feliz» o «Conócete a ti mismo».²

Los romanos retomaron estos modelos para componer sus propias vanitas sirviéndose de los mencionados esqueletos, como los recreados en los vasos de plata del llamado Tesoro de Boscoreale, hallado en una villa próxima a Pompeya y fechado entre el siglo I a. E. y la erupción del Vesubio.³ Y también de significativos cráneos que, en ocasiones, se acompañaban de otros símbolos alegóricos. El más célebre es, sin duda, el mosaico hallado en una de las villas pompeyanas sepultadas por las cenizas del Vesubio el año 79 d. E., fechado en el siglo I a. E., cuya equilibrada composición alude a la fugacidad de la vida, que no distingue entre ricos y pobres. Lo

² Entre los mejores mosaicos con representaciones de esqueletos, acompañados de sus respectivas inscripciones, cabe destacar el hallado recientemente en Antioquia, fechado en el s. III a. C., cuya inscripción reza: «Feliz», según la traducción del profesor F. Beltrán Lloris a quien agradezco su colaboración; o el encontrado en una villa pompeyana, en el que aparece un esqueleto tumbado sobre una gran guadaña y acompañado de la máxima «Conócete a ti mismo».

³ Las escenas más significativas del Tesoro en lo que a nuestro asunto se refiere son los relieves aparecidos en sendas tazas representando, en una de ellas, los esqueletos de los poetas trágicos y cómicos y, en la otra, los de famosos filósofos griegos como Menandro, Eurípides, Arquíloco, Monimo el Cínico, Demetrio de Phalera, Sófocles y Moschion. Las imágenes se acompañan de máximas epicúreas, similares a las aparecidas en los mosaicos comentados, como las que rezan «Disfruta de la vida mientras puedas, porque el mañana es incierto» o «El placer es el bien supremo».



Fig. 1. Mosaico romano, Pompeya, s. I a. E.

hace a través de una clásica calavera que reposa sobre una frágil y hermosa mariposa —identificada con la propia Vida o con el Alma— que, a su vez, se posa sobre la Rueda de la Fortuna —simbolizando el transcurso del tiempo, el devenir cambiante—; y sobre la que se cierne una balanza de cuyos extremos penden sendas representaciones de la riqueza y la pobreza [fig. 1].

Todos estos emblemas revelan distintas interpretaciones, aunque comparten una definición estética muy moderna que, en ocasiones, preludia la de las vanitas posteriores. De hecho los esqueletos grecorromanos parecen anticipar las medievales *Danzas de la muerte* y, en consecuencia, las producidas, siglos después, por ciertos expresionistas; mientras que las calaveras romanas muestran evidentes semejanzas con las recreadas por los artistas románicos, más tarde por los renacentistas y, después, por la vanguardia contemporánea.

La Europa medieval —y tras ella los periodos históricos que se fueron sucediendo— fue todavía más propensa a semejante iconografía. Sólo que sus vanitas fueron concebidos con un evidente sentido religioso, pues los cristianos —con independencia de que fueran católicos o protestantes— debían ser conscientes de que su vida concluía con la muerte, entendida como el obligado tránsito hacia la otra vida. Y fueron representados con una poética distinta, provista de numerosos y, en ocasiones, complejos símbolos alusivos.

Durante el románico las vanitas decoraron los muros interiores y exteriores de los templos, pintándose y esculpiéndose en lugares bien visibles para que la feligresía fuera consciente de su finitud. Tanto en unos casos como en los otros, su definición artística responde al mismo tipo, prosiguiendo con la estética empleada por la civilización romana; de manera que tan sugerentes composiciones lograron un carácter tan moderno que sirvió como modelo para las composiciones cubistas que Pablo Picasso ideó desde 1907. Entre algunos de los ejemplos más significativos conviene recordar la calavera pintada por el Maestro de Sorpe a mediados del siglo XII para la nave central de la iglesia de Sant Pere de Sorpe, que, en la actualidad, puede contemplarse en el Museo Nacional de Arte de Cataluña [fig. 2]. O la esculpida en uno de los canetes que rodean el ábside de la Iglesia de San Martino de Villallana, construida en el siglo XIII.

La peste negra y las terribles consecuencias que de ella se derivaron propiciaron un repertorio iconográfico que conviene tener en cuenta en este sintético recorrido por la historia de las vanitas medievales. No sólo porque posibilitaron un nuevo y sugerente tipo de vanitas sino porque semejantes representaciones influyeron considerablemente en las recreadas, siglos después, por algunos de los más significados expresionistas contemporáneos. Me refiero a las alegóricas personificaciones de la muerte aparecidas en las célebres «Danzas de la muerte», protagonizadas por satíricos esqueletos humanos representando a los diferentes estamentos sociales (nobleza, clero y plebe), en una clara alusión a que la inexorable Muerte no distingue entre clases sociales. Entre tan magnífico elenco, de especial importancia es *La Danza de la Muerte* grabada por el alemán Michael Wolgemut en 1493 para la «Crónica de Nuremberg» [fig. 3]; o, entre otras, la dibujada por Hans Holbein el Joven en 1538.

Algo más tempranamente, hacia 1450, Roger Van der Weyden compuso una de las mejores vanitas tardomedievales. Me refiero al famoso *Triptico* Braque,⁴ en

⁴ VALDIVIESO, E., *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 21-22.

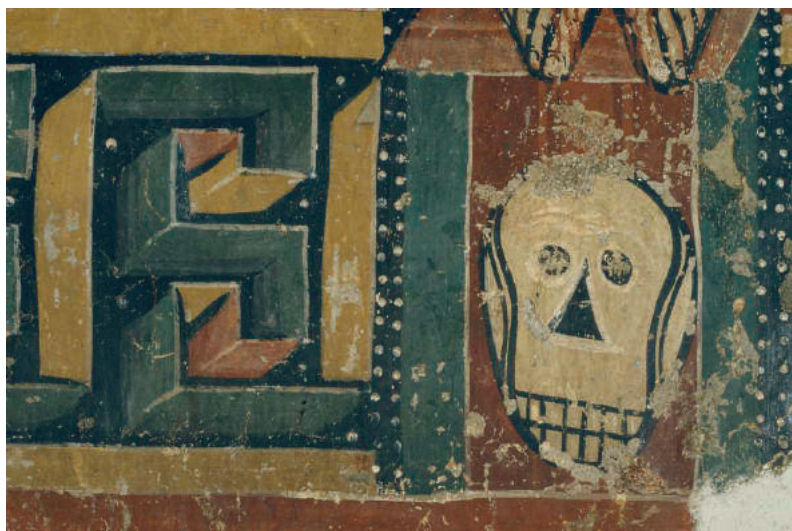


Fig. 2. Maestro de Sorpe, mediados s. XII, Iglesia de Sant Pere de Sorpe. En la actualidad se conserva en el MNAC.



Fig. 3. Michael Wolgemut, La Danza de la Muerte, 1493.

cuya portezuela izquierda pintó una calavera apoyada sobre un trozo de piedra tallada y el escudo del donante. Tan elocuente alusión a la transitoriedad del poder y al triunfo de la muerte tan solo se acompaña —en la puertecita contigua— de una cruz y la frase «O mors quam amara est memoria tua».

Desde ese momento las vanitas se convirtieron en un género frecuente entre los mejores pintores europeos, algunos de los cuales alumbraron modernas y sintéticas composiciones que fueron aplaudidas por la vanguardia contemporánea, que no dudó en servirse de ellas como referentes icónicos y simbólicos. Me refiero a ciertas obras como el *Retrato de Hieronimus Tschekkenbülín*, pintado por el Maestro de Basilea hacia 1487, en el que se alude a la inexorabilidad de la muerte que tampoco distingue entre edades. Para expresarlo, el pintor representó dos torsos enfrentados: el del joven Hieronimus Tschekkenbülín y el de la muerte —un esqueleto—,⁵ sobre un fondo neutro de un azul intenso, cuya importancia para el asunto que nos ocupa es sustancial ya que mantiene claras semejanzas estéticas con algunos de los más renombrados maestros expresionistas, como se verá más adelante.

Durante el siglo XVI la nueva tipología pictórica se extendió por toda Europa, teniendo en los Países Bajos uno de sus principales focos de producción. Su definición estética estuvo relacionada con las creaciones ya aludidas, preludiando nuevos tipos recreados por la vanguardia artística. En líneas generales, durante los primeros años de la centuria, las vanitas se caracterizaron por una austeridad semejante a la desarrollada en el siglo precedente; estuvieron protagonizadas por calaveras que, en general, se representan sobre fondos neutros; y se acompañan de filacterias e inscripciones alusivas al *memento mori*. Apenas incluyen algún otro símbolo. Entre ellas, son especialmente notables la representada en la portezuela del *Díptico Carondelet*, pintado por el holandés Jan Gossaert en 1517; la recreada en el frontispicio del *Retrato de Girolamo Casio*, obra de Giovanni Antonio Boltraffio quien debió ejecutarla hacia 1510; la concebida por el flamenco Berthel Bruyn en el reverso de un retrato hacia 1540; una de las más antiguas *vanitas* españolas, titulada precisamente *Memento Mori* [fig. 4], compuesta por Juan de Juanes en 1540,⁶ en la que tan solo luce una calavera apoyada sobre una sobria repisa, debajo de la cual puede

⁵ Muchos son los autores que se han referido al significado del célebre *Retrato de Hieronimus Tschekkenbülín*. Entre otros el ya citado E. Valdivieso o L. VIVES-FERRÁNDIZ en su *vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2011, pp. 270-271.

⁶ Se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

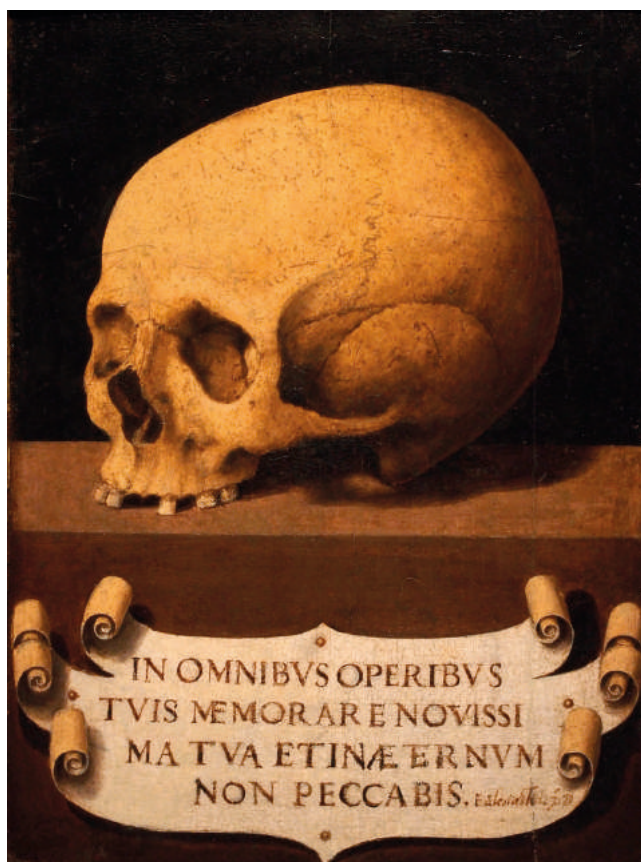


Fig. 4. Juan de Juanes, *Memento Mori*, 1540.

leerse un texto del *Eclesiastés* que reza «In omnibus operibus tuis memorare novissima tua et in aeternum non pecabis».⁷ O, para concluir, una extraordinaria *Vanitas* de Antonio de Pereda, conservada en el Museo de Zaragoza, protagonizada por tres calaveras reposando sobre un austero tapete rojo, junto a las que se disponen un reloj y unas llaves pequeñas.

Estas primeras vanitas fueron desapareciendo a medida que los retratos cobraron entidad propia, se pintaron en formatos más grandes y, en consecuencia, no precisaban de portezuelas en las que simbolizar la caducidad terrenal. Ello no supuso la reducción de tan sugerente género sino el cambio de la

⁷ La frase aparecida en el *Eclesiastes* (7. 4) ha sido traducida como «En todas tus obras acuérdate de tus postrimerías y no pecarás jamás».

iconografía empleada, pues la fugacidad del tiempo continuó expresándose alegóricamente mediante similares calaveras que acompañaban al retratado en una clara alusión a la inevitabilidad de la muerte, con independencia de su edad, género, condición social o belleza. Así lo atestiguan *Retrato de caballero con calavera en la mano* y *Retrato de joven con calavera*, dos retratos muy semejantes pintados por Frans Hals hacia 1615 y 1626-1928 respectivamente,⁸ cuya única diferencia reside en la edad del protagonista. O las diferentes composiciones que Hans Baldung Grien recreó a comienzos del siglo xvi, protagonizadas por jóvenes y hermosas mujeres que, pese a su juventud y belleza, igualmente se verían abocadas a la muerte, representada por los esqueletos que las acompañan.

Durante el barroco, tan sugerente imaginario alcanzó su máximo esplendor logrando independizarse de los retratos y convirtiéndose en un género específico en los países europeos más importantes: Alemania, España, Flandes, Francia, Holanda e Italia. Se debió esencialmente a la importancia que la religión cristiana —con independencia de su filiación protestante o católica— tuvo en el viejo continente durante esta época; y, como sostiene Valdivieso, a la pujanza que la cultura barroca otorgó a las reflexiones sobre la contraposición entre la vida y la muerte determinando un sentido pesimista del mundo. Un asunto que no sólo se puso de moda en la literatura sino que se convirtió en tendencia artística —pictórica esencialmente—, consiguiendo que las imágenes alusivas a la fugacidad de la vida y de los placeres y honores terrenales ante la certeza de la muerte se reprodujeran por doquier, siendo requeridas por los diferentes estamentos sociales.

En ese contexto, se produjo un aumento del *vanitas* como género, al tiempo que se añadieron nuevos elementos simbólicos a tan sugerentes composiciones. Tras la calavera —considerada como la imagen por excelencia de la muerte—, destacan algunos otros como las velas; los relojes, ya fueran de arena o mecánicos; las flores, que ya habían sido citadas en el Antiguo Testamento como símbolos de lo transitorio y de la caducidad; los frutos, debido a su condición perecedera; los objetos lujosos de uso cotidiano como copas, vasos, jarras..., cuya fragilidad es igualmente manifiesta; los dados y naipes, dos objetos considerados pecaminosos; las monedas alusivas a la obsesión por las riquezas mundanas; las joyas y las telas suntuosas, que constituían uno de los máximos

⁸ *Retrato de caballero con calavera en la mano* se exhibe en el Barber Institute of Fine Arts de Birmingham, y *Retrato de joven con calavera* en la National Gallery de Londres.

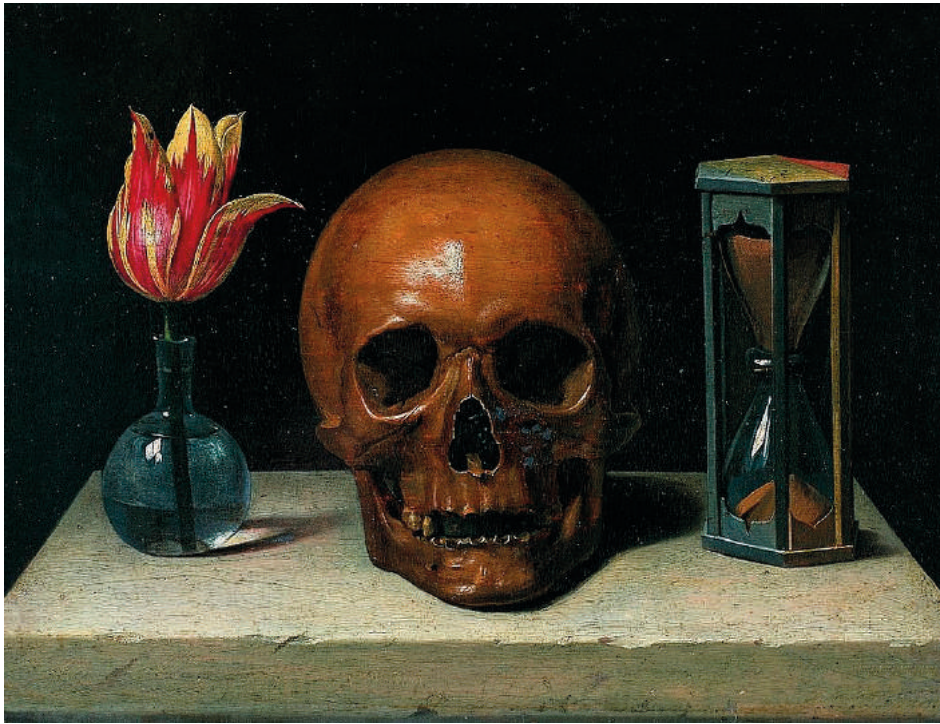


Fig. 5. Philippe de la Champaigne, Vanitas, 1660.

exponentes de dichas riquezas; los espejos, reflejo de la vanidad del ser humano; los instrumentos musicales, considerados perniciosos por su carácter placentero; las armas, en tanto que atributos del poder militar; las coronas y cetros, las tiaras, mitras y báculos, ya que aluden a la autoridad real y religiosa de quien las ostenta; los libros, pues refieren la futilidad de la vida intelectual y de la sabiduría; las máscaras, una de las imágenes más evidentes de la falsedad del ser humano; o las pompas de jabón, un asunto recurrente en la vanitas, cuya endeblez ha sido relacionada desde la antigüedad clásica con la apariencia del ser humano pues también su existencia desaparece en un instante.

De todo ello dieron buena cuenta obras tan significativas como las vanitas pintadas por Herman van Steenwij o por Philippe de la Champaigne —Bruselas, 1602-París, 1674— [fig. 5]. O los bodegones barrocos españoles que gozaron de una gran calidad y popularidad, influidos no solo por la literatura de la época sino también y esencialmente por el profundo catolicismo que impregnaba la sociedad española. Fue así como los nombres de Antonio de Pereda,

Francisco Palacios, José de Ribera, Francisco Velázquez Vaca, Alonso Gutiérrez, Juan de Valdés Leal, Francisco Zurbarán, Juan Francisco Carrión o Tomás Yepes... se sumaron a los de Jacques Linard, Giuseppe Maria Crespi, David Bailly, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Jean Siméon Chardin, Melchor de Hondecoeter... O Francisco de Goya.

II. LA VANITAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Entre tan rico imaginario, dos fueron los asuntos preferidos por la vanguardia europea, inmersa en un universo nuevo en el que las transformaciones sociales y los conflictos, tanto individuales como colectivos, existenciales o bélicos, se generalizaron.

Me refiero, por una parte, a las reflexiones que la fragilidad del mundo, los desengaños, la propia vida en sí... suscitaban en el individuo. Un tema al que de Joanes, de Champagne, Pereda, Meléndez Valdés, Rembrandt, Chardin o Goya dedicaron abundantes composiciones que, sin ninguna duda, influyeron en la vanguardia. Junto a ella fue cobrando fuerza un segundo asunto: el de la violencia provocada por el sufrimiento, por el desengaño, pero también por las guerras, por el horror producido por los enfrentamientos bélicos que durante estos años asolaron el continente europeo. Un asunto para el que la vanguardia recurrió nuevamente a las antiguas vanitas, esencialmente a las barrocas, propiciando un nuevo imaginario más duro y tenso, en el que se distinguen dos grupos icónicos distintos: los protagonizados por los consabidos cráneos empleados desde la antigüedad, y los que sustituyeron las calaveras por animales muertos: aves, conejos, corderos e incluso bueyes que célebres pintores como Barrera, Cerezo, Meléndez Valdés, Rembrandt, Chardin, Melchor de Hancoeter o Goya habían empleado con anterioridad.

Porque, tras más de medio siglo de ostracismo, la ideología estética defendida por los románticos europeos devolvió a las naturalezas muertas —junto con los retratos y el paisaje— el lugar privilegiado que habían ocupado tiempo atrás entre los géneros pictóricos principales. Las vanitas volvieron a ponerse de moda; también en España, como recordaba hace algún tiempo Calvo Serraller.⁹

Influyó en ello el gusto por el naturalismo estético europeo, por ciertos pintores como Rembrandt, Velázquez o el propio Goya, cuya subjetividad se convirtió

⁹ CALVO SERRALLER, F., «El Bodegón español (De Zurbarán a Picasso)», en *El Bodegón español: de Zurbarán a Picasso*, catálogo, Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1999, pp. 17-61.

en uno de los estandartes estéticos preferidos por la vanguardia.¹⁰ Una preferencia evidente en Manet quien, junto con algunos otros padres de la pintura moderna, concibió novedosas e inquietantes vanitas. Y tras ellos los integrantes de la vanguardia artística. Sólo que lo hicieron otorgándoles significados distintos, relacionados, como ya avanzaba, con los diferentes retos a los que se enfrentaba el individuo en una sociedad en constante transformación; y empleando los nuevos recursos estéticos que, con una velocidad de vértigo, se estaban ensayando.

En líneas generales, los distintos tipos de vanitas concebidos por la vanguardia artística mantienen evidentes similitudes formales con las recreadas a lo largo de la Antigüedad clásica, durante el románico y, como se supondrá, con las renacentistas. Conceptualmente, las primeras casan bien con las reflexiones existenciales reflejadas por los grandes creadores de la vanguardia. Mientras que formalmente todas ellas mantienen coincidencias reflejadas en las austeras y sucintas composiciones, en sus fondos planos, en la reducida gama cromática empleada... Ello no obsta, sin embargo, para que en dicha estética influyera igualmente el naturalismo conceptual ensayado por artistas de la talla de Velázquez o de Sánchez Cotán, en quienes se percibe igualmente una poética austera; y que, por el contrario, los creadores contemporáneos huyesen de la retórica efectista inherente a ciertos pintores barrocos, apartándose del sentimiento religioso que subyacía en sus composiciones.

1. Sobre el transcurso del tiempo

El transcurso del tiempo es uno de los asuntos que más ha preocupado a quienes han filosofado sobre el ser humano, convirtiéndose en un tema esencial para los protagonistas de la vida moderna. Incluidos los pintores, que se adentraron en su análisis con la mirada contaminada por el conocimiento de cuantos creadores les habían precedido: por los cráneos románicos del Maestro de Sörpe, por el *Memento mori* de Joan de Joanes, por los retratos de Frans Hals, y por tantos otros...

En consecuencia, un asunto tan complejo no podía ser ajeno a la estética de los verdaderos artífices del romanticismo europeo que, desde perspectivas dis-

¹⁰ Las naturalezas muertas de Goya y su influencia pictórica posterior han sido analizadas por, entre otros autores, BRIHUEGA, J., «Umane spoglie», en BOZAL, V. y LOMBA, C., *Goya e il mondo moderno*, Milano, Skira, 2010, pp. 31-50; y LOMBA, C., «Riflessioni sulla violenza», en BOZAL, V. y LOMBA, C., 2010, *op. cit.*, pp. 213-231.

tintas, nos legaron magníficas composiciones relativas al transcurso del tiempo. Me refiero, como se supondrá, a Francisco de Goya, Théodore Géricault y Eugène Delacroix. En efecto, el célebre aragonés representó significadas vanitas, entre las que destaca esa fantástica y demoledora estampa titulada *Nada*, incluida en *Los Desastres de la guerra* que, como ya se ha señalado en tantas ocasiones, certificaba que los horrores vividos durante la guerra de la Independencia no sirvieron para nada.

Igualmente tan contundente fue la imagen creada por Théodore Géricault hacia 1820 para *El Poeta* —también conocido como *Retrato de un artista en su estudio* [fig. 6]—, que podría considerarse como uno de los grandes precedentes del vanitas existencial. Con el lienzo se inauguraba una idea que la vanguardia retomaría años después con sumo interés: la del hombre, que se representa enfrentado consigo mismo, consciente de la caducidad de su existencia acompañado de una extraña y única compañía: la calavera que preside la austera estancia. Géricault compuso una imagen que evoca a aquellos santos eremitas que, aislados del mundo, se enfrentaban a sus convicciones junto al inevitable cráneo, el símbolo de la fugacidad de los bienes terrenales y del transcurso del tiempo, solo que desde un punto de vista estrictamente profano. Con este precedente, no es extraño que Géricault compusiera nuevamente vanitas tan significativas como *Los tres cráneos*, fechada entre 1812-1814, es decir algo antes de su traslado a Roma, que además posee una particularidad harto significativa ya que las calaveras representadas parecen sonreír.

Algunos años después, en sus lienzos, Eugène Delacroix, el gran impulsor del romanticismo, no dudó en convertir ciertas escenas dedicadas a *Hamlet* en verdaderas vanitas al introducir simbólicamente la calavera rememorando la fugacidad del tiempo. El célebre ser o no ser de William Shakespeare fue interpretado por Delacroix colocando un cráneo entre las manos del joven príncipe en varias ocasiones, aludiendo a sus reflexiones sobre la existencia; incluso en la versión de *Hamlet y Horacio* de 1835 insiste en ese concepto de la caducidad de la vida al situar al protagonista sentado sobre una tumba en un escenario muy particular: el cementerio.

Con tales precedentes Édouard Manet, el pintor por excelencia de la vida moderna a pesar de lo que escribiese su amigo Charles Baudelaire, sucumbió ante el reto de legar a la posteridad sus propias meditaciones sobre la caducidad del tiempo. Partiendo de aquellas experiencias estéticas ensayadas por el naturalismo barroco, por su admirado Velázquez, por Chardin, y naturalmente por Goya, otro de sus referentes pictóricos, ofreció sugerentes reflexiones existenciales a través de las naturalezas muertas, convertidas en uno de los



Fig. 6. *Théodore Géricault*, Retrato de un artista en su estudio, h. 1820, París, Museo del Louvre.

géneros importantes en la trayectoria artística del llamado padre del impresionismo, para quien: «Un peintre peut dire tout ce qu'il veut avec des fruits ou des fleurs et même des nuages. Vous savez, j'aimerais être le saint François de la nature morte».¹¹

Tras pintar algunos bodegones florales, hacia 1864 Manet compuso singulares vanitas reflejando su preocupación sobre la muerte. Fue por esas fechas, precisamente, cuando sustituyó sus hermosas flores colocadas en recipientes de cristal transparente por pescados muertos: salmonetes, anguilas, ostras, besugos... con los que creó interesantes y vanitas.¹² Las dos más conocidas: *Bodegón con pescado, ostras y recipiente de cobre*¹³ y *Bodegón con*

¹¹ *Manet, les natures mortes*, catálogo, París, Réunion des musées nationaux-La Martinière, 2000.

¹² MENA, M. (ed.), *Manet en el Prado*, catálogo, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

¹³ Fechado en 1864, se conserva en el Art Institute de Chicago.



Fig. 7. Édouard Manet, Bodegón con salmonete y anguila, 1864, París, Musée d'Orsay.

salmonete y anguila [fig. 7],¹⁴ expresan con una rotundidad sin paliativos esa querencia por el naturalismo aludido, por su moderna austeridad estética, y por el simbolismo de sus imágenes. Sólo que ambas son más expresivas y dramáticas que las concebidas un siglo antes por Jean-Baptiste Chardin, en quien debió inspirarse,¹⁵ pues el conocido como padre del impresionismo incluyó en ambos bodegones un afilado cuchillo —semejante a la espada que yace junto al cuerpo de su *Torero muerto*, pintado por cierto por esas mismas fechas: entre 1863 y 1864—, incidiendo en la muerte de sus protagonistas. Tan impresionante conjunto de obras fue bien recibido por la crítica, incluso por los detractores del maestro, para quienes —como recordaba el propio Emile Zola en 1867— «lui accordent qu'il peint bien les objets inanimés».

¹⁴ Datado en 1864, puede contemplarse en el parisino Museo d'Orsay.

¹⁵ Édouard Manet debió conocer de primera mano los bodegones barrocos compuestos por Chardin ya que en 1860 se exhibieron en la galería Martinet de París, la misma sala en la que Manet exponía desde el año anterior.

Ambas naturalezas muertas no fueron las únicas imágenes creadas por Manet para aludir a la brevedad de la vida, a la muerte. De hecho, compuso otras vanitas memorables —a semejanza de las creaciones barrocas— como la titulada *Pompas de jabón*, pintada en 1867,¹⁶ en la que se sirve de pompas de jabón para aludir a la fragilidad de la vida, como ya hicieron el flamenco David Bailly en el siglo xii o el citado Chardin. La simbología de tan hermoso retrato, que supera al *Niño haciendo pompas de jabón* compuesto por Chardin, no puede ser más explícita pues su protagonista, el joven León Leenhoff —el hijo de la esposa de Manet—, está a punto de abandonar la adolescencia y «...convertirse en un joven...», como recuerda Manuela Mena.¹⁷

Tras tales alegorías subyace la influencia que la literatura, la poesía en especial, tuvo en la pintura de Manet que, por esas fechas, había logrado independizarse de la Academia y en ello radica otro de los elementos característicos de su modernidad. Otro tanto sucedió con Paul Cézanne, con Vincent Van Gogh, Lovis Corinth y algunos otros artistas que recrearon una poética similar, basándose en conceptos semejantes.

Paul Cézanne fue, sin ninguna duda, el maestro por excelencia en la definición de las vanitas existenciales, protagonizadas por austeros cráneos. No sólo por la notabilísima calidad artística que les imprimió, sino también por la forma en que a través suyo fue capaz de interrogarse e interrogar. Su preferencia por el género se manifestó muy tempranamente, tanto que en 1860 su buen amigo Emile Zola le reprochó que ya en su juventud denotase tanta preocupación por «la rapidité de la vie, la brèveté de la jeunesse, et la mort, là-bas, à l'horizont».¹⁸ La bien intencionada crítica de Zola no impidió que las descarnadas calaveras se convirtieran en una constante iconográfica en la poética cezanniana. Y una prueba evidente de ello fueron sus admirables y oscuros bodegones concebidos a base de memorables pinceladas, sobre fondos intensos, como *Crâne et bouilloir*, fechado entre 1864-y 1865, o *Nature morte, crâne et chandelier*, pintada en

¹⁶ Museo Calouste Gulbenkian de Lisboa.

¹⁷ Manuela Mena recuerda que el joven León Leenhoff «...ha soplado ya muchas pompas porque el agua jabonosa de su cuenco materno se va acabando, lo que constituye y una imagen visual, poética y explícita, del paso del tiempo, de las circunstancias y cosas sucedidas... como las pompas de jabón perdidas. El niño no mira atrás, sin embargo, al pasado, a su espalda, adonde ya no va a volver... Está a punto de dejar la infancia y convertirse en un joven...». Vid. MENA, M., *op. cit.*, p. 264.

¹⁸ La cita ha sido tomada de SMITH, P., «Les Paysages tardifs de Cézanne ou la perspective de la mort», en *Cézanne en Provence*, catálogo, París, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 81.

1866. Al mismo tiempo, su tendencia a reflexionar sobre la morbidez de la muerte se manifestó igualmente en sus poemas, en los que no dudó en calificar ciertos árboles como «un cadavre immense». Semejante propensión podría tener su origen —según algunos autores— en la ansiedad psíquica e incluso sexual que sufría el artista, aunque parece más propia de la angustia creativa que, de forma evidente, le acompañó a lo largo de su existencia, y que se manifestó también en sus célebres paisajes de Bibèmus y Château Noir por ejemplo, como ya hizo notar Meyer Schapiro hace algún tiempo.

Angustia y preocupación son los sentimientos que prevalecen en su célebre y elocuente *Jeune home avec un crâne* [fig. 8],¹⁹ una obra esencial para nuestro discurso, en la que retrató a un joven creador —tal vez un poeta— sentado junto a un escritorio y reflexionando sobre el devenir del tiempo —quizá sobre su propia existencia—, acompañado de una calavera que reposa sobre una pila de libros.

Con semejantes precedentes, no es extraño que sus vanitas volvieran a cobrar tanta importancia al final de sus días, pues la inquietud que Cézanne sentía ante la muerte, sobre la que había reflexionado una y otra vez, aumentó con la edad; en especial desde 1906, tal y como se refleja en las cartas que ese año envió a su hijo. Durante esa época recurrió nuevamente a *sus* cráneos, cuya moderna estética evoca las calaveras romanas y tardomedievales acompañadas de sus correspondientes inscripciones, para los que se sirvió de modelos originales que, años después de su fallecimiento, todavía se conservaban en su estudio. De aquella época datan obras tan significativas y sugerentes como *Nature morte au crâne*, compuesta entre 1895 y 1900; *Pyramide de crânes*, fechada entre 1898 y 1900 [fig. 9]; o *Trois crânes sur un tapis d'orient* pintada en 1904, de la que el Instituto de Arte de Chicago conserva una magnífica acuarela entre los fondos de la colección de los señores Lewis Larned Coburn.

El carácter introspectivo y taciturno, melancólico y depresivo, de otro de los llamados padres de la pintura moderna, Vincent Van Gogh, parecía impelido a experimentar con las vanitas, fueran del tipo que fueran, concibiendo un amplio repertorio digno de mención. En ocasiones estuvieron exclusivamente protagonizadas por calaveras;²⁰ en otras las sustituyó por flores que evocan el

¹⁹ Fechada en 1896, es propiedad de The Barnes Foundation.

²⁰ Se prescinde de *Calavera fumando*, un pequeño lienzo pintado por Van Gogh entre 1885 y 1886, durante su estancia en Amberes, pues más bien parece tratarse de una broma sobre las prácticas de anatomía realizadas en dicha ciudad.

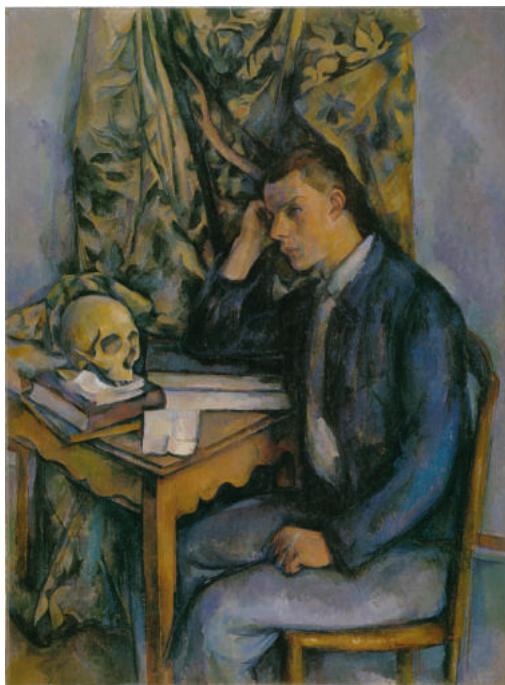


Fig. 8. Paul Cézanne, Jeune homme avec un crâne, h. 1896, The Barnes Foundation.

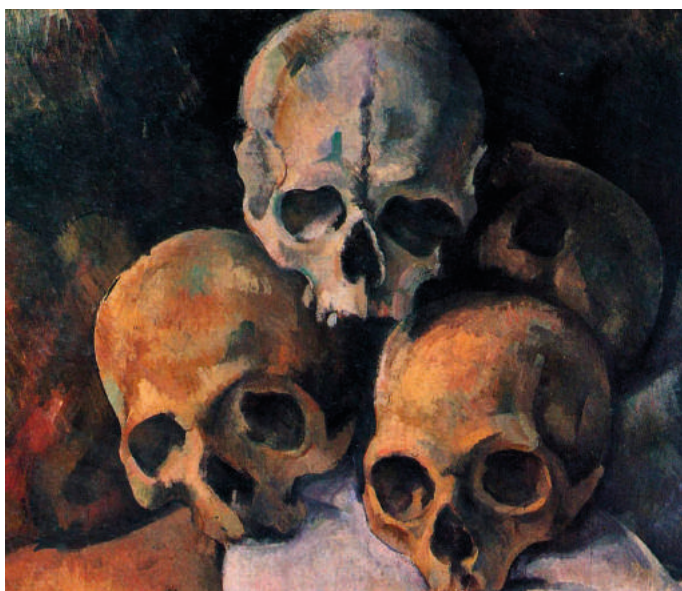


Fig. 9. Paul Cézanne, Pyramide de crânes, 1898-1900, colección particular.

transcurso del tiempo a través de sus curvados tallos a punto de secarse; y en otras por libros y velas, objetos ya utilizados por los pintores barrocos para aludir a la fragilidad de la vida. Entre estos últimos destaca *Bodegón con Biblia abierta, vela y libro*, pintado en marzo de 1885, tras fallecer su padre, en el que el autor representó la Biblia de su progenitor —un predicador protestante— junto a su novela preferida, «Joie de vivre» de Emile Zola, y una vela apagada. Y siguió representando vanitas, incluso cuando sustituyó los consabidos cráneos por zapatos y botas viejas, gastadas por el uso, por la vida, como símbolos del transcurso del tiempo.

Un sarcasmo todavía mayor que el empleado por Van Gogh en su *Calavera fumando* preside el tenso y elocuente *Autorretrato con esqueleto* que Lovis Corinth pintó en 1896,²¹ justamente cuando cumplía 38 años. En aquella fecha, Corinth había cosechado ya un cierto éxito, había ingresado en su logia masónica, y los estragos de su vida disipada —el alcohol esencialmente— habían dejado marcas profunda en su rostro y en ese cuerpo fuerte y rústico del que se vanagloriaba. Pintado en su taller de Munich,²² está concebido muy en la línea del expresionismo que caracterizó la poética del prusiano, en la que Rembrandt influyó de forma determinante; incluso en el empleo de los impresionantes bueyes desollados como motivo icónico. El *Autorretrato con esqueleto* no es un *memento mori* en sentido estricto, pues el esqueleto era uno de los objetos que el pintor conservaba en su taller —al igual que los cráneos que se disponían en las estanterías del estudio de Cézanne— pero es evidente que la compañía elegida alude al mito del artista decimonónico y a la tensión que su trabajo provocaba en ciertos creadores, influidos por la pulsión entre la muerte como fuente de inspiración y la muerte como el final de su existencia. Fue el caso de Lovis Corinth.

Tan singular composición evoca el *Autorretrato con la muerte tocando el violín* pintado por Arnold Böcklin en 1872,²³ que sin ninguna duda el prusiano debía conocer. Una obra que, en la línea del simbolismo que caracterizó a su

²¹ Se conserva en el Museo Lenbachhaus de Munich.

²² G. L./ S. H., «Autoportrait au squelette, en *Lovis Corinth (1858-1925). Entre Impressionisme et expressionnisme*, París, Musée d'Orsay, 2008, p. 60.

²³ El lienzo, conservado en la Alte Nationalgalerie de Berlín, ha sido objeto de numerosos estudios. Entre otros, los de HIRSH, S. L., «Arnold Böcklin: Death talks to the painter», *Arts Magazine*, febrero, 1981, pp. 84-89; o BEJARANO, J. C., «Autorretrato fundido en negro. Actitudes ante la muerte a través del autorretrato y la imagen del artista en el simbolismo», LOMBA, C. y CASTÁN, A. (edtes.), *Eros y Tanatos. Reflexiones sobre el gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Fondo Económico Social Europeo, 2017, pp. 479-481.

autor, muestra la fugacidad del instante, la inminencia de la muerte, solo que el tema concebido por Böcklin parece surgido de aquellas danzas de la muerte medievales, en las que una alegre personificación de la parca sorprendía al protagonista. Como sucede en este caso, en el que se representa justo el instante en que el pintor detiene su mano porque ha creído escuchar algo y, con el pincel en el aire y la mirada perdida, escucha lo que la muerte le susurra al oído mientras sonrío diabólicamente y toca un violín al que, simbólicamente, ya solo le queda una cuerda. Como si en aquel 1872, Böcklin hubiese gastado ya tres cuartas partes de su vida.²⁴

2. Un punto de inflexión

El tiempo transcurría deprisa para la vanguardia. También para Pablo Picasso, quien desde los albores del siglo xx no cesó de sorprender con las transformaciones estéticas que introdujo en su producción marcando el camino a seguir a sus correligionarios.

1906 fue un año especialmente fértil en sus investigaciones pues, al tiempo que profundizaba en una suerte de clasicismo, hacía uso del recién descubierto arte ibérico a través de la muestra instalada en el Louvre un par de años antes; también del arte africano. Justamente aquel año acudió al pueblo leridano de Gósol, en donde se reencontró con el primitivismo popular; y comenzó a servir de un rojo intenso para componer personajes cuyos rasgos y volúmenes simplificaba antes de inaugurar el cubismo. Fue entonces cuando pintó obras maestras, como la que interesa de forma especial a nuestro estudio.

Me refiero a *Composición con calavera* o *Composition à la tête de mort* [fig. 10], un lienzo de pequeñas dimensiones, fechado en aquel rutilante 1908, que a mi entender marcó un punto de inflexión en el devenir de las vanitas de vanguardia por dos motivos esenciales. No solo preludiaba un nuevo estilo artístico, una cuestión que ha sido ampliamente reconocida por la historiografía artística,²⁵ sino que, desde un punto de vista conceptual, añadió un nuevo significado a la amplia simbología de las vanitas. Un significado que tanto

²⁴ Según Alma Mahler, el segundo movimiento de la cuarta sinfonía de Gustav Mahler está inspirado en este autorretrato de Böcklin.

²⁵ Robert Rosemblum ya advirtió la importancia de tan temprano vanitas haciendo hincapié en su definición estética. Vid. ROSEMBLUM, R. «La españolidad de las naturalezas muertas de Picasso», en BROWN, J. (ed.), *Picasso y la tradición española*, Nerea, Guipúzcoa, 1999, pp. 73-110.



Fig. 10. Pablo Picasso, *Composition à la tête de mort*, 1907.

Theodore Reff como Pierre Daix plantear aludiría al fallecimiento del pintor alemán Wiegels —vecino de Picasso en el estudio de Bateau-Lavoir que, al parecer, se suicidó a comienzos de junio de 1908—, proponiendo al mismo tiempo retrasar la datación del lienzo. Jean Sutherland Boggs y Marie-Laure Bernadac, por su parte, lo interpretan como un *memento mori* dedicado al genio artístico en general y a Paul Cézanne en particular.²⁶

A mi entender, sin embargo, esa calavera que reposa sobre la mesa, junto a una pila de libros y otros objetos de singular importancia, además de su obvia alusión a la fugacidad de la vida, probablemente evoca la muerte de la pintura tradicional y el inicio de una nueva era artística. Picasso en estado puro.

Sea de una u otra manera, tan magnífica vanitas —para la que compuso sendos estudios²⁷—, enlaza estéticamente con las concebidas por ciertos pintores románicos e inaugura un nuevo género en la particular iconografía del malagueño; un nuevo asunto que durante los años treinta y cuarenta —cuando la violencia se adueñó del mundo— protagonizó sus creaciones artísticas.

²⁶ SUTHERLAND BOGGS, J. y BERNADAC, M. L. (com.), *PICASSO & les choses. Les natures mortes*, catálogo, París, Réunion des Musées Nationaux, 1992, pp. 54-55.

²⁷ RUBIN, W. (ed.), *Pablo Picasso. A retrospective*. New York, Museum of Modern Art, 1980.

3. La expresión de la violencia

Picasso había iniciado un camino sin retorno estético y su sugerente vanitas se convirtió en todo un símbolo entre la vanguardia artística que no dudó en servirse de tan singulares bodegones durante las guerras que asolaron el continente europeo, para expresar la rabia que semejantes horrores provocaban.

Eso mismo había hecho Francisco de Goya un siglo antes, quien comenzó a pintar sus famosos bodegones entre 1806 y 1812, precisamente durante los tremendos enfrentamientos bélicos que asolaron el territorio español al estallar la guerra de la Independencia.

En aquellas circunstancias, no es extraño que Goya volviera la mirada a los bodegonistas barrocos españoles y holandeses para construir imágenes alegóricas; y que, como algunos de ellos, se sirviera de animales muertos, descuartizados incluso, para mostrar el espectáculo sangriento que estallaba ante sus ojos. Sólo que actualizando, modernizando, el lenguaje que sus predecesores habían empleado. Entre otros Francisco Barrera, cuyas representaciones de cabezas de cordero para *La primavera*,²⁸ o algunas de sus liebres debieron influir en el imaginario goyesco; Mateo Cerezo, quien en el *Bodegón de cocina* pintado hacia 1667²⁹ representó costillares y cabezas de cordero semejantes a las concebidas por Goya mucho tiempo después; Meléndez Valdés que ideó besugos casi aterradores; Rembrandt y su buey desollado; o Melchor de Handecoeter y aquel bodegón de las liebres, realizado en 1772. Fue así como, nuevamente, Goya reclamaba la atención del espectador con ambivalentes composiciones en las que asfixiantes y tensas atmósferas envuelven a sus pavos, patos, liebres, chochas, besugos, salmones, corderos... muertos.³⁰ Con una moderna intensidad hasta el momento jamás lograda, las *Liebres muertas* o la *Cabeza de cordero y costillares* [fig. 11] creadas por Goya parecen advertirnos, a través de esos ojos abiertos que nos contemplan, de la futilidad de la vida, como aquellas antiguas vanitas del siglo de oro; o de la irracionalidad del ser humano, capaz de segar la vida con un limpio disparo de escopeta o un rápido tajo. Goya no necesita recurrir a la sangre: apenas un trazo, una mancha roja en la sedosa piel de la liebre, o en la cuasi humana cabeza del carnero advierten de lo siniestro del acto ocurrido; resulta muy fácil matar. Ni tampoco al paroxismo, ya que los

²⁸ Museo de Bellas Artes de Sevilla.

²⁹ Museo Nacional del Prado, Madrid.

³⁰ A tan interesante conjunto de obras dedicó un sugerente ensayo Jaime Brihuega. Vid. BRIHUEGA, J., 2010, *op. cit.*, pp. 31-50.



Fig. 11. Francisco de Goya, Cabeza de cordero y costillares, h. 1806-1812, París, Museo del Louvre.

cuerpos de las liebres, patos, chochas... parecen descansar apaciblemente, amontonarse suavemente unos contra otros, los unos sobre los otros, sin exasperación; como sus cadáveres, como los personajes del *2 de mayo*.

Semejante modernidad se convirtió en un referente formal y conceptual para las vanitas compuestas por la vanguardia internacional representada, entre otros, por el mencionado Édouard Manet, André Derain, Chaim Soutine, Georges Grosz, Georges Rouault, Emil Nolde, James Ensor, José Gutiérrez Solana, Luis Fernández, Joan Miró, Renato Guttuso, Salvador Dalí, o Pablo Picasso con quien finalizará nuestro análisis. Y al igual que Goya, todos ellos convirtieron sus vanitas en modernos emblemas violentos.

Sucede con Georges Rouault para quien «pintar es una manera de olvidar la vida; es un grito en la noche, una risa asfixiada».³¹ Partiendo de semejantes premisas, creó un complejo imaginario utilizando dos de los símbolos que las vanitas habían puesto de moda desde fines del siglo xv: los esqueletos y las máscaras. Los primeros fueron una de las imágenes más habituales entre la

³¹ Sobre Georges Rouault véase, por ejemplo, *Georges Rouault. Miserere*, París, Éditions du Cerf, 2004.



Fig. 12. James Ensor, *La muerte que persigue al rebaño humano*, 1896, colección particular.

iconografía del francés, quien se sirvió de ellas para componer, entre otras obras, las estampas que integraban su duro *Miserere* —dibujado y grabado entre 1917 y 1927— inspirándose tanto en las medievales «Danzas de la muerte» como en las pinturas recreadas por el Maestro de Basilea en el siglo xv. Con una dureza y un sentido similar concibió sus máscaras, uno de los símbolos más evidentes de la falsedad del ser humano, que ya habían servido de inspiración a los maestros antiguos.

Ambos símbolos fueron los preferidos por otro de los grandes expresionistas europeos, James Ensor, que los empleó para componer duras críticas sociales teniendo como referentes visuales tanto las vanitas tardomedievales y renacentistas centroeuropeas como las recreadas por Goya. *Esqueletos disputándose un arenque* de 1891, y *La muerte que persigue al rebaño humano* son algunos de los más célebres. El último, un aguafuerte fechado en 1896 [fig. 12] está claramente vinculado con las *Danzas de la muerte* y tiene en *Les simulacres & histo-*

rieas faces de la mort, pintado por Holbein en 1538, su mejor antecedente. Al mismo tiempo, muchos de los protagonistas del rebaño humano recreado por Ensor son máscaras o adquieren esa fisonomía, ya que la mascarada —y, con ella, lo grotesco— es un punto de vista sobre la realidad contemporánea que Ensor incorporó en sus pinturas y grabados, como por ejemplo sucede en *La muerte y las máscaras*, datada en 1897.

José Gutiérrez Solana, el único expresionista español que trabajó por estas fechas, prosiguió con la tónica de representar una sociedad carnavalesca a través de vanitas tan significativas como *La baraja de la muerte*, pintada hacia 1927;³² al mismo tiempo que se sirvió de los animales muertos prosiguiendo con esa ya antigua tradición, para componer sugerentes piezas como *Bodegón del centollo*,³³ o *Bodegón con pavo muerto* pintada un año después: en 1929.

Precisamente los animales muertos constituyeron el imaginario preferido por Chaim Soutine,³⁴ cuya violencia autodestructiva y el mundo convulso de entreguerras que padeció se conjugaron para producir, entre 1925 y 1929, un amplio conjunto de naturalezas muertas en las que representó bueyes abiertos en canal, semejantes a los que recrearon primero Rembrandt y después Jean-Baptiste-Siméon Chardin y Lovis Corinth; terneras empaladas; conejos desollados; o faisanes muertos como los pintados por Goya. Todas ellas pintadas con empastadas y violentas pinceladas, en medio de tensas atmósferas, y representadas con una intensa crudeza, con una violencia sin paliativos, sin ornato alguno que distraiga la mirada del espectador: violencia en estado puro. Ocurre, entre otras obras, con *Aves muertas sobre un mantel blanco*, fechada en 1924; *Faisan*, pintada entre 1926 y 1927; y, en especial, con *El Buey Desollado*, inspirada en Rembrandt, en la que el francés convierte un asunto aparentemente banal en una de las obras más violentas de la historia de la pintura, en el símbolo de «la gran herida que sufrió Europa, tras la Primera Guerra Mundial...».

Porque sin ninguna duda la expresión de la violencia mas devastadora fue concebida durante las guerras. Y tras la gran guerra, narrada en clave de horror por los expresionistas, la siguiente en estallar fue la que asoló el territorio español entre 1936 y 1939, a la que grandes pintores de vanguardia dedicaron memorables vanitas.

³² Madrid, Fundación Mapfre.

³³ Fechado en 1928, se conserva en la colección Mazarrasa.

³⁴ La trayectoria artística de Soutine fue recientemente analizada en *Chaïm Soutine (1893-1943). L'ordre du chaos*, catálogo, París, L'Orangerie, 2012.



Fig. 13. Renato Guttuso, *Cráneo de carnero*, 1939, Roma, Archivi Guttuso.

Renato Guttuso fue uno de ellos. Y entre las obras inspiradas en tan trágicos sucesos, el italiano pintó *Bucraneio y mesa verde* o *Cráneo de carnero* [fig. 13]. Este último, fechado precisamente en 1939 y concebido además con una enorme carga simbólica, fue uno de sus mejores vanitas. Porque el autor, sirviéndose de su gusto por la cultura clásica, compuso un bodegón aterrador — un cráneo de carnero con las cuencas vacías contemplando fijamente al espectador, como el cordero de Goya—, que evoca tanto a los lejanísimos bucráneos que la cultura clásica elevó a la categoría de símbolo iconográfico como a aquellas armas de asedio usadas en la Antigüedad que solían adornarse con la cabeza de un carnero de impresionante cornamenta. El resultado fue una vívida representación de la muerte, de los muertos españoles.

Luis Fernández,³⁵ fue otro de los pintores españoles que concibió durísimas vanitas alusivas a la violencia producida durante la guerra civil, protagonizadas esencialmente por cabezas de toros; ese toro bravo convertido en imagen simbólica del ruedo ibérico, el término que daría título a una de las

³⁵ Sobre la producción artística de Luis Fernández, véase BOZAL, V., *Luis Fernández*, Segovia, Museo de Arte contemporáneo Esteban Vicente, 2005; y PALACIO, P., *Luis Fernández*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2008, 2 vols.

novelas de Valle Inclán, el mismo toro que usó Picasso reiteradamente por aquellas fechas con idéntico significado y que, a buen seguro, se convirtió en modelo para los alegóricos bodegones de Fernández. Con una excepción: su *Cabeza de cordero y jamón*, pintado en 1940, es sin duda una composición que remeda la ya citada *Cabeza de cordero y costillares* de Francisco Goya.

Justo por aquellas mismas fechas, el propio George Braque interrumpió su poética para concebir una extraordinaria vanitas, fechada también en aquel complicado 1939 [fig. 14], que evidencia el peligro que se cernía sobre Europa cuando el nacionalsocialismo se había alzado con el poder en Alemania.

Pero, sin ninguna duda, fue Pablo Picasso quien compuso las vanitas alusivas a la violencia más sobrecogedoras de la poética contemporánea. Partiendo de su querencia por la pintura española barroca, por Francisco de Goya,³⁶ por las experiencias que ya había avanzado en 1907 y que luego desarrollaría en el cubismo,³⁷ y por algunos otros ensayos pictóricos fechados en 1925 protagonizados por carneros,³⁸ durante los años treinta y cuarenta se sirvió de tan singulares temas —ese es el término que, según André Malraux, prefería emplear Picasso³⁹— para clamar contra la violencia que las guerras produjeron.

Y como los antiguos maestros, los cráneos y los animales muertos se convirtieron en los grandes protagonistas de sus demoledores bodegones. Primero eligió los cráneos, a los que definió como emblemas de la muerte en una entrevista mantenida con el citado Malraux en 1937, justamente cuando el *Guernica* iba a ser instalado en el Pabellón español de la Exposición Internacional de París.⁴⁰ Poco importa si pintaba las calaveras de memoria o si se

³⁶ La huella de lo español en sus naturalezas muertas fue tratada por Robert Rosemblum en «La españolidad...», *op. cit.*, pp. 73-110.

³⁷ Sobre las naturalezas muertas en la poética picassiana véase Cox, N., «Après nature: las naturalezas muertas de Picasso en los años veinte», *Picasso en el taller*, catálogo, Madrid, Fundación Mapfre, 2014, pp. 26-43.

³⁸ Frente a las habituales naturalezas muertas que recreó por aquellas fechas, en 1925 compuso algunas vanitas sobresalientes protagonizadas por cráneos de carneros que, sin duda, cobran un significado especial. Me refiero, entre otras, a *Cabeza de carnero en una mesa*, conservada en el Museo Picasso de París, o *Cabeza de carnero* que se exhibe en el Norton Simon Museum de Pasadena.

³⁹ WAGNER, A. M., «Mater dolorosa. Las mujeres de Guernica», VVAA., *Piedad y terror en Picasso. El camino a Guernica*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 107.

⁴⁰ *Ibidem*.



Fig. 14. George Braque, Vanitas, 1939.

servía de un modelo, un cráneo de buey, que, al parecer, había encontrado en la playa «...vomi par la mar», como afirma Roland Penrose basándose en un relato del propio Picasso.⁴¹ Pero poco después —como hicieron sus adorados Rembrandt y Goya, entre otros—, fue empleando también animales muertos para componer tan tensos emblemas.

Desde esa perspectiva, entre 1938 y 1947,⁴² pintó más de una veintena de célebres vanitas. Todo un alarde creativo, cuya poética oscila entre dos tipos

⁴¹ PICASSO *et les choses...*, op. cit., p. 244.

⁴² Entre las vanitas más significativas pintadas por Picaso durante este periodo, es preciso destacar *Naturaleza muerta con paleta, vela y minotauro* de 1938. De 1939: *Cráneo de toro, frutas y jarrón*, *Cráneo de toro y jarra*, *Cráneo de cordero*, *Cabeza de cordero despellejado*, *Tres cabezas de cordero* o *Cráneo de cordero*. A 1942 pertenecen *Naturaleza muerta con cráneo de buey* y dos *Cráneo de buey*. De 1943 datan *Naturaleza muerta con jarro y cráneo*, *Cráneo y jarrón*, o la escultura *Tête de mort*. Un par de años después, en 1945, concibió *Bodegón con cráneo, jarra y puerros* y *Bodegón con puerros, cabeza de pescado, cráneo, y jarra*, o *El osario*. Y en 1946 pintó *Naturaleza muerta con cráneo, libro y lámpara de queroseno*, *Cráneo, erizos y candelabro sobre una mesa* o, entre otros, *Monumento a los españoles muertos por Francia*, fechado entre el 1946 y 1947.

de bodegones que, a su vez, coinciden con sendos momentos históricos. Me refiero a sus *Tres Cabezas de cordero* [fig. 15], un lienzo referido a la guerra civil española que acabó en 1939; y a *Naturaleza muerta con cráneo de carnero* [fig. 16] que pintó en 1942, cuando la segunda guerra mundial estaba a punto de estallar. Y aunque ambos tipos enlazan, como decía, con la tradición española, existen algunas diferencias entre ellos ya que mientras ciertos cráneos —como el de 1942— remiten al románico español;⁴³ sus cabezas de toro hunden sus raíces en el barroco español y, naturalmente, en Goya, cuya *Cabeza de cordero y costillares* influyó tanto formal como conceptualmente en las *Tres Cabezas de cordero* recreadas por el malagueño.

Por desgracia, las guerras prosiguieron, se expandieron por otros continentes, y Picasso, fiel a sus convicciones, recurrió nuevamente a sus alegorías estéticas sobre la violencia dotándolas, incluso, de un cierto carácter surreal. Porque aquellas vanitas de tan antiguo origen y profundo contenido simbólico se habían convertido en protagonistas de la nueva poética auspiciada por la vanguardia artística contemporánea.

⁴³ Sobre la ya comentada relación entre el románico y Pablo Picasso, véase el catálogo de la exposición *Picasso y el arte románico*, exhibida en el Museo Nacional de Arte de Catalunya en 2016.



Fig. 15. Pablo Picasso, Tres Cabezas de cordero, 1939, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Fig. 16. Pablo Picasso, Naturaleza muerta con cráneo de carnero, 1942.

JUAN GRIS. TIEMPO Y TIEMPOS DEL CUBISMO

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO
Universidad Complutense de Madrid

TIEMPO Y ARTE

EN 1902, CUATRO AÑOS ANTES DE QUE JUAN GRIS llegase a París, un personaje muy cercano a Picasso, Alfred Jarry pronunciaba una conferencia en la *Société des Artistes Indépendants* titulada *Le temps dans l'art*.¹ Jarry, que había sido alumno de Henri Bergson en el instituto Henri IV de París en la última década del siglo XIX, y que a través de Max Jacob, Guillaume Apollinaire y André Salmon conocería a Picasso en 1903,² parecía haber heredado de su profesor el interés por la incidencia del concepto de tiempo en la vida. Un concepto que en este caso ponía enfáticamente en conexión con una de las facetas de la vida, el arte, de la siguiente manera:

Il y a assurément, dans cette Exposition des Indépendants où nous sommes, plusieurs oeuvres qui resteront, qui seront éternelles ou tout au moins, selon l'expression consacrée, «qui se riront des injures du temps». Entre nous, l'expression consacrée n'est pas excellente et l'on ne voit pas bien un tableau se plissant à force de rire et faisant éclater sa toile et craquer ses cordons sous prétexte de prolonger leur durée. Quoi qu'il en soit, mettre son oeuvre en dehors du temps, je crois que c'est l'ambition de l'artiste, qu'il s'agisse d'un peintre, d'un litterateur, d'un sculpteur, d'un architecte ou d'un musicien. Or, puisque l'art n'a pas de meilleure sanction du mérite de ses créations que leur afranchissement du temps, il n'est peut-être pas oiseux d'examiner ce que le temps a à faire avec l'art.

¹ JARRY, A., *Le temps dans l'art*, conferencia pronunciada en la Société des Artistes Indépendants el 8 de abril a las 17h. Publicada por primera vez en *Cahiers du College de Pataphisque*, nouvelle serie, dossier 3, 5, Ciclamen LXXXV (1958). Publicada de nuevo en París, L'Echoppe, 1995.

² MILLER, A. J., *Einstein y Picasso: El espacio, el tiempo, y los estragos de la belleza*. Barcelona, Tusquets, 2007.

La conexión temporal del arte era, pues, un tema de discusión ya a la altura de 1902, bastantes años antes de que el cubismo estuviera en el horizonte y antes de que Jarry entrara en contacto con sus protagonistas.

En la conferencia citada Alfred Jarry examina, como propone, esa conexión siguiendo inicialmente las líneas del *Laocoonte* de Lessing. Así, compara la instantaneidad propia de lo visual (la pintura) con la necesidad del transcurso propia de lo sonoro (lo literario y de lo musical). Pero continua el discurso argumentando en contra de *otra* relación entonces habitual entre arte y tiempo: la establecida mediante la reconstrucción de tiempos remotos, que nos interesa examinar con algo más de detenimiento. Se refiere, claro está, a la pintura de historia, que establece un distanciamiento entre el tiempo de lo narrado y el tiempo desde el cual se narra que Jarry considera indeseable.

Las reconstrucciones artísticas de sucesos de otras épocas, con los criterios historicistas que reinaban entonces en buena parte de la pintura académica, no hacían para Jarry más que entorpecer la relación arte-tiempo deseable, que es aquella en la que la obra consigue situarse en el lugar preciso que la prepara para hacerse intemporal. Pero ¿Cuál es ese lugar?

Vayamos por partes: el pasado, dice Jarry, debe ser sustituido en la pintura por el presente. Para que el arte llegue a situarse fuera del tiempo, es decir, para que una obra de arte alcance la cualidad de eterna, para que al menos consiga «reírse de las heridas del tiempo, debe salirse del anacronismo histórico e incardinarse en el presente: es la única forma de librarla del aprisionamiento de una temporalidad falseada. En ese sentido, cuando Jarry concluye el esquema de la conferencia diciendo que: «si l'on veut que l'oeuvre d'art reste à l'abri du temps il faut la situer en dehors du temps», se refiere a la necesidad de librar a la obra de arte del peso de la distancia existente entre el tiempo discurrido entre la época evocada pictóricamente y el presente desde el que se pinta. El *tiempo que se pinta* debe ser el mismo que *el tiempo desde el que se pinta*. Claro que, en todo caso, se mantiene en concepto de historia. Nada escapa a ella. Toda obra de arte tiene un componente histórico. Pero, ese componente no debe referirse a lo pasado, sino al momento en que una obra de arte se inserta, en el momento mismo de su creación, en la línea del tiempo de una historia que está en continuo proceso. La historia, pues, se refiere al presente. El arte se relaciona con la historia no haciendo recuentos del pasado, sino creándola desde el presente. Para ser eterno, para situarse fuera del tiempo, el arte debe ser de su tiempo.

Aunque no lo consiguió, se sabe que Jarry quiso acceder oficialmente a las clases del Collège de France donde su antiguo maestro Henri Bergson, «el filósofo antirracionalista, daba conferencias [...] tan ampliamente populares que

la gente se subía a escaleras para escucharlas a través de las ventanas».³ Es evidente que el tema de la relación arte-tiempo interesó no solo a Jarry, sino también a muchos otros. En efecto, la relación arte-tiempo formaba parte de las cuestiones que en los primeros años del siglo xx afloraban de un modo u otro, con un tono u otro, en las discusiones de determinados talleres de artistas. La relación (o la falta de ella) del arte del presente con el arte de los museos, el concepto de historia, el tiempo detenido en la imagen pintada o en el volumen de una escultura, el tiempo como transcurso en el relato literario o en la música, la necesidad de incorporar el tiempo a las nuevas formas de entender la mimesis, o la necesidad de crear un arte apropiado a los tiempos que corrían, eran distintos aspectos de un mismo asunto. Un asunto que el cubismo examinaría y expondría en la pintura de un modo distinto a como se había hecho hasta el momento.

CUBISMO Y TIEMPO

Alfred Jarry tendría una cercana amistad con Pablo Picasso —tanta que, según la leyenda, el malagueño adquirió su revólver—. También, como ya se ha dicho, con Max Jacob, Guillaume Apollinaire o André Salmon, por lo que conoció de primera mano los objetivos y preocupaciones del cubismo. Y en este sentido es interesante recordar que, como han señalado Antliff y Leighton, el cubismo emergió en un momento de insatisfacción general con el positivismo que había dominado el pensamiento del siglo xix, cuyas limitaciones fueron enérgicamente contestadas por matemáticos como Henri Poincaré o filósofos como Friedrich Nietzsche o William James (compañero de estudios de Gertrude Stein) y... Henri Bergson. Todos ellos cuestionaron nociones como verdad absoluta o determinismo materialista, propias del pensamiento positivista, a las que opusieron ideas como la relatividad del conocimiento. Estas ideas fueron debatidas no solo en círculos académicos especializados, sino que se popularizaron al asomar también en publicaciones destinadas a públicos amplios, por ejemplo, revistas a las que tenían acceso algunos artistas y escritores cercanos al cubismo. La idea de un tiempo subjetivo, de un tiempo sujeto a la experiencia humana, que cuestionaba la unicidad del tiempo medible, fue abriéndose paso al mismo tiempo que la necesidad de

³ ANTLIFF, M. and LEIGHTON, P., *Cubism and Culture*. New York, Thames and Hudson, 2001, p. 7.

cuestionar la unicidad espacial de la perspectiva unifocal que había formulado el Renacimiento. La multiplicidad de la visión se abrió paso al mismo tiempo que la relatividad de la experiencia temporal,⁴ que según Bergson debía relacionarse con la intuición, una forma empática de la consciencia, para discernir la naturaleza interna de la realidad a través del flujo del tiempo, que él llamo «duración».

Aunque de un modo más bien instintivo, los cubistas abrazaron la aproximación intuitiva de Bergson a la ciencia y al conocimiento, y estudiaron su pensamiento para justificar su visión alternativa de la mimesis y de la plasmación de los volúmenes en el espacio pictórico.⁵ André Salmon habló del entusiasmo por las ideas de Bergson entre las filas cubistas en el periódico *Paris-Journal*, y apuntó la intención del poeta simbolista Tancrède de Visan de enseñar el Salón Cubista a Bergson en noviembre de 1911. Incluso habló del acuerdo preliminar alcanzado para que Bergson escribiese el prefacio a la exposición de la *Section d'Or* de 1912 «si llegaban a convencerle sus ideales». Aunque, como recuerdan Antliff y Leighton, cuyo iluminador ensayo seguimos en esta sección del texto, Bergson no llegó a apoyar explícitamente el cubismo, algunos paradigmas de su pensamiento sí aparecieron en la crítica del cubismo en torno a 1910 y fueron retomados por Gleizes y Metzinger en *Du Cubisme* en 1912. Dos años antes, en 1910, el crítico Roger Allard analizaba el lienzo de Metzinger titulado *Desnudo*, de ese mismo año, concluyendo que lo que vemos en esta figura fuertemente geometrizada en su proceso de abstracción, casi indistinguible del espacio de su entorno, son «los elementos de una síntesis situada en el paso del tiempo». Después, Gleizes y Metzinger en *Du Cubisme* volverían a hablar del cubismo a partir de las ideas de Bergson diciendo que el espacio sensorial, tal como lo concibe el cubismo, está subsumido en el concepto temporal de la consciencia humana. Al subsumir el espacio sensorial en el flujo temporal de la consciencia del artista, este tiene el poder de alterar proporciones, de cambiar y reubicar cuanto desee:

Ante todo, que a nadie engañen las apariencias de objetividad con las que más de un imprudente dota a sus cuadros. No existe ningún medio directo de evaluar los procedimientos gracias a los cuales se nos hacen sensibles los lazos que atan al mundo con el pensamiento de un hombre. El hecho, comúnmente aducido, de encontrar en una pintura los rasgos reconocibles del espectáculo que la motivó, no

⁴ MILLER, A., *Einstein y...*, *op. cit.*

⁵ ANTLIFF, M. and LEIGHTEN, P., *Cubism and...* *op. cit.*, p. 71-72.

prueba nada. [...] El pintor tiene la facultad de convertir en gigantesco lo que consideramos minúsculo, y en ínfimo lo que sabemos que es considerable. El pintor cambia la cantidad en calidad.⁶

Siguiendo ese razonamiento, Gleizes y Metzinger aconsejan a los artistas olvidarse de la «*ciencia* y de la *perspectiva tradicional*, para adentrarse en la creación intuitiva». Algo que tenía que ver con el abandono tanto de la perspectiva euclidiana y unifocal como con el de la idea de unidad temporal que se asociaban a la pintura convencional. Y también con el abandono de la tiranía de la memoria en favor de la libertad de la experiencia y la intuición. No todos los cubistas, sin embargo, entendieron las ideas de Bergson, o más precisamente el mito de la cuarta dimensión en la pintura cubista, del mismo modo que tampoco las mostraron en su pintura de formas equivalentes. Juan Gris, por ejemplo, las utilizaría con un sentido quizá irónico, o «más fríamente intelectual que empáticamente intuitivo»,⁷ uniéndolas con su interés por la caricatura en piezas como *Hombre en un café*, de 1912. En ella la rigidez de la geometrización de su cubismo inicial se acerca a la deformación satírica, apareciendo casi como una crítica a los principios aceptados por los cubistas y situándose más bien en la estela de las viñetas que el mismo artista venía publicando en revistas españolas y francesas de la época. De hecho, las ideas bergsonianas discutidas y popularizadas en los ambientes cubistas, que tuvieron una notable presencia en las tertulias de Gertrude Stein, donde Picasso y Braque sin duda las conocieron, no fueron ni mucho menos la única forma de acercamiento a la cuestión de la relación arte-tiempo que se planteó en el seno del cubismo.

JUAN GRIS Y CARL EINSTEIN: EL CUBISMO Y SU TIEMPO

Se ha hablado mucho, también en este artículo, de la relación del concepto de tiempo con el cubismo. Hablemos ahora de ello desde otra perspectiva: hablemos del tiempo del cubismo, es decir, del tiempo o, mejor, de los tiempos que enmarcan cronológicamente el cubismo y que, en muchos sentidos, se convierten en inseparables de él.

⁶ A. GLEIZES-J. METZINGER: *Du Cubisme* [1912]. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1986. P. 32-33.

⁷ ANTLIFF, M. and LEIGHTEN, P., *Cubism and... op. cit.*, p. 102

Según el recuento de la vida de Juan Gris que aparece en *L'Esprit Nouveau*, al parecer redactado por él mismo aunque firmado por Vauvrecy, pseudónimo de Amédée Ozenfant,⁸

Gris asiste al comienzo del cubismo, poco después se adhiere a él y expone por primera vez en el Salon de los Independientes de 1912. /Expone en la Sección de Oro en 1912, rue de la Boetie.

Gris se acerca al cubismo, pues, justo en el momento de mayor cercanía de algunos artistas cubistas con las ideas de Bergson. Puede decirse que a partir de ese momento toda la obra de Gris puede incluirse en el cubismo, aunque su fase final parezca distanciarse de la versión más ortodoxa de este movimiento.

Para entender la forma en que la obra de Gris se relaciona con el tiempo, y con su tiempo, hay que recordar que el pintor piensa que el cubismo es, antes que cualquier otra cosa, un reflejo de la época en la que se produce. Por eso el cubismo no era para él algo contingente: tampoco podía considerarse un estilo, no era una cuestión formal. Era algo indisolublemente ligado a un clima cultural, social, económico y político con todas sus consecuencias. Él mismo lo explicaría en una célebre conferencia del 15 de mayo de 1924, *De las posibilidades de la pintura*, pronunciada en el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos fundado por el Dr. Allendy en la Sorbona.⁹ En un pasaje de esa conferencia, que citamos en extenso por su importancia para nuestro argumento, dice lo siguiente:

Cada época ha influido sus elementos pictóricos con sus inquietudes peculiares. En ciertos momentos de la historia se ha dado importancia y alcance religioso a puros elementos de la pintura; en otras épocas, han influido científicamente los elementos del pintor. Se sabe que Vinci pensaba en la composición química de la atmósfera cuando pintaba el azul de un cielo. La carne palpitante de vida de los desnudos de los pintores venecianos, donde se adivina la sangre circular bajo la dorada piel, no era debida sino a los hallazgos fisiológicos del Renacimiento.

Estos elementos, influidos así, han formado lo que se ha llamado la estética de cada época y no hay duda de que un descubrimiento científico, aplicable solo a la técnica pictórica como la perspectiva italiana, influyó en todas las estéticas del Renacimiento.

[...]

Puede concluirse que es necesario que (la pintura) esté, ante todo, formada por elementos arquitectónicos correspondientes a un sistema estético resultante de la

⁸ GRIS, J., *Correspondencia y escritos*, Barcelona, Acantilado, 2007, ed. crítica M. D. JIMÉNEZ BLANCO, p. 460,

⁹ *Ibidem*, p. 463 y ss.

época. Todo sistema de estética debe ir fechado. Mas tarde veremos que lo mismo ha de suceder con la técnica, pues si una elección de elementos extraños y heteróclitos puede motivar una obra pictórica, ello no prueba que dicha obra sea pintura. [...]. La representación de ese mundo sustancial (y digo sustancial porque considero las nociones de objetos como sustantivos), puede dar lugar a una estética, a una elección de elementos que solo son propios para desvelar ese mundo de nociones que existe puramente en el espíritu. En todas las grandes épocas del arte se siente la necesidad de representación de un mundo sustancial y espiritual. Cada época lo ha influido y diversificado según sus exigencias e inquietudes. La técnica no ha hecho, cada vez, más que adjetivar ese mundo sustancial.

El año siguiente, contestando a la encuesta organizada por el *Bulletin de la Vie Artistique*, volvía sobre el asunto de la identidad entre el cubismo y el medio en el que se produce diciendo lo siguiente:

¿El cubismo? No habiéndolo adoptado de una manera consciente tras una madura reflexión, sino habiendo trabajado con cierto espíritu que me ha clasificado en esta tendencia, no he meditado sobre sus causas ni su carácter, como pudiera haberlo hecho quien la observara de lejos o reflexionara sobre ella antes de adoptarla.

[...] No me es posible considerar actualmente la posibilidad de expresarme «tan pronto por el procedimiento cubista como por medio de otro arte», pues, para mí, el cubismo no es un procedimiento.

No siendo el cubismo un procedimiento, sino una estética, e incluso un estado de espíritu, debe tener forzosamente una correlación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo. Se inventa aisladamente una técnica, un procedimiento; no puede inventarse de la nada un estado de espíritu.¹⁰

Juan Gris pensaba, de este modo, que el cubismo era algo así como una consecuencia necesaria del ambiente de su época. Probablemente habló de este tema con su amigo el historiador del arte, escritor y crítico alemán Carl Einstein¹¹ quien, aun compartiendo la perspectiva de Gris, iba un paso más allá en el proceso de identificación entre el cubismo y su tiempo: más que como una consecuencia ineludible del mundo moderno, Einstein entendía el cubismo como una causa, o al menos como un factor o un estímulo para la conformación del mundo moderno.

¹⁰ GRIS, J., «Respuesta a una encuesta». *Bulletin de la Vie Artistique*, París, publicada en el núm. 1 de enero de 1925 (6.º año, num.1), p. 15-17. Recogido *ibidem* p. 476-478.

¹¹ FLECKNER, U. y STEPAN, P., *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

A continuación, desarrollaremos esta idea. Es cierto que Carl Einstein, amigo también del marchante Daniel-Henry Kahnweiler, se sintió muy cercano a algunos artistas de su tiempo por compartir con ellos rasgos personales y objetivos ideológicos. Su temperamento, intenso y poco convencional, y su obra, simultáneamente desestabilizadora y fundacional, se acercaban en muchos sentidos a los de los artistas plásticos de vanguardia, con los que estuvo en contacto durante unos años de vertiginosos cambios en la forma de concebir el arte y su historia: los que corresponden a las décadas de 1910, 1920 y 1930. Su contribución a esos cambios cobra un sentido distinto al final de su biografía, con su implicación en las filas de la columna Durruti en la guerra civil española, y con su trágico final, que tanto se asemeja al de otros intelectuales judíos europeos atrapados por el fascismo. No es extraño que en sus últimos años las circunstancias históricas desencantaran a Einstein acerca de la fuerza transformadora que el arte y la literatura podían ejercer sobre el mundo: no es extraño que en 1939 declarase a Picasso que las ametralladoras se burlan de los poemas y de los cuadros.

Pero lo que nos interesa destacar aquí es que en las décadas anteriores, cuando publicó sus seminales libros *Negerplastik* (La escultura negra, 1915) o, sobre todo, *Die Kunst des XX. Jahrhunderts* (El arte del siglo xx, 1926), Carl Einstein formuló toda una forma nueva de entender el arte y su discurso histórico. En el primero profundizaba en el análisis de un territorio tradicionalmente considerado espurio por la visión académica de la historiografía: el arte de los llamados pueblos primitivos africanos y oceánicos. Por primera vez, en aquel volumen se estudiaban los problemas formales básicos de aquel arte, teniendo especialmente en cuenta su conexión con movimientos modernos como el cubismo. Respecto a este último, una de las ideas clave que Einstein desarrolla en esa época es la de una «adaptación recíproca de pintura y mundo». Esta idea está muy relacionada con su interpretación del cubismo —que comparte, claro, con Juan Gris— como algo que, lejos de ser un estilo pasajero, habría que entender como la interpretación visual del mundo moderno, fragmentado y simultáneo. Pero, insisto, Einstein iba más allá que Gris: la mirada del cubismo sobre el mundo era, según el crítico alemán, una «mirada transformadora». Es decir, para él la mirada cubista era capaz no solo de dar sentido al presente, interpretándolo, sino también de configurarlo mediante la creación de un tipo de imágenes inimaginables en cualquier otro contexto, e inseparables del vértigo de la experiencia contemporánea.

La evolución intelectual de Einstein durante la década de los veinte le lleva a pensar que el arte debía pasar de una posición pasiva a otra activa. Es

decir: más allá de reflejar los cambios ocurridos en el mundo moderno, esperaba que el arte pudiera transformar el mundo. En este sentido, el cubismo como luego el surrealismo, debería contribuir decisivamente a su nueva configuración. Y puesto que, ya en los años del surrealismo, piensa que el arte debía concebirse sobre todo como una rebelión contra lo establecido, tendría que conseguir finalmente rebelarse también contra la fatalidad biológica de la muerte, sacando a la luz de la vida las fuerzas sumergidas de nuestra psique y consiguiendo representar lo irrepresentable. Einstein fundamentaba entonces en el arte su esperanza de liberación para el hombre. Pero todo cambió pronto: no podía ser de otro modo para alguien tan sensible a los problemas de su tiempo. Si en los años que siguieron a la primera guerra mundial Einstein había podido establecer una relación directa entre el desmoronamiento de la sociedad burguesa, de una parte, y movimientos como *dada*, el expresionismo o la nueva objetividad, de otra, en los años de la ascensión del fascismo internacional ya no encontraba ninguna posibilidad de acción para el arte. En el verano de 1936 vino a España y encontró en el colectivo anarquista la disciplina de una nueva forma de libertad. La única posible. «A mi regreso —escribe al marchante Daniel-Henry Kahnweiler en 1938— puede estar seguro de que nunca volveré a escribir sobre arte».

DESPUÉS DE 1914 ¿EL TIEMPO EXPANDIDO DEL CUBISMO?

En las cartas que Einstein escribe a Kahnweiler desde la Guerra de España aparece varias veces el nombre de Juan Gris, que había muerto en 1927. Gris es para Einstein un recuerdo lleno de cariño (incluso de cariño familiar, como muestra la alusión a Josette), un recuerdo quizá azuzado ahora por el hecho de estar en el país de origen del pintor. Pero es también un emblema: el del arte de una época de libertades que corría el riesgo de quedar atrás y por la que aún merecería la pena luchar:

Ya veremos qué haré después de la guerra. Mil gracias a Josette Gris de mi parte por el paquete. La quiero mucho. Siempre ha sido una buena chica. El bueno de Juan Gris. A veces, en el frente, pensaba en él y me decía a mí mismo que estábamos defendiendo el trabajo de los amigos, porque si esos señores iban a poder seguir con su pintura y sus poemas, sería gracias a nosotros. Es curioso que yo haya sido el único de nosotros en tenerlo claro en este asunto.

Era enero de 1939.¹² En las circunstancias que escribe Einstein, en los momentos finales de la guerra civil española, y cuando los totalitarismos se afirmaban en Europa, parecía cada vez más difícil que los que antes habían experimentado libremente con las formas en el contexto de una Europa libre pudiesen seguir con «su pintura y sus poemas». La historia había entrado de lleno en la vida de todos ellos, ya no como una reconstrucción moralizante (tal como proponía la pintura de historia) sino como un torbellino atroz. Tan atroz que, según la visión de Einstein, acabaría por llevarse por delante no determinadas formas de arte, no el cubismo, sino al arte mismo.

Hacía una década que Gris ya no estaba entre aquellos artistas que Einstein evocaba con nostalgia, y él lo sabía bien. Juan Gris, prófugo del ejército español desde 1906, no vivió para ver la guerra civil española, pero los años de su madurez artística estuvieron atravesados por otra guerra, la Gran Guerra, la I Guerra Mundial, que removió la vida artística francesa hasta casi asolarla. Fueron muchos los que también entonces, en 1914, al comienzo del conflicto, o en 1918, al acabar, auguraron el final del cubismo. Gris, sin embargo, lejos de pensar como Carl Einstein en el contexto de la guerra civil española, que la situación hacía necesarias formas de actuar que desbordaban el terreno de lo artístico para adentrarse en el del activismo o al menos en el compromiso político explícito, dedicó un esfuerzo muy importante a reivindicar la pertinencia y, por tanto, la supervivencia del cubismo incluso cuando todo parecía haberse vuelto en contra de este movimiento. Frente a críticos como Louis Vauxcelles, o pintores como Diego Rivera, que deseaban el fin del cubismo e incluso lo proclamaban a menudo y por diferentes razones, Juan Gris y otros cubistas decidieron apoyar la continuidad del movimiento y expandir el tiempo al que otros querían limitarlo. Pierre Reverdy, amigo de Juan Gris y vecino suyo en el número 13 de la Place Ravignan (lo que arraigaba a ambos simbólicamente en Montmartre, con todo lo que ello significaba, cuando tantos otros se trasladaban a Montparnasse), se unió a otros dos poetas en su defensa del cubismo, el belga Paul Dermée y el chileno Vicente Huidobro. El marchante Kahnweiler, alemán y por tanto enemigo en la Francia en guerra, se hallaba fuera del país y de hecho no volvería hasta 1920. Su ausencia podría haber sido letal para la continuidad comercial, y por tanto práctica, del cubismo. Sin embargo,

¹² Carta de Carl Einstein a Daniel-Henry Kahnweiler, 6 de enero de [1939]. Reproducida en *Correspondencia Carl Einstein /Daniel Henry-Kahnweiler, 1921-1939*. Madrid, Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, pp. 116-119.

alguien entendió que el hueco dejado por Kahnweiler no era, a pesar de los inconvenientes del momento, del todo baldío: desde *L'Effort Moderne*, el galerista Léonce Rosenberg acabaría por ocupar ese territorio comercial. Y entendiendo que, en circunstancias adversas la pura actividad de la galería podría no ser suficiente, puso en marcha una maquinaria de apoyo publicitario y teórico que acabaría por dar fruto: el cubismo sobrevivió a la guerra, y Juan Gris no solo tomó parte en esa campaña, sino que animó con su pintura y sus escritos sus líneas principales. En realidad, no necesitaba variar sus posiciones personales para hacerlo. Porque uno de los argumentos fundamentales de aquella campaña fue el de la proximidad de dos conceptos que en la mentalidad de la época parecían alejados, aunque ya habían sido puestos en conexión antes: cubismo y clasicismo.

CUBISMO Y CLASICISMO. UN CUBISMO FUERA DEL TIEMPO

En noviembre de 1918 se firma el armisticio. Gris, que se encontraba fuera de París, regresa a la capital y, en abril de 1919, Rosenberg presenta en la galería *L'Effort Moderne* una exposición de cincuenta pinturas suyas. Gris escribe sobre ella a su amigo y protector Kahnweiler, todavía exiliado, y analiza su posición en la pintura contemporánea:

Mi exposición se celebró el pasado mes de abril, y tuvo cierto éxito. Había cincuenta cuadros, pintados en 1916, 1917 y 1918. Quedaban bastante bien en su conjunto, y vino un montón de gente. Pero no sé realmente hasta qué punto les gustaron, pues hay mucha admiración por la pura mediocridad; la gente se entusiasma con las exhibiciones del caos, pero a nadie le gusta la disciplina y la claridad. Las exageraciones del movimiento dada y de otros como Picabia nos hacen parecer clásicos, aunque no puedo decir que esto me importe. Me gustaría continuar la tradición de la pintura con medios plásticos, pero dándole una nueva estética basada en el intelecto. Creo que es posible quedarse con los medios de Chardin, sin quedarse ni con la apariencia de sus cuadros ni con su concepción de la realidad. Los que creen en la pintura abstracta me parecen tejedores que creen que pueden producir un tejido con los hilos en una sola dirección, sin nada que los una. Cuando no tienes una intención plástica, ¿cómo puedes dominar tus libertades representativas y darles sentido? y cuando la realidad no te importa ¿cómo puedes dominar tus libertades plásticas y darles sentido? [...] Durante algún tiempo me he sentido bastante satisfecho de mi propia obra porque creo que por fin estoy entrando en un periodo de realización. [...] También he conseguido librar a mi pintura de una realidad demasiado brutal y descriptiva. Se ha vuelto, por así decirlo, más poética. Espero que con el tiempo llegaré a ser capaz de expresar con mucha precisión, y por medio

de elementos puramente intelectuales, una realidad imaginaria. Lo que esto significa en realidad es un tipo de pintura inexacta pero precisa, justo lo contrario de la mala pintura, que es exacta pero no precisa.¹³

Aunque sus relaciones con Braque y Picasso son cada vez más distantes, otros pintores, la mayoría agrupados en torno a *L'Effort Moderne*, como André Lothe, Metzinger, Severini, y el escultor Lipschitz, admiran en él su «cubismo-clásico», su capacidad de llevar a cabo una fluida interpenetración de la estructura pictórica con incidentes de la realidad observada, la perfecta ecuación que necesitaba el cubismo para sobrevivir en el contexto del retorno al orden. Esa idea sería retomada en 1919 por Ozenfant y Jeanneret (que luego sería el arquitecto Le Corbusier), que habían iniciado un movimiento llamado *purismo*, cuya aproximación al arte, metódica y rigurosa, partiendo siempre de los objetos de la realidad moderna, decía acercarse más al cubismo clásico de Gris que al intuitivo trabajo de Picasso. Sin embargo, aun compartiendo su respeto por el cubismo, del que todos ellos parten, el proceso de Gris sería el inverso al de los puristas: en lugar de acabar en la abstracción, que era lo que ellos se proponían, Gris quiere, como decía él, «concretar lo que es abstracto». Quizá sea ahora cuando, para comprender mejor la posición de Gris en este contexto, debemos detenernos en la aportación teórica de Juan Gris, y particularmente en su «método deductivo», que el pintor explicaría insistentemente en cuantas ocasiones le fue posible. Así, en 1921, y en una entrevista aparecida precisamente en la revista de los puristas, *L'Esprit Nouveau*, diría:

Yo trabajo con los elementos del espíritu, con la imaginación, trato de concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, lo cual quiere decir que parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo, como dice Raynal. Quiero llegar a una cualificación nueva, quiero llegar a producir individuos especiales partiendo del tipo general.¹⁴

Pero sus planteamientos teóricos alcanzarían su mayor desarrollo en la conferencia titulada *De las posibilidades de la pintura*, dictada en mayo de 1924 ante el Grupo de Estudios Filosóficos y Científicos del Dr. Allendy en la Universidad de la Sorbona, y a la que ya nos hemos referido.

En ella, además de mostrar conocimientos de historia, biología, etc., fruto de sus variadas lecturas, Gris defiende que la idea es previa a la pintura:

¹³ GRIS, J., *Correspondencia y...*, op. cit., carta de 25 de agosto de 1919 a Daniel Henry-Kahnweiler, p. 249-251.

¹⁴ *L'Esprit Nouveau*, París, num. 5, 1921, p. 533-534. Recogido en *ibidem*, p. 460.

No basta tomar telas, pinceles, colores para hacer pintura. Se hará un paisaje, una mujer desnuda, cacerolas que brillen, triángulos o cuadrados; no se hará pintura si la idea de pintura no existe a priori.

Pero al mismo tiempo, al final de la conferencia, Gris insiste en la necesidad de «intención representativa» en contra de un arte puramente abstracto:

Para mí, la pintura es un tejido cuyos hilos serían, en un sentido, el lado representativo o estético, mientras que los del otro sentido significarían la técnica, el lado arquitectónico o abstracto de la obra. Estos hilos se sostienen mutuamente, y cuando los hilos faltan en un sentido, el tejido resulta imposible. [] Un cuadro sin intención representativa sería, a mi modo de ver, un estudio técnico siempre inacabado. [] Una pintura que no fuera sino la copia fiel de un objeto no sería un cuadro, pues, aunque cumpliera las condiciones de la arquitectura coloreada, carecería de estética, es decir, de elección en los elementos de la realidad que expresa. No sería sino la copia de un objeto, jamás un tema.

En 1921 Kahnweiler publica su *Der Weg zum Kubismus*, y Raynal su monografía *Juan Gris*. El otoño anterior, Kahnweiler había vuelto a abrir una nueva galería en París, la *Galerie Simon*, en la que vuelve a acoger a Juan Gris. Pero los fondos de su galería anterior, la *Galerie Kahnweiler*, confiscados antes de la guerra, son subastados a finales de 1921, lo que hunde los precios del cubismo en el mercado francés y parece anunciar el enésimo final de este movimiento. ¿Se cerraba definitivamente el ciclo temporal del cubismo? ¿Había dejado de ser presente?

Cuando Gris y Josette regresan a París, después de una horrible estancia en Niza trabajando para los Ballets Rusos, con cuyo ambiente de farándula no congenia Gris en absoluto, se instalan en un piso que Mme. Kahnweiler les había buscado en Boulogne-sur-Seine, cerca del suyo propio. El traslado desde el Bateau Lavoir simbolizaría el retiro respecto a la primera línea del ambiente artístico parisino, justo cuando la estética cubista a la que Gris había dedicado su carrera pictórica parecía estar más severamente en cuestión. A pesar de los esfuerzos del grupo de amigos de Juan Gris por razonar la relación entre cubismo y clasicismo, el conservadurismo cultural que siguió a la Primera Guerra Mundial había hecho parecer al cubismo una loca aventura pasajera en el contexto del retorno al orden entendido como vuelta a la rígida tradición académica sin más. Pero el envite más fuerte vendría de la propia vanguardia, en la que el surrealismo, cuyo manifiesto se publicaría en 1924, ganaría terreno como posición dominante, y con él la insistencia en el inconsciente por encima de cualquier valor estético.

En medio de estas direcciones opuestas, las últimas obras de Gris traducen el estado de ánimo del pintor, pero quizá también toda la carga expresionista del ambiente de entreguerras, algo que condensaría el célebre libro de Franz Roh, *Realismo mágico*, y que compartiría en cierta medida con su antigua amiga María Blanchard. Aquellos parecían ser, en efecto, otros tiempos.

Pero a pesar de todo Gris no ha abdicado de su antigua aspiración de tensar la relación entre cubismo y clasicismo, entre lo arquitectónico y lo sensible. El cuadro titulado *Mujer con cesta*, de 1927, la última obra realizada por Gris puede verse aún como el último eslabón del tema de la ventana abierta. En esta ocasión Gris le da una forma nueva, oval, a la ventana. Si en cuadros anteriores esta propiciaba la visión de la vida, el oscurecimiento del óvalo puede tomarse como una sombría premonición, como en la ventana que pintó Matisse en Colliure en 1914, cuando compartía sus días en el sur de Francia con Gris y cuando se presagiaba el luto de la Gran Guerra. El bodegón, por su parte, no es ya una naturaleza muerta desplegada sobre una mesa, sino que aparece recogida en la cesta de una figura femenina que ha sido identificada como una musa del modesto pintor de bodegones trayéndole un tema para pintar, o como un ángel de la muerte que le lleva su trofeo de inmortalidad. El cesto, por su parte, puede verse como una cornucopia, símbolo de la abundancia, pero también punto de partida de una reflexión sobre lo efímero de las frutas en sazón, sobre la brevedad de la vida. Sobre el paso del tiempo, en definitiva. En todo caso, pensamos en este tema como contraposición entre vida natural y vida espiritual, hay que decir que la vida del otro lado de la ventana, la vida de la naturaleza se ha extinguido: sólo parece quedar la vida interior, la vida espiritual, la estética. Se ha acabado el tiempo real, comienza la eternidad. El mismo año de aquel cuadro, 1927, Maurice Raynal publica un libro titulado *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, en el que recoge unas palabras del propio Juan Gris que resumían así su trayectoria:

Me doy cuenta de que, hasta 1918, he atravesado un periodo exclusivamente representativo. Poco después fueron los periodos de la composición; luego, los del color. La unión de las etapas dedicadas a estas tendencias constituye una especie de periodo analítico en mi trabajo. [...]. Hoy, cerca de los cuarenta años, creo tocar un nuevo periodo, de expresión, de expresión pictórica, de expresión del cuadro completamente fundido, completamente terminado. En suma, el periodo sintético que sucede al analítico.

Conociendo su desconfianza de las apariencias y su deseo de trascenderlas mediante la creación de una pintura cuya belleza sería siempre de orden estruc-

tural, y por tanto clásica (e intemporal), podríamos deducir, como había hecho Apollinaire en 1913, que Gris había confiado la pintura a las leyes de la arquitectura, de las matemáticas, de la ciencia. Pero nos engañaríamos, porque si Gris reivindicaba la arquitectura era, precisamente, para afirmar la pintura. Una pintura cubista y clásica, en la que lo intelectual y lo sensible son inseparables como las dos caras de la moneda, y cuyo tiempo se hace compatible con la estructura de lo intemporal.

Juan Gris parecía dar, es ese sentido, la razón a Alfred Jarry: el tiempo que se narra debe ser igual al tiempo desde el que se narra. Y al mismo tiempo, el tiempo del cubismo era el tiempo en el que la utopía de lo moderno aún era posible. Y si, por definición, las utopías están fuera del espacio y del tiempo, también lo estaría el cubismo. Igual que el clasicismo. ¿No era esa, según Jarry, la mejor vía para «reírse de las heridas del tiempo»?

PASADO Y PRESENTE: «EL TIEMPO HISTÓRICO» EN LA CINEMATOGRAFÍA

ÁNGEL LUIS HUESO MONTÓN
Universidad de Santiago de Compostela

CUANDO NOS ACERCAMOS A REFLEXIONAR sobre el núcleo aglutinador de los trabajos que configuran esta obra («El tiempo y el arte») y lo hacemos teniendo como base el mundo audiovisual (incluyendo como es natural el cinematográfico), constatamos que hay dos ejes sobre los que va a gravitar, en mayor o menor grado, toda nuestra reflexión: la imagen animada y su utilización de los recursos temporales.

Siempre hemos defendido que uno de los rasgos resaltables de la imagen en movimiento es su profunda integración en un contexto social preciso en el que surge. Los rasgos de contemporaneidad que posee el cine responden claramente a aquellos de la sociedad de las últimas centurias: una sociedad abierta sometida a una dinámica de cambio constante, con la percepción de la velocidad en la que vivimos y que a su vez está marcada por una aceleración creciente, la imparable transformación social (prolongación de la expectativa de vida, convivencia de generaciones, protagonismo juvenil, globalización mundial), rasgos todo ellos que nos hablan de un mundo muy peculiar en el que nos encontramos inmersos y ante el que se nos hace preciso reflexionar.¹

Estas características sociales se concretan en el ámbito artístico de una manera muy especial. Nadie puede ignorar que las manifestaciones artísticas de las últimas centurias se han visto marcadas por un dinamismo evolutivo que lleva a que lleguen a solaparse entre si (con lo que supone de influencias y préstamos entre ellas); a ello se une la incidencia creciente de la tecnología que desde la segunda mitad del siglo pasado ha alcanzado una singularidad que no puede eludirse.

¹ AROSTEGUI, J., *La historia vivida. Sobre la historia del presente*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 35.

A nivel social, el mundo artístico ha experimentado dos transformaciones de indudable trascendencia: la colectivización del consumo artístico, vinculado de manera radical al creciente desarrollo del concepto de ocio, tanto a nivel comunitario como individual, y el cambio en el papel adoptado por el espectador que ha pasado de ser un mero contemplador del arte a asumir un papel cada vez más participativo ante ella.²

En este contexto tan complejo es en el que se sitúa la imagen cinematográfica y, en las últimas décadas, el resto de manifestaciones audiovisuales, si bien no podemos olvidar que dada la incidencia de la evolución tecnológica que hemos citado, se ha abandonado de manera creciente el soporte fotográfico para ser sustituido por aquellos digitales en todas sus variables.

Al acercarnos a esa imagen animada se nos hacen evidentes una serie de rasgos que, a pesar de ser muy conocidos, deben ser recordados a fin de no incurrir en desajustes valorativos. No podemos olvidar que no se trata de imágenes aisladas sino que, por el contrario, están insertadas en un conjunto narrativo que les da su sentido final; a ello se une el que con ellas se busca un dinamismo (la sensación de movimiento) derivado del proceso y ritmo preciso de proyección.

Estos aspectos se enriquecen si consideramos que el conjunto de esas imágenes utiliza una serie de códigos (cambiantes a lo largo del tiempo) que el espectador debe conocer e interpretar en todas sus posibilidades. Por último, debemos recordar una vez más la vinculación técnica de este mundo, puesto que el soporte experimenta una evolución constante y facilita una serie de rasgos (entre ellos la posibilidad de repetitividad)³ que adquieren una importancia radical de cara a su explotación económica y la posibilidad de perduración en el tiempo con lo que ello conlleva de cercanía a múltiples generaciones a lo largo del tiempo.

Siendo importantes todas estas peculiaridades del mundo cinematográfico y dado nuestro interés artístico debemos resaltar que el cine posee y desarrolla una nueva concepción estética, un nuevo arte que se basa, fundamentalmente, en el equilibrio entre tres elementos: el espacio, el tiempo y, su resultante, el movimiento. No podemos considerar estas unidades como externos a la propia imagen, sino que por el contrario, son factores integrantes de la misma.

² Recuérdense las ya lejanas reflexiones en este sentido de HAUSER, A. en su *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1964, t. II, p. 470.

³ BENJAMIN, W., «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica», en PITARCH, D. (ed.), *Walter Benjamin. Escritos sobre cine*, Madrid, Abada editores, 2017, pp. 65-113, espec. p. 75 y nota ii.

Lo más representativo de estas formas espaciales y temporales es su radical interconexión; no puede considerarse ninguna de ellas de forma individual, sino que forman un todo indisoluble que tiene resultados propios y diferentes de aquellas fórmulas aplicadas por otras manifestaciones artísticas anteriores. Esta unidad quedó puesta de manifiesto por Mitry cuando expresaba que «podría decirse de un film que es un conjunto de variables geométricas cuya movilidad está organizada según una composición aritmética de la duración».⁴

De estos tres elementos, aquel al que vamos a dedicar nuestra atención en este trabajo es el relativo al tiempo, lo que hace que debamos recordar algunas peculiaridades de la propia imagen en relación con este factor, teniendo en cuenta que con relativa frecuencia se han obviado o, al menos, no se les ha concedido la consideración que merecen.

«EL TIEMPO HISTÓRICO»

Lo primero a destacar es que la imagen animada se nos ofrece siempre «en presente», es decir, como algo que está sucediendo aquí y ahora ante nosotros. Las consecuencias que se derivan de ello se constatan a muchos niveles: se produce un impacto sobre el espectador dada la cercanía de la propia imagen; los momentos temporales (pasado, presente y futuro, y aún otras variables) se evidencian con igual fuerza e inmediatez, lo que puede originar ciertas confusiones narrativas de cara al espectador; la complejidad de las formas de representación lleva a que lo concreto y lo imaginario se desenvuelvan con criterios representativos muy similares y se haga necesaria una reflexión sobre los criterios a utilizar para su valoración.

La utilización de estas posibilidades temporales ha tenido como consecuencia directa el que la reflexión sobre el tiempo en el cine sea uno de los recursos más rico y valorado a lo largo de toda la historia de este medio. No podemos ignorar que desde sus orígenes el cine demostró que podía reinterpretar todas las fórmulas temporales (no sólo el pasado y el futuro, sino también lo preterible, lo futurible o los tiempos oníricos) y que los espectadores, aprendiendo progresivamente la interpretación de los códigos icónicos, de alguna manera podían hacer realidad aquella ancestral aspiración humana de vencer y dominar el paso del tiempo.

⁴ MITRY, J., *Estética y Psicología del Cine. I. Las estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 1978, t. I, pp. 22-23.

Ello ha tenido como consecuencia que en la época contemporánea se haya echado mano de los recursos de la imagen animada para visualizar los momentos y personajes pretéritos, hacerlos cercanos a nuestro presente y dejarlos fijados para el futuro gracias a las potencialidades de esa propia imagen, superando o viniendo a completar las fórmulas diferentes (literatura, artes plásticas) a las que la humanidad había recurrido para representar cómo había sido el pasado.

Ese recurso del cine es el que denominamos «tiempo histórico», en tanto que no se trata de una mera aproximación al pasado sino que, por el contrario, encontramos en él unas posibilidades que van más allá de la mera representación.

No podemos dejar de lado que cada sociedad ha recurrido a fórmulas diferentes y peculiares para recuperar su pasado y que los criterios historiográficos han cambiado a lo largo de los siglos concediendo importancia a temas muy diferentes. Será este aspecto historiográfico uno de los más interesantes (y muchas veces olvidado) en el acercamiento del cine al pasado, y que nos lleva a utilizar el término «cine de interpretación histórica» cuando estudiamos estas imágenes y cómo se han desarrollado a lo largo del siglo xx.

Si a ello unimos el que nos referimos fundamentalmente a películas ficcionales con lo que ello conlleva de mención a la creatividad de sus autores (directores, guionistas, fotógrafos, etc.), será evidente que el resultado de esa visión del pasado puede ser un magnífico indicador de los criterios utilizados en un momento concreto y que van más allá de lo meramente académico para incidir directamente sobre los criterios con que podemos interpretar los hechos pretéritos.

Debemos resaltar también que en este proceso de reinterpretación de la historia el cine ha concedido una especial importancia a los recursos propios del mundo artístico, de manera que ha recurrido a las aportaciones procedentes de la pintura, la arquitectura, la música para captar y transmitir las peculiaridades de cada momento histórico, consiguiendo de esta manera que el espectador deje de ser un mero testigo del pasado para poder llegar a ser un coprotagonista de los acontecimientos.

En este proceso hay un elemento básico sobre el que siempre tenemos que volver: la luz. No se trata sólo de una circunstancia tan elemental como que sin luz no existiría el propio cine, sino que en el uso que hagamos de ella y en sus posibilidades interpretativas se encuentra uno de los recursos más rico y sugerente para transmitirnos esa realidad del pasado que se nos hace tan cercana en la pantalla.

Pero, además, debemos resaltar que teniendo en cuenta todas estas premisas y la riqueza que se deriva de ellas, se hace evidente que la imagen animada ha recurrido a diversas fórmulas para interpretar el pasado de acuerdo con criterios diferentes (en ocasiones complementarios) pero, sobre todo, creativos a la hora de ofrecernos un mundo que ya no es pero que se nos hace cercano gracias a la fuerza de la imagen.

MODELOS DE INTERPRETACIÓN DEL «TIEMPO HISTÓRICO»

Entre todas las formas a las que ha recurrido el cine para darnos una interpretación del pasado, vamos a detenernos en algunas que, a nuestro modo de ver, poseen una virtud singular: en ellas se relacionan de manera interesante diversidad de criterios, desde los más externos vinculados a las artes plásticas hasta aquellos que responden a la incidencia de modelos historiográficos concretos, sin olvidar los que recogen ideologías políticas o vinculaciones literarias. Veamos algunos de ellos.

La biografía

La referencia a los grandes personajes del pasado ha sido uno de los soportes más frecuentes a la hora de hacer historia; desde los grandes autores de la antigüedad como Plutarco o Suetonio, pasando por las aportaciones renacentistas de Vasari, hemos encontrado que en todas las fases de la humanidad se ha intentado relatar e interpretar momentos anteriores a través de las vidas de individuos de especial singularidad.

Esta fórmula alcanzó un especial predicamento dentro de los planteamientos del positivismo histórico de los siglos XIX y XX, cuando se pretendió interpretar etapas pretéritas concibiendo a los grandes personajes como el motor de los acontecimientos.

Pero más allá de lo que pueda suponer intentar reflejar los avatares de una vida personal, la gran aportación que se puede realizar con este modo de historiar es estableciendo un nexo y equilibrio entre lo individual y lo colectivo,⁵ de tal manera que ambos se encuentren ensamblados y permitan conocer a la vez a la persona que estudiamos y el momento en el que desarrolló su actividad pública.

⁵ VALOTA, B., «Storia e Biografia», en *Storia della Storiografia*, n.º 1 (1982), p. 95.

Los problemas inherentes a conseguir el equilibrio entre ambos aspectos adquieren un sentido muy especial cuando nos referimos a las películas en las que se pretende llevar adelante esta fórmula biográfica; los denominados «bio-pics» han tenido un fuerte predicamento a lo largo de la historia del cine, siempre han contado con una gran aceptación por parte del público y han respondido a intereses muy diferentes tanto de índole comercial como ideológica.

La dificultad de conseguir el equilibrio entre estos dos planteamientos ha sido uno de los caballos de batalla de este tipo de películas, pues lo más frecuente ha sido inclinarse hacia una de las fórmulas, bien en un ensalzamiento desmedido del individuo y sus logros (sean políticos, científicos, religiosos o de otro tipo), bien desdibujándolo en un conjunto social complejo y difícil de sintetizar. Buen ejemplo de las reflexiones que ello plantea son las páginas que Rosenstone dedica a las diferentes películas que tratan la personalidad de John Reed y su relación con la Revolución Bolchevique,⁶ tema sobre el que el mismo que había trabajado como historiador y, a la vez, colaborado en el film dirigido por Warren Beatty, *Reds* (1981).

Pero en relación a este tipo de películas debemos recordar dos claves que mencionábamos anteriormente; por una parte ese carácter de inmediatez y cercanía que se derivaba de la propia imagen cinematográfica, adquiere una importancia radical en este tipo de filmes, puesto que al resaltar el carácter ejemplificador de los personajes biografiados impacta con gran fuerza al espectador. Por otra, se ha resaltado que estamos ante obras modélicas en cuanto a la búsqueda del espectáculo,⁷ con lo que ello supone de incidir de manera muy especial en todos los recursos de este medio (no podemos olvidar en concreto el *star system*) que pueden llegar a crear expectativas muy sugestivas en el público.

Dado nuestro interés en este trabajo por el campo del arte, será fácil de comprender que al referirnos a esta aproximación al «tiempo histórico» biográfico dediquemos una atención especial a las biografías de los artistas plásticos, y en concreto, de los pintores.

No nos referiremos aquí a las muchas películas dedicadas a pintores reconocidos, si bien resaltaremos algunas que destacan por plantear unas biografías ricas en matices y, sobre todo, sugerentes para el espectador. Lo más significativo es el

⁶ ROSENSTONE, R., *History on Film / Film on History*, Pearson Education Limited, 2006, pp. 97-111.

⁷ CUSTEN, G. F., *Bio / Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1992, p. 7.

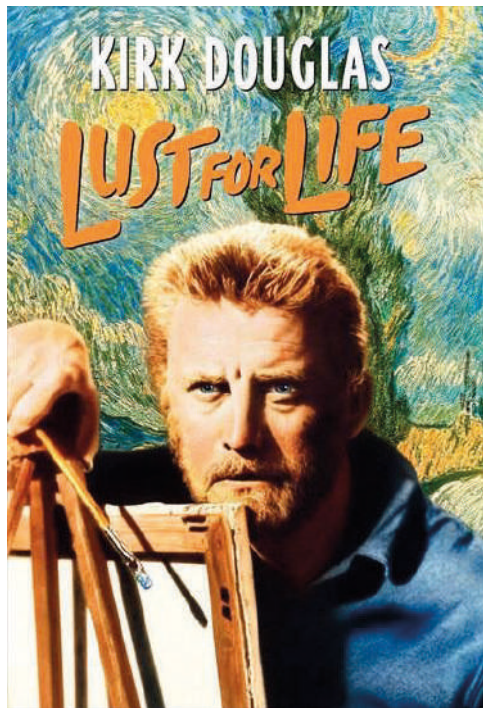


Fig. 1. El loco del pelo rojo (V. Minelli, 1956).

interés mostrado por los directores a la hora de recrear no sólo los acontecimientos vitales en que se vieron inmersos los protagonistas, sino también los procesos por los que pasaron a la hora de concebir sus obras y llevarlas adelante.

En la década de los años 50 del siglo pasado encontramos dos obras que, con marcadas diferencias, nos ofrecen ejemplos resaltables de esta visión de un artista y su tiempo; se trata de *Moulin Rouge* dirigida por John Huston en 1952 y *El loco del pelo rojo* (*Last for Life*, 1956) de la que fue responsable Vincent Minnelli. La riqueza de matices a la hora de ofrecernos las conocidas obras de Toulouse-Lautrec y Van Gogh, respectivamente, permite a los directores ir más allá de lo que sería una mera presentación de los cuadros realizados en cada momento de sus vidas (superando lo que sería la fórmula de los «tableaux vivants») y utilizar las posibilidades que les ofrece la técnica cinematográfica para recrear un mundo fascinante y lleno de luz y colores. No podemos olvidar que ambas películas se realizan en los años cincuenta en que el sistema Technicolor alcanza su plena expansión y desarrolla toda una gama muy viva de colores (en algunas ocasiones excesiva) que son utilizados por ambos directores con una gran versatilidad [fig. 1].

En esta misma línea, podemos destacar la fuerza que confiere Carlos Saura a su obra *Goya en Burdeos* (1999) en la que, al acercarse a la fase final de la vida del pintor aragonés, lo hace revisando momentos del pasado con todas sus variables vitales y pictóricas. La colaboración con el fotógrafo Vittorio Storaro y el grupo teatral *La Fura dels Baus* facilitó reinterpretar momentos y obras singulares de Goya, de manera que gracias a una imagen cinematográfica rica en matices, como son el uso de telas como paredes traslúcidas y el trabajo con las posibilidades de la luz por parte de Storaro⁸ o las visiones teatrales recreando «Los desastres de la guerra» por parte del grupo catalán e incorporadas a la narración, se nos ofrecía un personaje de gran profundidad psicológica y un abanico de momentos históricos que configuraban un conjunto de acontecimientos personales y colectivo de indudable riqueza [fig. 2].

Contamos con otros ejemplos sobre la manera de afrontar las claves biográficas de un pintor. En el caso de *Pollock, la vida de un creador* (Pollock, 2000) dirigida por Ed Harris encontramos que la personalidad del pintor estadounidense se nos ofrece a través de una serie de situaciones aisladas de su vida, con lo que la continuidad narrativa y vital aparece muy fragmentada; a ello se une una incidencia constante sobre la creación de su obra, si bien deja de lado (o no profundiza) en rasgos de su personalidad que marcaron de forma radical su existencia. Además no podemos olvidar que se adopta una descontextualización histórica, y sobre todo política,⁹ que hace que el arte norteamericano de esas décadas, y en concreto el de este autor, parezca totalmente autónomo de la realidad en la que surge.

Con una mayor preocupación por la recreación ambiental y personal (aunque en ningún momento se renuncia a la creatividad del director) se sitúa *La joven de la perla* (*Girl with a Pearl Earring*, 2003) de la que es responsable Peter Webber. El mundo físico y psicológico de Vermeer de Delft se nos ofrece con un detenimiento exquisito tanto en lo que se refiere a la ambientación de los elementos externos de su vida (ciudad, calle, casas, personajes, vestuarios) como en los detalles de la vida artística (elaboración de los colores, estudio de la composición).

Pero teniendo en cuenta las características de la obra de Vermeer, no puede extrañarnos que las posibilidades de la imagen cinematográfica se encuentren

⁸ SEGUIN, J. C., «Mehr Licht!», en AUBERT, J. P. y SEGUIN, J. C., *De Goya à Saura*, Lyon, Le Grimm, 2005, pp. 209 y ss.

⁹ CAMARERO, G., *Pintores en el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2009, p. 415.



Fig. 2. Goya en Burdeos (C. Saura, 1999).

aplicadas con una fuerza radical; la luz, elemento básico para entender a este pintor y, a la vez, singularidad cinematográfica, encuentra en la película un equilibrio magnífico que hace que el espectador se encuentre ante un mundo muy cercano y en el que los detalles luminosos y cromáticos surgen de una realidad inmediata.

Visión marxista de la historia

Comentábamos anteriormente que la incidencia de los criterios historiográficos era un elemento muy interesante a tener en cuenta en la interpretación de este «tiempo histórico» cinematográfico y al que, por desgracia, no se le ha concedido la atención que merece.

Quizás uno de los planteamientos que a lo largo del siglo xx ha incidido de manera más radical a la hora de abordar una reflexión histórica, ha sido el condicionado por una visión marxista de la realidad y, también por ello, de la historia. La aplicación de esos criterios ideológicos en la manera de interpretar el pasado ha sido constante en muchos historiadores y, sobre todo y de una manera global, en los países en los que el comunismo fue la forma de entender la sociedad.

Como consecuencia de ello, no puede extrañarnos que todos los campos artísticos y, por extensión, el cinematográfico haya sido permeable a esos criterios ideológicos, de tal manera que encontramos multitud de ejemplos en los que inciden de forma radical.

Ciñéndonos al aspecto sobre el que reflexionamos en este trabajo, aquel de la reconstrucción del pasado histórico, es indudable que hay un número considerable de películas que, en mayor o menor grado, nos transmiten los principios marxistas a la hora de hacer historia. Teniendo que hacer una selección de algunas de ellas, nos detendremos en ciertos casos singulares.

Entre los muchos filmes que podríamos citar dentro del período de siete décadas en las que el comunismo fue la ideología de la Unión Soviética, destacamos tres obras que, en momentos diferentes, son testimonio de esa manera de interpretar «el tiempo histórico».

En primer lugar y como es casi obligado, debemos recordar *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*, 1925) de Sergei M. Eisenstein, obra con la que se quiere conmemorar el veinte aniversario de la considerada como «pre-revolución». Es interesante resaltar cómo se presentan una serie de rasgos que responden claramente a la interpretación marxista de los hechos: los marineros del navío junto con el pueblo de Odessa serán los grandes protagonistas de los acontecimientos, de tal manera que si los primeros son los que impulsan los sucesos en la primera y la tercera parte de la obra (el motín y la salida a mar abierto por en medio de la flota zarista), los segundos serán los héroes de la parte central con su apoyo a los marineros desde la célebre, sangrienta y tantas veces recordada escalinata de la ciudad. Con ello Eisenstein nos está reafirmando el principio básico de que el pueblo es el protagonista de la historia y que sus actuaciones son las que marcan el devenir de los acontecimientos. A ello se une la defensa de la lucha de clases, merced a la crítica y oposición a los burgueses representados en esta ocasión por la oficialidad del navío que, junto con la iglesia, serán los elementos a destruir gracias al motín.

El carácter vanguardista del film confiere un sentido especial a las imágenes que se nos ofrecen y a su interpretación. Podemos afirmar, con la seguridad de no equivocarnos, que todos los planos de la obra poseen un sentido y buscan una finalidad de exaltación de la labor del pueblo y de su lucha por construir esa nueva sociedad que debe surgir de la revolución.

Casi diez años después encontramos otra obra que posee una especial singularidad; se trata de *Tchapaiev, el guerrillero rojo* (*Tchapaiev*, 1934) dirigida por Georgi y Sergei Vasiliev. Situada en los primeros años del «realismo socialista» consagrado en todas las artes desde principios de los años treinta, será

una película que ofrezca la visión oficial del comunismo en pleno período estalinista sobre las luchas de 1919 por consolidar la revolución.

De esta manera, la imagen que se nos ofrece de los acontecimientos del pasado busca la fusión de varias perspectivas sobre el protagonista y los personajes que le rodean; así y en un momento en que se defiende que hay que dejar de lado todo individualismo (de acuerdo con los criterios del citado «realismo socialista»), se nos presenta a un guerrillero en el que se unen la estrategia militar con el carácter profundamente popular. Para consolidar la riqueza del personaje se reafirma la aportación del partido, de tal manera que el film discurre en gran parte como un proceso dialéctico entre el guerrillero Tchapaiev y el comisario político Furmanov¹⁰ a fin de alcanzar la unión que consolide los logros conseguidos en la ruptura revolucionaria.

Unos años más tarde surgirá una de las obras más singulares en el proceso de interpretación histórica con planteamientos marxistas; nos referimos a *Alexander Nevsky* (Aleksandr Nevskiy, 1938) dirigida por Sergei M. Eisenstein en la que se da vida al príncipe de Novgorod y su lucha contra los Caballeros Teutónicos en el siglo XIII.

Es un film en el que la visión de la historia que se nos trasmite responde plenamente a la situación de la URSS en aquel momento;¹¹ la necesidad de reafirmación nacional hace que en la película se hable continuamente de Rusia, cuando esa unidad política no existía en la época medieval que se nos está narrando. De manera similar se reafirma cómo la historia se escribe gracias al esfuerzo del pueblo, pues el príncipe Nevsky forma un ejército popular con el que enfrentarse a la maquinaria bélica germánica, ante el abandono de la ciudad por los burgueses. Tampoco podemos olvidar la importancia que se concede a las mujeres que en un momento de extrema dificultad asumen una gran responsabilidad y son elemento fundamental en ese pueblo en lucha [fig. 3].

Esta idea patriótica de la historia¹² que se nos trasmite adquiere un gran relieve gracias a algunos aspectos técnico-artísticos, como es la música de Ser-

¹⁰ PASSEK, J. L. (dir.), *Le cinéma russe et soviétique*, París, Centre Georges Pompidou, 1980, p. 184.

¹¹ Si bien no hay que olvidar la incidencia de los cambios políticos, pues el film fue censurado tras la firma de los pactos germano-soviéticos dado su planteamiento anti-alemán. Véase LAURENT, N., *L'Oeil du Kremlin. Cinéma et censure dans URSS sous Staline (1928-1953)*, Toulouse, Editions Privat, 2000, p. 107.

¹² YOURENEV, R., «Le film historique soviétique. Art et idéologie», en *Cultures*, vol. II, n.º 1 (1974), p. 63.



Fig. 3. Alexander Nevsky (S. M. Eisenstein, 1938).

gei Prokofiev sobre la que está construido el desarrollo de la batalla del lago Peipus (1242) o las canciones con coros populares que defienden a la patria frente a los ataques enemigos.

Pero no podemos pensar que la incidencia de los planteamientos marxistas se limitan al ámbito soviético, pues, por el contrario, encontramos obras que responden, en mayor o menor grado, a estas fórmulas. Así, podemos recordar la singularidad de dos películas dirigidas por Jean Renoir en los años treinta del siglo pasado. En primer lugar está *La vie est à nous* (1936) película para el Partido Comunista Francés dentro de la campaña del Frente Popular y que fue coordinada por Renoir con la participación de varios cineastas; su fuerte carácter propagandístico hace que se remarquen de manera decisiva los rasgos populares, la crítica a la aristocracia, la defensa de la lucha de clases y todos aquellos aspectos que los comunistas defendían en aquel momento.

Consecuencia de la exaltación política y nacionalista del momento es el surgimiento del film *La Marseillesa* (*La Marseillaise*, 1938) dirigida una vez más por Jean Renoir; se trata de una de las películas de mayor trascendencia en su momento y que responde con mayor exactitud a los criterios frentepopulistas franceses, pues va más allá de ser una obra histórica sobre los voluntarios mar-



Fig. 4. Faraón (J. Kawalerowicz, 1966).

selleses que fueron a París para defender la Revolución en 1792 para convertirse en una reflexión desde el presente sobre la necesidad de que el pueblo asuma sus responsabilidades en la defensa del país como lo hicieron aquellos que empezaron a entonar un himno que se convertiría de manera paulatina en la representación de la libertad.

Su importancia como interpretación histórica está fuera de toda duda y como tal ha sido estudiada en repetidas ocasiones y de forma exhaustiva,¹³ de manera que el realismo con que Renoir nos trasmite aquellos acontecimientos (detalles populares, vestuario, comidas) sirve de soporte para una profunda reflexión sobre las posibilidades de la imagen animada para interpretar y transmitir a los espectadores una visión de los acontecimientos del pasado, por muy lejanos que nos sean.

En un contexto muy diferente y habiendo pasado muchos años e importantes acontecimientos históricos, encontramos la película polaca *Faraón* (*Pharaoh*) dirigida en 1966 por Jerzy Kawalerowicz. La preocupación de este reali-

¹³ GUILLAUME-GRIMAUD, G., *Le Cinéma du Front Populaire*, París, Editions Pierre Lherminier, 1986, pp. 93-113.

zador por la historia se plasmó en varias obras en las que abordó sobre todo temas vinculados con diferentes momentos de la historia de su país; por ello llama la atención esta obra en la que trata el mundo del Egipto antiguo con una riqueza de aspectos muy diversos.

Basada en una novela de finales del siglo XIX que se centra en la vida del falso faraón Ramsés XIII, llamó la atención por el cuidado ambiental que aplica para transmitirnos formas de vida, vestuarios, costumbres de aquel imperio y que conocíamos por otras formas plásticas, alcanzando un grado de verosimilitud que ha sido considerado como modélico a nivel cinematográfico.

Sin embargo, en esta ocasión pensamos en ella por cuanto nos ofrece una reflexión claramente vinculada a los principios comunistas, como es la crítica al poder de la autoridad religiosa. El núcleo argumental que sustenta el film es la lucha del Faraón con la casta religiosa y, de manera especial, con el Gran Sacerdote (no podemos olvidar que esta situación ya había tenido importancia en el Egipto anterior durante el reinado de Akenaton y su reforma frente al poder de los sacerdotes de Amon) [fig. 4].

Es fácil de comprender que estas consideraciones históricas eran una trasposición de los enfrentamientos y lucha que venían desarrollándose entre el gobierno comunista de Polonia y la Iglesia Católica desde final de la segunda guerra mundial y que alcanzaron una virulencia especial en la década de los cincuenta; la personalidad del cardenal Stefan Wyszynski y la implantación del catolicismo en la sociedad polaca representaba un contrapeso al poder del Partido Comunista y planteaba una serie de dificultades al desarrollo de los principios comunistas en el país. Merced a esta obra cinematográfica se explicitaba esa lucha por el poder social y se reflexionaba sobre el difícil equilibrio entre actitudes tan contrapuestas.

La última obra que vamos a comentar en este apartado corresponde a uno de los directores más relevantes del último tercio del siglo pasado e impulsor de reflexiones importantes sobre las posibilidades de la imagen: Bernardo Bertolucci. En el año 1976 lleva adelante un proyecto de gran envergadura (dividido en dos filmes), *Novecento* (Novecento) en el que nos ofrece un auténtico retablo de los primeros 45 años del siglo XX en la región italiana de Emilia.

Bertolucci adopta para su propósito un planteamiento claramente marxista, puesto que el hilo conductor básico es la oposición entre dos familias, los Berlinghieri, terratenientes de la zona, y los Dalco, campesinos sometidos a los anteriores y casi sin recursos. La crítica derivada de la lucha de clases y la descalificación de la estructura patriarcal consagrada en aquel mundo rural, serán

dos argumentos que estarán presentes en las imágenes, de tal manera que el autor se desliza peligrosamente hacia un maniqueísmo en el que los terratenientes son la prefiguración de todos los males tanto a nivel social como individual, mientras que los campesinos representan la sencillez y bondad sin matices.

La radicalidad en el desarrollo de estos criterios lleva a que los acontecimientos históricos sean simplificados de manera radical y peligrosa, de manera que la visión del fascismo es muy elemental al singularizarlo en la figura de Attila, mientras que la liberación de Italia al fin de la guerra mundial se presenta como una logro de los comunistas dejando en el olvido otras aportaciones relevantes.

La novelación del pasado

Nos encontramos en esta ocasión con un nuevo criterio a la hora de interpretar el «tiempo histórico» en los filmes. La novela histórica ha sido un género literario, y una manera de hacer historia, que ha tenido gran predicamento de determinadas etapas del pasado; su importancia en el siglo XIX, impulsada por los planteamientos románticos, está fuera de toda discusión, si bien su evolución hizo que se pusieran en tela de juicio sus fórmulas internas y pasara por fases de revisión y crisis.¹⁴

No puede extrañarnos que el desarrollo casi coetáneo de algunas de sus últimas manifestaciones con el nacimiento del cine y de la impronta dejada por algunos de los autores de algunas décadas antes,¹⁵ llamara la atención de los primeros cineastas (pues aseguraba un público potencial para los filmes inspirados en esas novelas), originándose desde entonces una corriente continua que alcanzó especial importancia en la época del clasicismo cinematográfico.

Serán dos grandes períodos del pasado los que alcanzarán un auge en el cine: la antigüedad clásica y el mundo medieval. No podemos ignorar que la idea del mundo clásico (griego y romano) transmitida por las imágenes animadas bebe de manera decisiva en algunas de las grandes novelas del XIX, como *Los últimos días de Pompeya* (1834) de Edward Bulwer Lytton, *Fabiola* editada

¹⁴ No podemos olvidar las sugerentes reflexiones realizadas por FERRERAS, J. I., *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica 1830-1870*, Madrid, Taurus, 1976, p. 31 y ss.

¹⁵ MAIGRON, L., *Le roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (réimpression de l'édition de 1898).

en 1854 por el cardenal Wiseman, *Ben-Hur* de Lewis Wallace en 1880 y *Quo Vadis* de Henryk Sienkiewicz aparecida en 1894.

La visión que se nos trasmite del mundo romano (y en concreto de los problemas del primer asentamiento del cristianismo) en las películas que adaptan estas obras literarias ha calado de forma muy fuerte en generaciones de espectadores que asumieron que la realidad histórica de ese pasado era tal cual se recogía en las novelas y filmes.

Como decíamos antes en la época del clasicismo surgirán algunas de las películas modélicas de esta tendencia, entre las que podemos recordar *Quo Vadis* realizada por Mervyn Le Roy en 1951, en la que se ofreció una imagen muy radical, casi maniquea, de las persecuciones de los primeros tiempos del cristianismo, a la vez que se consagró una representación del patriciado romano y, en concreto, de Nerón interpretado de forma inolvidable por Peter Ustinov, y *Ben-Hur* dirigida por William Wyler en 1959 y que supuso la consagración de la visión grandiosa de la antigüedad en la que el espectáculo se impone sobre cualquier otra imagen que se quiera ofertar (de esta manera podemos recordar secuencias modélicas como la batalla naval, la entrada triunfal en Roma o la tantas veces recordada carrera de cuadrigas).

Algo similar podemos decir en relación al mundo medieval. La impronta dejada por Walter Scott con sus obras más recordadas (*Ivanhoe*, 1819; *Quentin Durward*, 1823 y *El talismán*, 1825) hizo que la imagen de las Cruzadas y de los personajes que protagonizaron aquellos acontecimientos (Ricardo Corazón de León, Juan sin Tierra, Saladino) adquiriera unas fórmulas que aunque se alejaban de la realidad histórica permanecieron durante décadas (y aún permanecen) en el imaginario popular.¹⁶

Es muy difícil romper una serie de estereotipos que, procedentes del mundo generaciones que han vibrado con Ricardo Corazón de León y han odiado a su hermano Juan, de igual forma que han tenido una visión de la forma de vida cotidiana medieval (vestidos, castillos, armaduras, costumbres, etc.) que estaba muy alejada de la real pero que en base a su reiteración y a la fuerza de la imagen, era asumida como real de manera incontestable.

Es interesante destacar que a lo largo del siglo pasado se produce una inflexión en la novela histórica que, lenta pero de manera inexorable, fue adoptando nuevos criterios a la hora de interpretar el pasado; podemos destacar *Yo*,

¹⁶ DE LA BRETÈQUE, A., *L'imaginaire médiéval dans le cinema occidental*, París, Honoré-Champion, 2004.

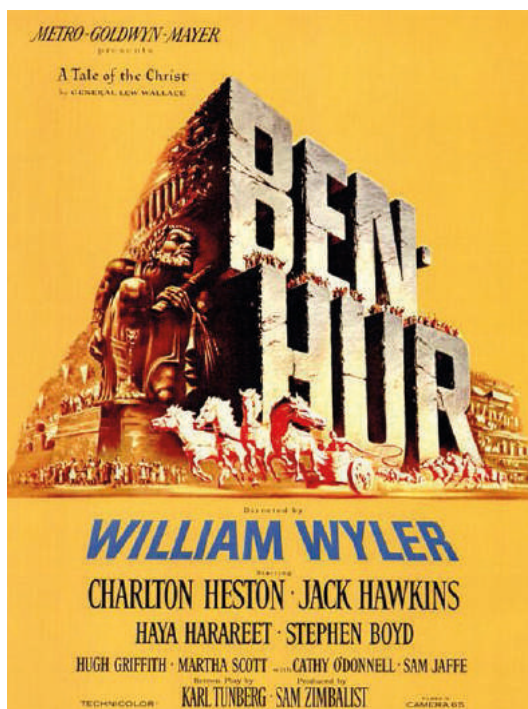


Fig. 5. Ben-Hur (W. Wyler, 1959).

Claudio publicada por Robert Graves en 1934, *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar en 1951 y *El nombre de la rosa* editada por Umberto Eco en 1980. Estas obras, entre otras muchas, recogieron tendencias de cambio y, a su vez, abrieron una manera diferente de ver el pasado de aquella que venía siendo tradicional desde el romanticismo, lo cual incidirá sobre el mundo del cine y dará origen a nuevos caminos que veremos con más detenimiento en el epígrafe siguiente.

La historia cotidiana como exponente histórico

El último apartado a que nos vamos a referir, dentro de las diversas maneras de interpretar el «tiempo histórico» por parte del cine, hace mención a la inflexión que se produce en la segunda mitad del siglo XX y que ha abierto el camino para una reinterpretación radical de las formas icónicas de ofrecer el pasado a los espectadores.

Si nos fijamos en la evolución de las tendencias historiográficas, constatamos que en el siglo pasado se produjo una de sus más importantes inflexiones;

la aparición de la denominada «Escuela de los Annales» en 1929, pero de una manera radical, a finales de la Segunda Guerra Mundial, supuso el abandono del estudio del pasado centrado solamente en los hechos políticos y los grandes protagonistas para conceder importancia a las estructuras sociales con la riqueza de matices que ello conlleva. De esta manera la segunda mitad del siglo xx vio surgir y desarrollarse un número importante de líneas de investigación histórica (las formas sociales, la economía, las mentalidades, la vida cotidiana, el papel de la mujer) que supusieron una transformación radical de la concepción de la historia.

Ya que siempre hemos defendido que el cine no vive de espaldas a los acontecimientos de su entorno, no puede extrañarnos que de alguna manera (no podemos olvidar los condicionantes económicos que subyacen en la producción de películas) el cine histórico experimentara una inflexión muy interesante, dando cabida a algunas de estas tendencias historiográficas y reafirmando el soporte temporal en que se producen los hechos del pasado y el carácter de «interpretación» con que nos acercamos a los mismos, factores ambos que fueron reivindicados por los historiadores de esta escuela francesa y sus seguidores en todo el mundo

Será a partir de finales de los sesenta cuando se produzca la aparición de una serie de filmes que vienen a constatar ese cambio en la manera de ofrecernos el «tiempo histórico».

Podemos destacar *El señor de la guerra* (*The War Lord*, 1968) dirigida por Franklin J. Schaffner que ambientada en la Normandía del siglo xi nos ofrece una visión desgarrada del poder feudal. No nos encontramos con un castillo sino con una simple atalaya defensiva frente a los ataques de los hombres del norte, en la que un enviado del Duque pretende imponer su poder (a través de la fuerza y del derecho de pernada) y el de su señor en una sociedad en la que conviven el cristianismo con las creencias ancestrales. Lo más interesante es la cercanía a una vida cotidiana dura, muy natural, sucia, sin ninguna sofisticación (ni en la manera de hacer la guerra) que rompe con las imágenes medievales del cine anterior.

El mismo año nos encontramos con otra obra singular, *El león en invierno* (*The Lion in Winter*) dirigida por Anthony Harvey y contando con Peter O'Toole y Katharine Herburn en los papeles protagonistas. Lo que podría pensarse como una película majestuosa sobre el medievo es una reflexión sobre la ambición y el poder a raíz de las disputas entre Enrique II de Inglaterra, iniciador de la dinastía Plantagenet, su esposa Leonor de Aquitania y sus tres hijos en la Navidad de 1183.

No es una historia de grandes sucesos militares sino de luchas personales y familiares, de forma que el realismo de las vivencias individuales que definen a cada uno de los protagonistas, se apoya en una ambientación que sorprende al espectador (cuando los reyes salen al patio del castillo nos encontramos con estiércol, animales y utensilios cotidianos, lo cual no era usual en filmes anteriores). De esta manera se percibió desde el primer momento que nos encontrábamos ante una película que pretendía ofrecernos un medievo desconocido y en el que los grandes protagonistas de la historia se movían por intereses y vivencias profundamente humanas.

Les camisards fue una película dirigida por René Allio en 1971 y que se centra en la forma de vida de un grupo de protestantes franceses y su lucha por mantener su singularidad religiosa tras la revocación del Edicto de Nantes en 1685. Ello dio origen a la guerra de Cévennes (Languedoc) que se desarrolló en su forma más radical desde 1702 a 1704 aunque pervivió hasta 1711.

Allio nos presenta en la película no tanto los enfrentamientos armados que tuvieron lugar como el pensamiento de los protestantes, su enfrentamiento con los católicos y su concepción de la religión como una singular forma de vida. De esta manera se nos ofrece un fragmento de la historia de Francia poco conocido con su peculiar sentido social, lo que confiere al film de un carácter llamativo dentro del conjunto de cine histórico.

Cargada de singularidad se nos presenta el film *Winstanley* realizado en 1975 por Kevin Brownlow y Andrew Mollo y centrado en la personalidad del escritor y activista del mismo nombre y su repercusión en el período del Protectorado de Cromwell. Gerrard Winstanley impulsó un movimiento social llamado de los «niveladores o igualitarios auténticos» que defendían y pretendían llevar adelante un comunismo cristiano, basado en la interpretación estricta de la forma de vida de las primeras comunidades cristianas según lo narran los Hechos de los Apóstoles, de tal manera que buscaban la construcción de colectividades que ocupaban las tierras y las cultivaban, compartían todos los bienes y a la vez negaban la propiedad privada.

La película que nos presenta estos hechos del mediados del siglo XVII adopta una estructura en la que se mezclan los elementos ficcionales con los pretendidamente documentales; se nos presenta unas actividades agrícolas propias de la época dentro de una ambientación cuidada (propia del cine británico) pero, a la vez, se centra de forma capital en la ideología de aquel grupo y sus enfrentamientos con los terratenientes y burgueses, convirtiéndose de esta manera en un auténtico testimonio de historia social e ideológica.

Ya en la década siguiente se estrena uno de los filmes más singulares en esta corriente de cine histórico social. Se trata de *El regreso de Martín Guerre* (*Le retour de Martin Guerre*, 1982) dirigido por Daniel Vigne, siguiendo los estudios realizados por la historiadora Natalie Zemon Davies [fig. 6].

En esta ocasión se trata de un tema ambientado a mediados del siglo XVI e incardinado en el mundo rural del sur de Francia; la aparición de un hombre que dice ser Martin Guerre, que se había marchado hacía años, abre una serie de suspicacias e intrigas que culminaron en un proceso ante el tribunal de Toulouse. Ello da pie para construir una película en la que se unen aspectos tan interesantes como la reconstrucción de la vida rural en aquella época (alimentación vestidos, trabajos, tradiciones, vida condicionada por la luz solar), con la reflexión sobre la identidad de las personas cuando nos faltan elementos para poder acreditarla

En el tránsito de los siglos encontramos una serie de películas que, en mayor o menor grado, recogen algunos de los planteamientos de renovación histórica que comentábamos anteriormente. En esta línea podemos situar la adaptación de la novela de Umberto Eco *El nombre de la rosa* (*Il nome della rosa / Le nom de la rose*, 1986) dirigida por Jean-Jacques Annaud y donde se nos explicita un mundo medieval alejado de estereotipos consagrados en filmes anteriores, cargado de contradicciones y en el que se conjugan el enfrentamiento entre diferentes concepciones de la vida religiosa (y en concreto la forma de vivir la pobreza), la pervivencia de la tradición literaria de la antigüedad conservada en los monasterios y la intransigencia social, elementos todos ellos que presiden, en muchas ocasiones, la vida de los protagonistas y nos ofrecen un conjunto lleno de matices.

Ya en los albores del siglo actual podemos llamar la atención sobre obras que manteniendo de manera radical el concepto de espectáculo y con contradicciones innegables, representan una revitalización del cine histórico. De la filmografía del director Ridley Scott queremos destacar *El reino de los cielos* (*Kingdom of Heaven*, 2005) centrada en el mundo de las Cruzadas y, en concreto, en el sitio de Jerusalén de 1187. Dentro de una radical libertad novelesca, presenta una perspectiva de las Cruzadas diferente de aquella que había ofrecido el cine como continuador de la tradición romántica; hay que destacar el equilibrio entre la mezcla de personajes y situaciones históricas reconocibles pero dejadas de lado en muchas ocasiones y las libertades ficcionales propias de un cine de espectáculo, viniendo a abrir un nuevo punto de vista de cara a la evolución del cine histórico [fig. 7].

Por último, podemos citar en esta perspectiva de renovación un film dirigido por Peter Weir en 2003; se trata de *Master and Commander: Al otro lado*



Fig. 6. El regreso de Martín Guerre (D. Vigne, 1982).



Fig. 7. El reino de los cielos (R. Scott, 2005).

del mundo (*Master and Commander*) que se inspira en las obras que Patrick O'Brian dedicó a la marina británica. Es interesante destacar como, junto a lo que supone de recuperación de las películas de aventuras navales que tuvieron gran éxito en época anteriores, es una obra construida con un gran detenimiento sobre lo que era la vida en un barco de guerra a principios del siglo XIX (comidas, vestuarios, hábitos náuticos y militares), a lo que se une la dialéctica entre mundo militar y mundo científico (representado por el médico de abordó y sus investigaciones), aspecto novedoso a la hora de trasmitirnos un mundo histórico muy preciso.

* * *

Contemplando todos estos ejemplos cinematográficos, y muchos otros, queda claro que la forma de interpretar el «tiempo histórico» (aquel de un pasado singular de la humanidad) por parte del cine ha ofrecido una serie de variables que nos hablan tanto de la evolución de este medio como de la sociedad en la que surgen las películas.

POR QUÉ NO USO RELOJ.
LA ELASTICIDAD DEL TIEMPO
EN LA OBRA DE LUIS BUÑUEL

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ
Universidad de Zaragoza

Veo que tiene usted ahí el retrato de ese majadero de Einstein. Mi experiencia me acoraza contra los insultos, pero el de relativo es el que más me ha dolido. Resulta que no bastan las falsedades que se me han levantado, sino que ahora soy la comidilla de las gentes por culpa de esa mala persona.¹

ESTA ES LA FORMA EN LA QUE EL TIEMPO se lamenta de su suerte en uno de los primeros escritos de Luis Buñuel, el cuento titulado *Por qué no uso reloj*. Fue publicado en la revista *Alfar* el 29 de mayo de 1923, solo unas semanas después de la visita de Albert Einstein a España. En este texto repleto de greguerías de aire gracianesco, con descripciones alegórico-emblemáticas del Tiempo, lo más interesante es, tal y como ha subrayado Agustín Sánchez Vidal, «su incorporación del nuevo concepto de Tiempo resultante de las teorías de Einstein. Un Tiempo más flexible y de conflictivas interferencias con el Espacio».² Este fue el modo en el que Buñuel se hizo eco de las teorías de la relatividad y de las ideas que el científico expuso en la conferencia que impartiera en la Residencia de estudiantes de Madrid en marzo de 1923. Tal vez por esto llama la atención que recientemente el historiador Thomas Glick, haya escrito que la presencia de Einstein no sirvió para europeizar la ciencia española y que su visita no dejó huella en nuestro país.³ Una afirmación que merecería la pena matizar. Porque a la vista de lo escrito por Buñuel y explorando el conjunto de su obra, es evidente que la impronta de Einstein, al menos en el territorio de las Artes y de las Letras, fue muy significativa.

¹ BUÑUEL, L., «Por qué no uso reloj», en *Obra literaria*, Ediciones de Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1981, p. 97.

² SÁNCHEZ VIDAL, A., «Introducción y notas», BUÑUEL, L., *Obra literaria*, op. cit., p. 252.

³ GLICK, T. F., *Einstein in Spain: Relativity and the Recovery of Science*, Princeton New Jersey, Princeton University Press, 2014.

EL INTENSO AÑO DE 1923

Albert Einstein estuvo en España entre el 22 de febrero y el 11 de marzo de 1923. El año anterior había recibido el Premio Nobel por la ley del efecto fotoeléctrico. Y, en 1919, una expedición británica a África había demostrado que su revolucionaria teoría de la relatividad general era cierta. Dentro de este periplo en el que visitó distintas ciudades españolas, incluidas entre ellas Barcelona y Zaragoza, el físico alemán impartió también una conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el 9 de marzo de 1923, titulada *Resumen de las teorías de la Relatividad*.⁴ A dicha conferencia, en la que intervino como presentador y traductor simultáneo⁵ José Ortega y Gasset,⁶ asistió un joven Luis Buñuel para quien, aquel año recién estrenado, iba a resultar esencial en muchos sentidos [fig. 1].

En el ámbito personal, 1923 se encuentra en el epicentro de las complicidades que se dieron entre Buñuel, Loca y Dalí, cuando coincidieron en la Residencia madrileña conviviendo, formándose e intercambiando aprendizajes y búsquedas.⁷ Asimismo, este fue el año en el que terminó de consolidarse la pasión mítica del joven Buñuel por Toledo, una ciudad que iba a convertirse en referente vital y estético para él y para muchos de los miembros de su generación. El 19 de marzo, fundó la denominada Orden de Toledo, tal y como él mismo aseguraba, después de un sueño en el que había solicitado sin éxito ingresar en la comunidad de los religiosos carmelitas. Tan solo unos pocos días antes, el 6 de marzo, el mismísimo Albert Einstein, su mujer Elsa, algunos parientes de esta Manuel Bartolomé de Cossío y José Ortega y Gasset había visitado la ciudad.⁸

Ya entrada la primavera, el día 1 de mayo, fallecía en Zaragoza su padre, Leonardo Buñuel González, a la edad de 68 años. Este iba a ser un suceso esencial en la vida del futuro cineasta, transformando por completo su perspectiva

⁴ SÁNCHEZ RON, J. M. (Edit.), *Creadores científicos. La física en la Residencia de Estudiantes (1910-1936)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2013, p. 69.

⁵ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 41.

⁶ MADRID CASADO, C. M., «A vueltas con Ortega, la física y Einstein», en *Revista de Occidente*, n.º 294, Madrid, Arce y Fundación Ortega y Gasset, 2005, pp. 5 a 20.

⁷ Toda esta relación de amistad está cuidadosamente documentada y contada en SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí...*, op. cit., p. 47.

⁸ ORTEGA y GASSET, J., «Con Einstein en Toledo», SÁNCHEZ RON, J. M. (Edit.), *Creadores científicos...*, op. cit., pp. 293 a 298.

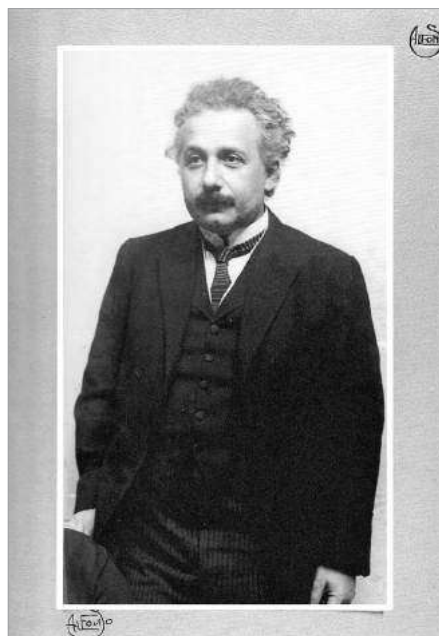


Fig. 1. Albert Einstein en la Residencia de Estudiantes de Madrid (marzo 1923). Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón. Madrid.

vital y sus ambiciones profesionales. En especial tras la instauración de la dictadura de Primo de Rivera durante el mes de agosto, porque este cambio político determinaría su deseo de salir de España a lo largo de los años siguientes.

En cuanto a sus opciones académicas e intelectuales conviene subrayar que fue en 1923 cuando decidió dedicarse a la Literatura y a las Letras bajo la dirección de Américo Castro. Buñuel siempre relacionó a este filólogo, cervantista e historiador y a su amigo García Lorca con el despertar de su vocación literaria.⁹ En especial cuando Castro le recomendó que cursase Filosofía y Letras —Buñuel eligió la rama de Historia— para tener la opción de trabajar como lector en universidades extranjeras.¹⁰

⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí...*, op. cit., pp. 47 y 48.

¹⁰ AUB, M. *Luis Buñuel, novela*, Granada, Editorial Cuadernos del Vigía, 2013, p. 43. En torno a este tema el propio Luis Buñuel escribió: «Después de aquel año, durante una excursión a Alcalá de Henares dirigida por Américo Castro, profesor del Centro de Estudios Históricos, me enteré de que en varios países se solicitaban lectores de español. Era tal mi deseo de marcharme, que me ofrecí inmediatamente. Pero no aceptaban a estudiantes de Ciencias Naturales. Para optar al puesto de lector, había que estudiar Letras o Filosofía». BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés Editores, p. 61.

A todo esto hay que añadir que, tal y como le confesó a su amigo Max Aub, durante el año 1923, leyó mucho a Freud.¹¹ En 1922 la Editorial Biblioteca Nueva emprendió en Madrid la publicación de las obras completas de Sigmund Freud traducidas al español, comenzando por *La psicopatología de la vida cotidiana* (*olvidos, equivocaciones, torpezas, supersticiones y errores*) que impactó fuertemente tanto a los residentes como a los ultraístas.¹² Este fue el primer texto de Freud al que accedió Buñuel.¹³ Y prácticamente al mismo tiempo entró en contacto con las teorías de la relatividad de Einstein, una influencia que sería reforzada por la presencia del científico en la Residencia de Estudiantes.

Este cúmulo de vivencias y decisiones personales, junto a los aprendizajes intelectuales recibidos a lo largo de 1923 comenzaron a adquirir forma en sus escritos, eclosionando en *Por qué no uso reloj*, uno de los primeros. En este cuento resultan esenciales la utilización del humor, de la ironía y del sarcasmo, que, en adelante, iban a convertirse en constantes identificables en el conjunto de la obra de Buñuel. Tal vez por ello en este texto, además de hacer referencia directa a la admiración que la figura de Einstein despertaba por entonces, también ironizaba acerca la calificación del Tiempo como «relativo», considerándolo como todo un insulto.¹⁴ Decidió jugar con el prestigio y las teorías de este físico alemán para hacer chistes relacionados con la introducción del nuevo concepto de relatividad, que no solo estaba transformando el proceder científico y cultural de la época, sino también la vida cotidiana [fig. 2]. Y desde este posicionamiento cómico, Buñuel planteó al lector el reto que suponía la ruptura con las convenciones del Espacio y Tiempo, adjudicándole a este último cualidades maleables. Mediante la conversación del narrador con el Tiempo, Buñuel propone dos etapas distintas: «Antes de la invención de los relojes» cuando su existencia era flexible y libre y «Desde entonces acá», es decir después de la construcción de los relojes, el momento a partir del que la vivencia del Tiempo se había convertido en algo medido, controlado y opresor.¹⁵

¹¹ AUB, M. *Luis Buñuel, novela*, op. cit., p. 144.

¹² GIBSON, I., *Luis Buñuel. La forja de un cineasta*, Madrid, Aguilar, 2013, p. 138-140.

¹³ ARANDA, J. F., *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 37 (nota).

¹⁴ BUÑUEL, L., «Por qué no uso reloj», op. cit., p. 97.

¹⁵ Buñuel pone en boca del Tiempo la siguiente valoración: «Desde que el primer reloj hizo su aparición —y sus bigotes antes erguidos y marciales marcaron ahora las 7 y 25— no ha habido un momento de reposo para mí». BUÑUEL, L., «Por qué no uso reloj», op. cit., p. 96.



Fig. 2. Graciano Silván, *Chiste sobre la relatividad* publicado en *El Noticiero*, 14 de marzo de 1923.

En ambos casos sus reflexiones en torno al Tiempo se acogían a los principios de la relatividad de Einstein, insistiendo en su condición flexible, arbitraria y casi caprichosa. El encuentro con estas nuevas nociones de la física, junto al descubrimiento de las teorías acerca del subconsciente desarrolladas por Freud, iban a converger el mismo año para cambiar la concepción del mundo de Luis Buñuel.

EL TIEMPO EN EL CINE DE BUÑUEL

Su amigo y biógrafo Max Aub resumió a la perfección el modo en el cineasta integró estas nuevas ideas acerca de la realidad en su vida y en su obra.

Buñuel tiene la edad de los quanta, de la expansión de las teorías de Freud, de las de Einstein. El mundo de repente, deja de ser la hermosa continuidad a la que nos habían acostumbrado. El mundo, de pronto, era discontinuo, empedrado de buenas o malas intenciones, pero también, casualidad, azar, accidente, imprevisión necesaria, imposible base para trazar planes implaneables, choque continuo y la partición del átomo a la puerta.¹⁶

¹⁶ AUB, M. *Luis Buñuel, novela, op. cit.*, p. 301.

A partir de estos planteamientos el Tiempo adquiere formas muy diversas en la producción de Buñuel y es tratado y desordenado utilizando fórmulas y usos muy distintos entre sí. Desde los puramente técnicos, como la cámara lenta o la imagen acelerada, a recursos narrativos entre los que cabe destacar el empleo de la elipsis, el *flashback* o el *flash forward*. Para, finalmente, caer en la cuenta de las posibilidades expresiva y poéticas de la alteración del Tiempo lineal con el que se venía trabajando en Cine. Decidió utilizar algunos recursos arriesgados que fueron desde la sugerencia a las imágenes subliminares. Y también tuvo la audacia de atreverse a romper con el *raccord* espaciotemporal para, de este modo, dinamitar las leyes de la causalidad asignadas tradicionalmente al Cine como una norma inquebrantable.

La suspensión del Tiempo: la cámara lenta

Pese al desprecio e incluso la indiferencia de Luis Buñuel por el uso de trucos cinematográficos,¹⁷ sí que estuvo interesado por aquellos que implicaban la subversión del Tiempo real. Lo puso de manifiesto en su obra literaria, en textos de carácter onírico como *Diluvio* (1925), donde «La ciudad entera guarecida bajo los tejados se veía impotente para resistir aquel diluvio que caía como en los sueños al ralentí, pareciendo de tan compacto no caer sino quedarse».¹⁸

También insistió en el valor que podía llegar a tener la cámara lenta desde su papel como crítico cinematográfico. A comienzos de 1927, Buñuel organizó una sesión de cine en la Sociedad de Cursos y Conferencias dedicada monográficamente al ralentí, que incorporaba las secuencias de sueños filmadas para *La hija del agua* (*La filie de l'eau*, 1925) de Renoir,¹⁹ *Entreacto* (*Entr'Acte*, 1924) de René Clair, *Rien que les heures* (1926) de Cavalcanti, «así como varios planos con ejemplos de máximo ralentí, como el de una bala saliendo lentamente del cañón de un arma». Tal y como narra Buñuel en sus memorias, la sesión tuvo un éxito extraordinario, contando con la participación de lo mejor de la sociedad madrileña y de un público interesado conformado, entre otros, por el mismísimo José Ortega y Gasset, quién confesó entusiasmado a Buñuel después de las proyecciones que «de haber sido más joven, se habría dedicado al cine».²⁰

¹⁷ BUÑUEL, L., «Una noche en el 'Studio de las Ursulines'», *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁸ BUÑUEL, L., *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A., «Introducción y notas», *op. cit.*, p. 254.

²⁰ BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, *op. cit.*, p. 117.

Ya como aprendiz de cineasta, Buñuel apreció en la práctica todas las virtudes de este recurso. Especialmente al observar los efectos poéticos obtenidos gracias a la cámara lenta por Jean Epstein, al que siempre se resistió a reconocer como maestro. Trabajando con él tuvo la oportunidad de experimentar con las posibilidades del ralenti al participar como ayudante del director en *La caída de la casa Usher* (*La Chute de la maison Usher*, 1928).

Sumando lo visto en los autores que admiraba y lo aprendido de Epstein, Buñuel asumió y asimiló este recurso no sólo por sus potencialidades estéticas —que son muchas—, sino también por su valor poético y por el modo en que sirve para emular las sensaciones de la mente humana en los límites de la conciencia. La cámara lenta reproduce la indefinida frontera entre lo vivido, lo soñado y lo imaginado y genera atmósferas altamente inquietantes. Como las que Buñuel consiguió poner en pie desde su primera obra, *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), durante la secuencia en la que el protagonista se enfrenta a su propio sosias.

A partir de aquí le asignó distintas funciones. En unos casos la utilizó para acrecentar la sensación de violencia física, tal y como hiciera en *Gran Casino* (1947), con las imágenes en las que se muestra la muerte del esbirro de don Fabio. Entre los golpes de Gerardo al Rayao, Buñuel insertó varios planos de un cristal rompiéndose a cámara lenta, con el fin de producir un efecto subliminal que condujese a sensaciones asociadas con la brutalidad y la idea de ruptura.²¹ Jugó intencionadamente con este efecto para acrecentar la rudeza de la escena, «como sucede con el plato de sopa roto que en *El acorazado Potemkin* marca el arranque de la rebelión».²²

En otras ocasiones lo empleó para subrayar las emociones y evocar las sensaciones generadas por la tensión o el frenesí psicológico. Así sucede durante el sueño que Pedro tiene con su madre en *Los olvidados* (1950) y también en las imágenes que reproducen la agonía de El Jaibo. Se trataba en ambos casos de emular los efectos inquietantes del sueño o de una realidad psicológica inasible y misteriosa como la del tránsito hacia la muerte [fig. 3].

²¹ En el guion técnico de la película figura la siguiente anotación: «392.- CLOSE UP MANO CERRADA CON ESTATUA (CAMARA LENTA) / Vidrio en primer término. Mano con estatua le asesta golpe y lo hace añicos. (Para aprovechar en corte lo que convenga)» Filmoteca Española [FE] / Archivo Buñuel [AB], 525, Guion técnico de *Gran Casino*, (México 1946), p. 99.

²² SÁNCHEZ VIDAL, A., *El mundo de Buñuel*, CAI, Zaragoza, 1993, p. 47.



Fig. 3. Luis Buñuel. *La muerte de El Jaibo a cámara lenta* en *Los olvidados* (1950). Filmoteca Española.

Me atraía mucho usar el ralenti, la cámara lenta. También hay cámara lenta en la imagen del perro que avanza en la calle, cuando El Jaibo muere. Siempre me ha gustado el ralenti, porque da una dimensión inesperada hasta al gesto más trivial, nos hace ver detalles que a la velocidad normal no percibimos.²³

En esta misma línea lo utilizó en *Ensayo de un crimen* (1955) enriqueciéndolo con las exploraciones de Alfred Hitchcock y su interés por la construcción psicológica de los personajes y el análisis de sus motivaciones. Las referencias a *Sospecha* (*Suspicion*, 1941), en esta película son evidentes concretamente a la secuencia en la que el protagonista asciende por una interminable escalera llevando entre sus manos un inquietante vaso de leche. Buñuel propuso en *Ensayo de un crimen* una interesante variación de estas imágenes cuando Archibaldo fantasea con la posibilidad de asesinar a Patricia Terrazas, diseñando una acción muy similar, cuidadosamente construida desde el mismo texto del guion, donde se combinan la zozobra psicológica con la cámara lenta

²³ PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot Ediciones, 1993, p. 51.

104 FULL SHOT (CAMARA LENTA)

Se ve la imagen rodeada de un halo que da un aspecto irreal al contenido. Entra por la puerta, Patricia, llevando un vaso de leche sobre un plato (velocidad a cuarenta imágenes). Se detiene y sonríe a Archibaldo.²⁴

Todo esto con la intención de construir una parodia acerca de las películas de psicoanálisis, con tintes de cine negro, en la que se combinaban los elementos propios de los filmes de ficción freudiana con efectos técnicos como el ralentí, potenciados indirectamente por las teorías de la relatividad de Einstein y la concepción del mundo que de ellas se deriva.

La supresión del Tiempo y la elipsis

En esta misma línea técnica, merece la pena hacer referencia a los usos que Buñuel atribuyó a la aceleración de la imagen y sus potencialidades, aunque conviene señalar que apenas utilizó este recurso en su obra. Tomó muy buena nota de sus virtudes, imitando el tono y la estructura de las comedias mudas estadounidenses en un texto apenas desarrollado al que tituló *La Sancta Misa Vaticanae*. Esta pieza, que forma parte de sus primeros escritos, está a medio camino entre la broma íntima y el sketch cinematográfico y, aunque nunca llegó a filmarse, es posible entrever algunas de sus imágenes en *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930), cuando se hace referencia al mundo de las convenciones con la fundación de la Roma Imperial. El desarrollo de las acciones que en ella se proponen sugiere la aceleración de la imagen con una función humorística próxima al sarcasmo, emulando los planteamientos de Rene Clair en su *Entreacto*, pero añadiendo un componente de crítica religiosa. Porque *La Sancta Misa Vaticanae* proponía la celebración de varias eucaristías simultáneas en cada uno de los intercolumnios de la plaza de San Pedro, dando lugar a una carrera para «poner la misa al ritmo trepidante de nuestro tiempo» y comprobar quién era capaz de celebrarla más deprisa. El ganador resultaba ser Mosén Rendueles de Huesca con el récord de haber dicho misa entera en un minuto y tres cuartos, por el que se le entrega como premio una custodia con un roscadero.

Al darse la «salida» los curas empezaban a decir la misa lo más de prisa que podían. Alcanzaban velocidades increíbles, al volverse los fieles para decir el Dominus vobiscum, para santiguarse, etc., mientras el monaguillo pasaba y

²⁴ FE /AB, 535, Guion técnico de *Ensayo de un crimen*, (México, 1955), p. 45.

repasaba incesantemente con el misal y demás objetos rituales. Algunos caían exhaustos, como boxeadores.²⁵

No obstante, en relación con la supresión del Tiempo, el recurso narrativo que Buñuel utilizó de forma más prolija y con extraordinaria habilidad fue la elipsis. Esto le permitió prescindir de la descripción o el desarrollo de algunas acciones dentro de la linealidad del relato e integrar en su cine el principio del misterio, uno de los valores y temas esenciales de su obra. Ya en su primer guion cinematográfico, *Goya*, escrito en 1926, hizo uso de abundantes elipsis. Algunas para generar síntesis narrativas, como la que figura al final de este texto cinematográfico, cuando se pasa del plano de la mano moribunda de la duquesa de Alba con el anillo en el que figura la inicial de Goya, a la imagen de la mano en el retrato que trazara el pintor. Todo ello, para hacer avanzar treinta años el relato en apenas unos segundos de película. Tal y como explicita en este guion que nunca se filmó «Nuestra atención avanza en espacio y tiempo. Vemos un Goya muy anciano, de 80 años, contemplando reverentemente el cuadro y la misma mano».²⁶ Se trata de una síntesis narrativa que funciona al mismo tiempo como síntesis valorativa, en este caso para invocar lo que la duquesa había supuesto emocionalmente en la vida de Goya.

Pero para Buñuel lo más valioso de la elipsis no era únicamente la economía de Tiempo que suponía, sino, sobre todo, la oportunidad que le ofrecía para jugar con la sugerencia, tal y como hiciera desde sus primeras películas. En *La edad de oro*, cuando Modot es conducido por dos agentes de la ley acusado de actos impúdicos, se topa en la calle con un hombre-anuncio que publicita medias. Los muslos que aparecen en los carteles, además de conectar con algunos de los poemas escritos por Buñuel a finales de la década de los veinte, le sirven a Modot para evocar y conectar de inmediato con la imagen de un dedo en movimiento onanista y con varios planos de la mano de su amada. Incidiendo en esta idea, poco después, el protagonista se detiene ante un escaparate donde entre otros objetos se encuentra una foto de la mujer a la que quiere. Ésta, en un calculado fundido que funciona como elipsis y nos traslada a otro lugar alterando el Espacio, aparece tendida sensualmente en un sofá con la mano sobre los muslos y el dedo del placer vendado [fig. 4]. Por si quedaba alguna duda, junto a ella su padre mueve compulsivamente el dedo en el cuello de una botella, tratando de sacar algo de su

²⁵ BUÑUEL, L., *Obra literaria, op. cit.*, p. 115.

²⁶ BUÑUEL, L., «La Duquesa de Alba y Goya», *Goya*, Teruel, Instituto de Estudios Turo-lenses y Gobierno de Aragón, 1992, p. 123.

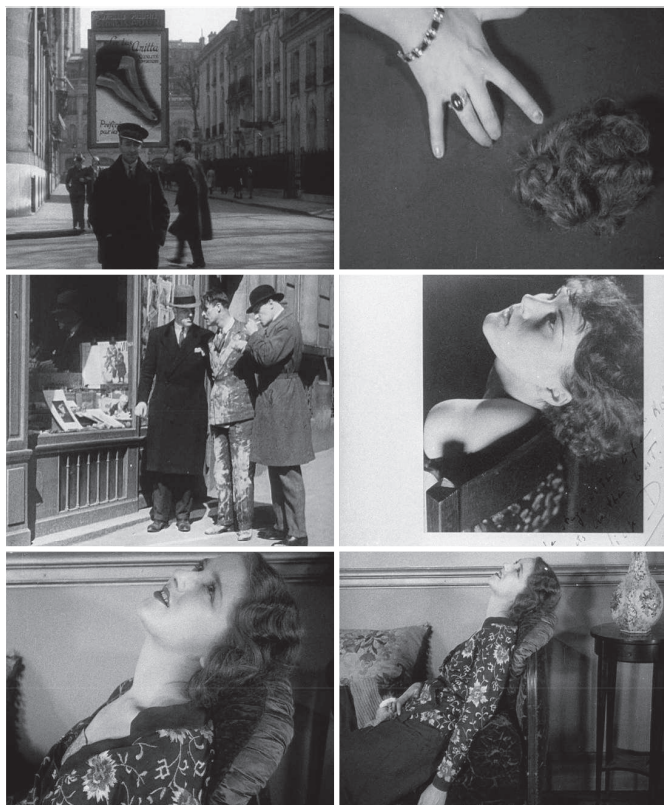


Fig. 4. Luis Buñuel. Sucesión de imágenes mediante las que se compone una elipsis subliminal en *La edad de oro* (1930).

interior. Buñuel implanta en la mente del espectador todo este tejido de conexiones entre la publicidad, la masturbación y el deseo de forma consciente y perspicaz, en lo que Sánchez Vidal ha denominado «sus características elipsis subliminales», que «ya funcionaban aquí con toda eficacia».²⁷

Con similar habilidad e intención las siguió utilizando en su cine posterior. En *Él* (1953), por ejemplo, vincula mediante un fundido en negro, el primer beso entre Francisco y Gloria con la explosión en una presa. Gracias a esta fusión Buñuel logra construir una magnífica elipsis del noviazgo de los protagonistas, que, al mismo tiempo, funciona como una inquietante metáfora visual en torno a la pasión de connotaciones destructivas o devastadoras.

²⁷ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel. Obra cinematográfica*, Madrid, Ediciones J. C., 1984, p. 76.

El dinamismo del Tiempo: *flashback* y *flash forward*

Fue asimismo en *Él* donde Buñuel volvió a ensayar con la posibilidad de alterar la lógica lineal del Tiempo para subrayar su condición subjetiva, dinámica y flexible, haciendo gala de una sabiduría poco común en el manejo del *flashback*. Era muy consciente de que el *flashback*, como recurso narrativo en cine, partía del recuerdo de lo vivido física y/o emocionalmente, de la memoria que para Buñuel era un elemento esencial en la concepción de la existencia.

Hay que haber empezado a perder la memoria, aunque sea sólo a retazos, para darse cuenta de que esta memoria es lo que constituye toda nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida, como una inteligencia sin posibilidad de expresarse no sería inteligencia. Nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento. Sin ella no somos nada.²⁸

Tal y como hemos señalado, es probablemente en *Él* donde Buñuel hizo un uso más hábil y cuidado de este recurso que rompe con la continuidad del Tiempo en el sentido lineal o newtoniano, para reproducir el fluir de la memoria en una concepción más próxima a los postulados de Einstein. El cineasta François Truffaut consideraba que en *Él* Buñuel había utilizado el *flashback* de forma ejemplar para articular el conjunto del relato. Se sirvió, entre otros recursos, del sonido, indicando cuidadosamente en el guion el lugar que debían ocupar los insertos de la voz en off de Gloria narrando los desastres de su vida conyugal [fig. 5]. Insertos de voz que aparecen asociados con los fundidos encadenados de las imágenes, actuando como puentes sonoros entre secuencia y secuencia y como eficaz enlace entre el presente y el pasado. El minucioso uso del sonido y la calculada organización de los saltos en el Tiempo lograron dotar de naturalidad a este siempre difícil recurso narrativo. Y, al mismo tiempo, ayudaron a construir en forma de un *crescendo* sonoro casi musical, el relato del proceso de deterioro psíquico de Francisco, inexorablemente abocado a la locura.

Otra de las películas en las que la alteración lineal del Tiempo funciona con brillantez es *Ensayo de un crimen*, un título en el Buñuel jugó a confundir intencionadamente lo recordado, con lo soñado o lo imaginado. En el conjunto de la estructura narrativa de esta obra el Tiempo está dislocado, ya que todo el relato se articula en torno a la sucesión de *flashback* o de *flash forward*. En esta ocasión Buñuel trabajó el *flashback* de forma absolutamente

²⁸ BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*, op. cit., pp. 10 y 11.



Fig. 5. Luis Buñuel. Gloria relata las desdichas de su matrimonio dando lugar a una sucesión de flash backs, en *Él* (1953). Filmoteca Española.

impecable,²⁹ tomando para ello como referencia el uso dado a este recurso por Alfred Hitchcock y también por Ernst Lubitsch, tal y como observó en su momento François Truffaut:

Lubitsch y Buñuel son los reyes del flashback invisible, del flashback que se introduce sin interrumpir el hilo de la historia, y que utilizan como relevo cuando se hace sentir cualquier debilidad en el relato. Son excelentes igualmente retornado al presente que nos sobresalta en nuestros asientos como si fuese un directo, un golpe directo de atrás a delante. Este recurso es siempre un gag, cómico en Lubitsch, dramático en Buñuel.³⁰

²⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A., *El mundo de Buñuel*, op. cit., p. 36.

³⁰ «Lubitsch et Buñuel sont les rois du flash-back invisible, du flash-back qui est introduit sans interrompre le fil de l'histoire mais servant en revanche de relais à l'instant même où la faiblesse se fait sentir. Ils excellent également dans le retour au présent qui nous fait sauter sur nos sièges car cela ressemble à un direct, un direct frappé de l'arrière vers l'avant. Ce recours est toujours un gag, comique chez Lubitsch, dramatique chez Buñuel». Traducido por la autora de este texto del francés al español, partiendo de la obra: TRUFFAUT, F., *Les Films de ma vie*, Paris: Flammarion, 1975.

En *Ensayo de un crimen* estamos ante una película perfectamente construida en términos narrativos, en la que coexisten y se alternan los cambios de Tiempo y Espacio sin restar claridad al desarrollo de la historia. La mayor parte de las secuencias están diseñadas en el guion como mecanismos muy precisos. Uno de los ejemplos más ilustrativos es el de la secuencia con la que se abre la película, en la que se cuenta la azarosa muerte de la institutriz, construida sobre el binomio Eros/Thanatos que funciona como hilo conductor de toda la trama. Buñuel, insistió en la presencia de determinadas imágenes, sobre todo de aquellas que tienen que ver con la erótica de las piernas, que ya se había encargado de potenciar visualmente en otros títulos (*Los olvidados*; *Susana*, 1950; *La ilusión viaja en tranvía*, 1953).³¹ Mediante este primer *flashback* consiguió incidir en el placer sensual que provocaba en el niño la contemplación de las piernas ensangrentadas de su institutriz muerta, al tiempo que construía el trauma mediante el que explicar la peculiar relación erótica de Archibaldo con otras mujeres. De hecho, *Ensayo de un crimen* no puede entenderse sin ponerla en relación con el creciente desarrollo del cine de ficción freudiano que iba a darse a partir de los cuarenta y al que podemos seguir el rastro partiendo de títulos como *Los misterios del alma* (*Geheimnisse einer Seele*, Pabst, 1925) hasta llegar a *Recuerda* (*Spellbound*, Hitchcock, 1945) y que con los años evolucionaría, en parte marcado por las propuestas de propio Buñuel, dando lugar a obras de la envergadura de *Vértigo* (Hitchcock, 1958), *Psycho* (Hitchcock, 1960) o *Tristana* (Buñuel, 1970). En este sentido es necesario constatar las conexiones existentes entre *Recuerda* y *Ensayo de un crimen*, no solo por su ascendencia surrealista, por la presencia de Dalí como diseñador de los sueños de la película dirigida por Hitchcock o por las referencias directas a *Un perro andaluz*. Sobre todo, merece la pena prestar atención a la similitud de ambos argumentos, ya que las dos narran la compleja historia psicológica de un hombre que se acusa a sí mismo de crímenes que no ha cometido debido a una experiencia traumática vivida durante la infancia.

Además, en *Ensayo de un crimen*, sumada a esta habilidad en el uso del *flashback*, está la inteligente utilización de las ensoñaciones en lugar de los sueños, una práctica que subraya los delgados límites entre lo vivido y lo imaginado.

³¹ En *Ensayo de un crimen* se detuvo morosamente en la descripción del plano en el que puede verse como «Comienza a salir sangre de la herida. La falda, le ha quedado encima de la rodilla. Se ve el nacimiento del muslo y la media sujeta con una liga». FE /AB, 535, Guion técnico de *Ensayo de un crimen*, (México, 1955), p. 9.

Al final el conjunto de la película es una reivindicación de la acción de imaginar como la única en la que se puede disfrutar de libertad absoluta, en la línea de lo propuesto en el corpus de su obra por el marqués de Sade. Y para que no quede lugar a dudas en este sentido, Buñuel pone en boca del juez que atiende la confesión de Archibaldo toda una declaración de principios, casi una máxima, al hacerle decir que «El pensamiento no delinque».³² Es así como quedan definitivamente resquebrajados, no solo los principios de la moral más íntima, sino también las reglas de Espacio y Tiempo que tradicionalmente se venían utilizando.

La maleabilidad del Tiempo cinematográfico

El cine, gracias a todos estos recursos técnicos y narrativos, opera como el medio perfecto en el que poder representar la condición flexible del Tiempo y el Espacio sobre la que había teorizado Einstein. Y esta es la forma en la que lo materializó Buñuel en *Por qué no uso reloj*, destacando sus propiedades elásticas, con las que conseguía darle un aspecto maleable, casi aterrador: «De pronto su cuerpo comenzó a estirarse desmesuradamente. Yo me revolví inquieto en la silla al ver un nuevo prodigio en aquella noche fantasmagórica. El Tiempo se alargaba demasiado».³³ Este texto que evoca algunos de los efectos conseguidos con la cámara lenta, enlaza con ideas y construcciones visuales trabajadas también por Dalí. El pintor, que ya vivía en la Residencia de Estudiantes cuando Einstein impartió su conferencia sobre las teorías de la relatividad, se hizo eco brillantemente de todas estas consideraciones en muchas de sus obras, alguna de ellas tan conocidas como *La persistencia de la memoria*, (1931).³⁴ Es así como cristalizaron en el territorito de la pintura las meditaciones que Buñuel y él había elaborado acerca de la flexibilidad del Tiempo durante la escritura de los guiones de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*.

En este sentido conviene indicar que a lo aprendido de Einstein —relatividad— y de Epstein —potencialidad poética de la imagen—, Buñuel añadió los planteamientos teóricos y prácticos de la escuela soviética, partiendo de la importancia del plano como absoluto espacial y relativo temporal.³⁵ Buñuel

³² FE /AB, 535, Guion técnico de *Ensayo de un crimen*, (México, 1955).

³³ BUÑUEL, L., «Por qué no uso reloj», *op. cit.*, p. 97.

³⁴ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí...*, *op. cit.*, p. 111.

³⁵ «Una imagen aislada representa muy poco. Mónada simple, sin organizar, en donde la evolución se detiene y continúa a la vez. Transcripción directa del mundo: larva cinemato-

que llegó a conocer a Einstein en EEUU, siguió las teorías de los maestros de la vanguardia soviética, en especial las de Lev Kulechov, autor al que leyó y estudió.³⁶ Los cineastas de esta escuela, desarrollaron casi hasta la abstracción las propuestas acerca del montaje cinematográfico elaboradas por Griffith, diversificando sus posibilidades. Y también rompieron con las unidades de Espacio, Tiempo y Acción del teatro clásico, partiendo de la consideración de que una imagen tiene siempre un significado variable —es decir relativo—, dependiendo de aquellas a las que está vinculada mediante el montaje.

Esa flexibilización del Tiempo que practicamos cotidianamente cuando soñamos o cuando imaginamos, se representa en las películas mediante la ruptura del *raccord* o de la coherencia espaciotemporal. Buñuel planteó que para trabajar con todas las potencialidades del Cine como instrumento de poesía revolucionaria era preciso quebrar la lógica del Tiempo y del Espacio tal y como había quedado establecida.³⁷ Ensayó estas ideas en sus primeros escritos, de forma muy notoria en *Hamlet* (1927), una obra de teatro en cuya escena IV el protagonista recita sus diálogos mientras el Tiempo invierte su recorrido y pasa de la vejez a la juventud.³⁸ Y las materializó de forma rotunda y tremendamente sugerente en su primera película, *Un perro andaluz*, donde en la escena del ojo tal y como advierte Sánchez Vidal, Buñuel «elimina la frontera que separa al sujeto del objeto y, en consecuencia, la capacidad de ordenación cartesiana del espacio-tiempo».³⁹

Esta obra se organiza a partir de una sucesión de intertítulos mediante los que subraya que pretende dinamitar las convenciones temporales. Cuando

gráfica. La imagen es elemento activo, célula de acción invisible, pero segura, frente al plano que es el elemento creador, el individuo apto para especificar la colonia. Mucho se habla del papel del plano en la arquitectura del film, de su valor «absoluto-espacial» y del «relativo-temporal»: de su representación y de economía en el tiempo, por subordinación a otros planos. Incluso hay quien llega a radicar cualquier virtud del cinematógrafo en eso que suelen llamar *ritmo* de un film». BUÑUEL, L., «*Decoupage* o segmentación cinematográfica», *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 172.

³⁶ FE/ AB 784, KULECHOV, L., *Tratado de la realización cinematográfica*, Buenos Aires, Futuro, 1947. Este libro que formaba parte de la colección bibliográfica de Buñuel esta anotado en algunas páginas con apostillas de Buñuel a las afirmaciones del profesor y realizador soviético, como las que hacen referencia a la realización de una película como un trabajo en equipo y anónimo al igual que una «catedral».

³⁷ BUÑUEL, L., «El cine instrumento de poesía», *Obra literaria*, *op. cit.*, p. 183.

³⁸ BUÑUEL, L., *Obra literaria*, *op. cit.*, p. p. 128.

³⁹ SÁNCHEZ VIDAL, A., «Introducción y notas», *op. cit.*, p. 48.



Fig. 6. Luis Buñuel. Carteles indicativos de la arbitrariedad del tiempo en *Un perro andaluz* (1929).

aparece en pantalla la frase «Erase una vez», nos remite al Tiempo indefinido de los cuentos. A un Tiempo pasado no identificable desde un punto de vista cronológico y que no se mide en años. Los carteles en los que se puede leer «8 años después» o «16 años antes» cambian el sistema de referencia, porque en ellos el Tiempo está propuesto transcurrir, como historia. A estos se añaden un tercer grupo de intertítulos en los que aparece escrito «A las tres de la tarde» y «En primavera», en los que vuelve a modificar la referencia temporal introduciendo segmentos de cuantificación más cortos. Lo interesante del caso es que mediante estas tres formulaciones termina desarticulándose la lógica temporal del relato, porque cada cartel incrementa progresiva e inexorablemente la confusión [fig. 6].⁴⁰

⁴⁰ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel. Obra cinematográfica, op. cit.*, p. 62.

El efecto es tanto más evidente, cuando se observa que las secuencias incluidas entre los carteles no se relacionan para nada —o casi nada— con las precisiones temporales. Por ejemplo, la mujer que vemos en el prólogo tiene el mismo aspecto cuando aparece «8 años después» o «16 años antes». Según esto, Buñuel nos propone que el Tiempo ha perdido su cualidad de alteración —o modificación— de la materia.⁴¹ También incide en la ruptura con las convenciones relacionadas con el Espacio, cuando un hombre que es tiroteado en una habitación cae muerto en un bosque sobre el cuerpo de una mujer semidesnuda. O en la secuencia en la que vemos como la puerta de un piso que durante toda la película ha dado a la calle, al final abre directamente hacia una playa pedregosa.

Esa sería una de las grandes aportaciones de *Un perro andaluz*, que tal y como señaló Juan Larrea «... había intentado abrir horizontes independientes de Tiempo y de Espacio que seguían sin aprovecharse».⁴²

Buñuel volvería a explorar las posibilidades poéticas de la ruptura con el Tiempo lineal o newtoniano en *La edad de oro*, que transita de un documental sobre escorpiones, pasando por a la fundación de la Roma imperial, hasta llegar al París de entreguerras. Y, después de quiebros espaciotemporales de todo tipo, nos lleva a las manos del protagonista encolerizado arrojando plumas por la ventana. Estas se convierten, gracias a una nueva dislocación del *raccord*, en los copos de nieve que rodea el castillo de Selliny. Allí el Marqués de Sade situó sus *120 jornadas de Sodoma*, que Buñuel iba a versionar en esta película combinando a los nobles dieciochescos con la iconografía tradicional de Cristo.

Ya en México, con *Ilegible, hijo de flauta* (1947) un guion escrito mano a mano con Juan Larrea, Buñuel volvió a la reflexionar y experimentar en torno a las potencialidades poéticas de la imagen cinematográfica cuando se alteran las coordenadas espaciotemporales en su representación. Aunque ambos tenían una concepción distinta del mundo y de la creación artística, compartían la consideración relativa y flexible del Espacio y del Tiempo, y reivindicaban a través de su obra la necesidad de demoler los artificios a los que obligaba la necesidad de medir uno y otro.

Buñuel y Larrea concibieron *Ilegible, hijo de flauta* como una historia de estructura compleja y episódica, impregnada de sugerencias y vertebrada en

⁴¹ FRUCTUOSO, M., «Un perro andaluz (Un Chien Andalou)», en *En torno a Luis Buñuel. Todo sobre la vida y obra del realizador*, 19 de marzo de 1914 (<<https://lbunuel.blogspot.com.es/2014/03/un-perro-andaluz.html>>, 2/4/2018).

⁴² LARREA, J., «Ilegible, hijo de flauta. Complementos circunstanciales», en *Vuelta*, n. 40, México, marzo 1980, p. 24.

torno a una idea que funciona como motor de toda la obra: la ambigüedad entre lo vivido y lo imaginado. Este punto de partida que conduce directamente a las relaciones entre lo viejo y lo nuevo o el horizonte de posibilidades proporcionado por América, frente a la Europa que se estaba desmoronando, es un asunto indisolublemente unido a la revisión y redefinición del concepto de Libertad y el cuestionamiento del Tiempo como elemento mensurable.

Ilegible, hijo de flauta nació en gran parte como una apuesta por continuar ampliando los «horizontes independientes de tiempo y espacio» abiertos por *Un perro andaluz* que seguían sin aprovecharse, ya que «la creación cinematográfica había hecho caso omiso de las representaciones oníricas que le eran inherentes, para prestar el uso de la pantalla a las sometidas a un realismo convencional y de fines comerciales».⁴³

Este guion no solo rescata la destrucción del *raccord* espaciotemporal tal y como se propusiera en *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Además, plantea directamente la imposibilidad de cuantificar el Tiempo y se pregunta acerca de la relatividad de la experiencia que tenemos del mismo, poniendo en boca de Ilegible enigmas esenciales: «¿Están vivos? ¿Están muertos? ¿Están en otra especie de tiempo o acaso en la eternidad?»⁴⁴ Buñuel no volvería a plantearse un proyecto tan radical en cuanto a la trasgresión de las coordenadas espaciotemporales como *Ilegible*. Pero rescataría muchos de los planteamientos de sus primeras películas surrealistas y de este guion en obras posteriores, como *El ángel exterminador* (1962), *Simón del desierto* (1965) o *La Vía Láctea* (1969).

En esta última, Buñuel optó por abolir todas las leyes del Espacio y del Tiempo. Lo hizo por primera vez en la secuencia en la que los dos vagabundos se encuentran con un muchacho en el arcén de una carretera. Está vestido como un niño de doce años en la Francia de 1969. Sin embargo, el espectador termina dándose cuenta de que se trata de una prefiguración de Jesús crucificado. Poco después los mismos vagabundos conversan con un hombre que se dirige a ellos en un lenguaje incomprensible. Les habla en latín. De este modo, en pocos segundos la acción se traslada sin transiciones al siglo IV d. C., a la época de Prisciliano. Un salto en el Tiempo que se repite en otros momentos de la película, como el que presenta a dos estudiantes vestidos con atuendos del siglo XVI, que al cambiar sus ropas se convierten en el acto en personajes contemporáneos.

⁴³ SÁNCHEZ VIDAL, A., «Introducción y notas», *op. cit.*, p. 288.

⁴⁴ BUÑUEL, L. y LARREA, L., «*Ilegible, hijo de flauta*», BUÑUEL, L. *Obra literaria, op. cit.*, p. 230.

La ductilidad del Tiempo soñado

El plano no solo es flexible en su duración, sino también en sus significados. Es por este motivo por el que las películas son el sistema más apropiado para representar los mecanismos del pensamiento: desde la memoria de lo vivido, a lo soñado o lo imaginado. En *El cine instrumento de Poesía*, Buñuel insistió en la idea de que la imagen cinematográfica, «por su manera de funcionar, es entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, [...] el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño». A juicio de Buñuel parecía haberse inventado para expresar la vida del subconsciente. Porque el Cine, como el subconsciente, flexibiliza el Tiempo y el Espacio:

...las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a su voluntad, el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad; la acción de un círculo es transcurrir, en unos minutos o en varios siglos; los movimientos aceleran los retardos.⁴⁵

Es necesario insistir en que todo esto deriva de la fusión de las teorías de la relatividad de Einstein, con los hallazgos sobre el subconsciente hechos por Freud. Luis Buñuel añadió a ello lo aprendido en los clásicos y en los autores del Siglo de Oro, que ya habían especulado acerca de ambigüedad del Tiempo y de nuestra percepción del mismo. De hecho, las referencias a Cervantes o Calderón son una constante en su obra, tal y como se aprecia en el guion nunca rodado de *Ilegible, hijo de flauta*.⁴⁶ En las creaciones de Buñuel es frecuente encontrarse con el uso de los sueños para terminar de construir el verdadero significado de sus relatos y, de paso, para, romper con la lógica espacio-temporal de su desarrollo.

Esto es lo que sucede en el sueño de *Los olvidados* donde combina la suspensión del Tiempo mediante la cámara lenta, con una reflexión edípica en torno a la madre de Pedro. Octavio Paz situó en el sentido reivindicativo y maternal de esta película uno de los núcleos semánticos de la misma, porque reproducía en ella imágenes ancestrales vinculadas al tema de la maternidad,⁴⁷ que fueron subrayados mediante el ralentí.

⁴⁵ BUÑUEL, L., «El cine instrumento de poesía», *Obra literaria, op. cit.*, p. 186.

⁴⁶ BUÑUEL, L. y LARREA, L., «*Ilegible, hijo de flauta*», *op. cit.*, p. 232.

⁴⁷ SÁNCHEZ VIDAL, A., «El largo camino hacia *Los olvidados*», VV.AA., *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, México DF, Fundación Televisa y Turner, 2004, pp. 11 a 93.

Otro sueño de este mismo tipo es el de *Robinson Crusoe* (1952). Buñuel, junto a su coguionista Hugo Butler, utilizó la pesadilla febril de protagonista para introducir meditaciones diferentes a las del original literario de Dafoe. Alteraron el contenido religioso de la novela y substituyeron la figura de Dios por la de un padre risueñamente cruel que le niega el agua a su hijo. Así fue como consiguieron cambiar su significado para hacerlo vascular de lo cristiano a lo freudiano, transformando la pesadilla en una nueva reflexión de corte edípico. Tal y como ha destacado Sánchez Vidal, gracias a todas estas variaciones, *Robinson Crusoe* termina siendo una película que consigue ilustrar de manera ejemplar las relaciones entre padres e hijos «como trasunto de las que se establecen entre Cristo y Dios Padre, entre el hombre y la divinidad, e incluso cabría decir que entre el hombre y la Naturaleza».⁴⁸

Se trata, en definitiva, del mismo tema que Buñuel abordó reiteradamente a través del espectro de Comendador en sus celebraciones del *Tenorio*; que Dalí expresó en su obra pictórica y literaria mediante el mito personal del complejo de Guillermo Tell —el padre que amenaza al hijo con su flecha—; y que Buñuel volvería a reformular al final de su obra en la aparición fantasmagórica del padre en *El discreto encanto de la burguesía* (1972).

Pero, sin duda, uno de los más memorables sueños edípicos de la filmografía de Buñuel es el que tiene lugar en *Subida al cielo* (1952), donde el protagonista no termina de romper la conexión umbilical con su madre, representada por una interminable peladura de naranja [fig. 7]. Este sueño es expresión, al mismo tiempo, de la pulsión erótica de Oliverio, contenida después de un matrimonio no consumado y proyectada hacia una joven voluptuosa, Raquel, con la que se encuentra en el viaje que debe emprender para cumplir los deseos de su progenitora moribunda. En esta ocasión, como en *Los olvidados*, el sueño consigue expresar de manera libre y poética, el núcleo temático de la película: la madre entronizada, la novia presentada como carga, la amante como culpa y la transformación de la esposa en amante. Y lo más interesante es que la coartada del sueño le permite presentar estos temas sin juzgarlos, evitando una valoración moral. El sueño de Oliverio supone no solo una suspensión de los códigos temporales y espaciales de la película, sino también una suspensión de los códigos morales, o al menos su puesta en cuestión. Buñuel le dio tanta importancia a esta secuencia onírica, que redactó primero el guion con el desarrollo lineal de las acciones, dejando

⁴⁸ SÁNCHEZ VIDAL, A., *El mundo de Buñuel*, op. cit., p. 177.



Fig. 7. Luis Buñuel. *Subida al cielo* (1952). Filmoteca Española.

para el final la resolución del sueño, tal y como había hecho con las imágenes del ojo cortado de *Un pero andaluz*, que también construyó al final del proceso creativo del guion.⁴⁹

La alteración de los códigos de Tiempo mediante los sueños no solo permite la representación de elementos edípicos o de contenidos asociados con el deseo. Buñuel también los utilizó para la construcción plástica del miedo, de la zozobra ante lo que no se entiende o no se puede controlar. Esto es lo que supo hacer magistralmente en *El ángel exterminador*, concibiendo toda la película como una terrible pesadilla e introduciendo en ella un sueño aterrador con una mano asesina [fig. 7]. Reaprovechó un texto que había escrito en EEUU y que la Warner había utilizado sin su permiso y sin pagarle derechos de autor en la película titulada *La Bestia de los cinco dedos* (Robert Florey, 1946). En la secuencia del sueño de *El ángel exterminador* recuperó su antigua idea constru-

⁴⁹ FE /AB, 553, Guion técnico de *La Bête andalouse*, (España, 1929), p. 41.



Fig. 8. Luis Buñuel. *El ángel exterminador* (1962). Filmoteca Española.

yendo cuidadosamente la noción del Tiempo que es presentado como un elemento amenazador. No solo en forma de reloj de pared, sino también a través del tic-tac rítmico, reiterado e inquietante que acompañará la alucinación de uno de los personajes con una mano muerta. El ruido cadencioso y turbador del mecanismo de un reloj para generar sensaciones asociadas con el miedo estaba ya presente con fuerza en sus primeros escritos, concretamente en el relato *Por qué no uso reloj*:

De pronto oí cerca de mí un tic-tac más fuerte que los demás y como pronunciado con el solo objeto de llamar la atención; pero cuál no sería mi estupefacción al encontrarme frente a frente con el ser más extraño que pudo crear imaginación.

[...]

Entonces no me cupo ya la menor duda de que era con el propio Tiempo con quien hablaba.⁵⁰

⁵⁰ BUÑUEL, L., «Por qué no uso reloj», *op. cit.*, p. 95.

De un modo u otro, este sonido fue una constante en su obra, reproduciendo en distintos formatos los diversos redobles de conciencia que atraviesan sus películas. Desde el atronador eco de una barandilla en *Él*, pasando por ruido sordo de un motor en *Tristana*, hasta llegar al acompasado estrépito de los tambores de Calanda presentes en *La edad de oro*, *Nazarín* (1958) o *Simón del desierto*. Buñuel, como músico frustrado y melómano concienzudo, sabía que ‘Tenemos obsesiones auditivas como tenemos obsesiones visuales’. Creía, «además, que lo auditivo habla más a la imaginación que lo visual».⁵¹

Por encima de todo confiaba profundamente en las posibilidades artísticas de la representación de lo onírico. La capacidad del cine para imitar el funcionamiento de la mente en estado de sueño era lo que, según Buñuel, le confería su verdadera cualidad expresiva, su condición misteriosa y fantástica —que reivindicaba frente a los neo-realismos—, lo que hacía de las películas un verdadero instrumento de poesía revolucionaria.

La libertad del Tiempo. Lo imaginado y la ruptura con la causalidad

Volviendo a la esencia de las teorías de la relatividad de Einstein, es necesario señalar que Buñuel impregnado del espíritu y de la nueva concepción del mundo a la que condujo, creía firmemente que «lo más admirable de lo fantástico [...], es que lo fantástico no existe, todo es real».⁵²

La acción de imaginar otros espacios, otros momentos, otras situaciones o sencillamente otras ideas, es la que evidencia que cada uno de nosotros, en nuestro día a día, hacemos del Tiempo y el Espacio algo relativo. Tal vez por ese motivo Buñuel consideraba que el Cine era «un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre».⁵³

Y esto es lo que demostró brillantemente en *Ensayo de un crimen*, donde ante un relato perfectamente cerrado en términos narrativos coexisten y se alternan los cambios de Tiempo y de Espacio sin restar claridad al desarrollo de la historia. Lo más interesante de esta obra es que se trata de la narración de acciones imaginadas y no realizadas. Porque que frente al Roberto que protagoniza la novela de Usigli en la que se inspiró a Buñuel, el Archibaldo cinematográfico, es un asesino frustrado que finalmente no mata a nadie. Sólo fanta-

⁵¹ PÉREZ TURRENT, T. y DE LA COLINA, J., *Buñuel por Buñuel*, op. cit., pp. 91 a 96.

⁵² BUÑUEL, L., «El cine instrumento de poesía», *Obra literaria*, op. cit., p. 186.

⁵³ *Ibidem*, p. 185.

sea con crímenes que no puede llegar a cometer. Se siente responsable de la muerte de su institutriz; también cree que es el culpable del fallecimiento de una monja; divaga con el asesinato de Patricia Terrazas e imagina el homicidio de su prometida. Hasta enamorarse de la joven Lavinia, un personaje femenino que trae consigo todo tipo de maquinaciones y ensoñaciones vinculadas al concepto de erotismo y muerte. En una de las secuencias centrales de la película logró visualizar la sublimación del deseo al mostrarnos a Archibaldo viendo a Lavinia como una sensual Juana de Arco entre las llamas de una hoguera. En realidad, todo era mucho más trivial porque no había ni llamas ni hogueras, solo los pábilos de las velas de un club nocturno.

Pero, sin duda, uno de los ejercicios más extravagantes de imaginación propuestos por Buñuel en esta película no pasó del guion a la pantalla. Y lo más interesante del caso es que en dicho pasaje hacía referencia encubierta a su amigo Salvador Dalí, junto al que había descubierto las potencialidades artísticas de la teoría de la relatividad de Einstein y las especulaciones del psicoanálisis de Freud. Se trata de varios planos y acciones recogidos en las páginas que se refieren a la secuencia durante la que Archibaldo, al cortarse cuando se afeita, sufre una alucinación de carácter erótico recordando la muerte de su institutriz. En esta escena estaban previstos dos planos que finalmente no formaron parte de la película. El primero de ellos debía mostrar un chorro de sangre precipitándose sobre «una superficie líquida de la misma materia viscosa».⁵⁴ De este modo enlazaba directamente con las visiones del lodo que pueblan buena parte de su filmografía, desde *L'Âge d'or*, pasando por *Gran Casino* o *Subida al cielo* hasta llegar a *Belle de jour* (1967), que están cargadas en todos los casos de intensas connotaciones eróticas [fig. 9].

Aunque es el plano siguiente, en el que debía haber aparecido una imagen completa de *La Mona Lisa* de Leonardo da Vinci cubierta de sangre y ardiendo entre llamas, el que nos lleva todavía más lejos. Se trataba de un cuadro sobre el que Buñuel y Dalí habían hablado y especulado siendo compañeros en la Residencia de Estudiantes de Madrid. El creciente interés por esta pieza estaba en el ambiente, alimentado por la fama que le dieron los diferentes ataques de los que fue objeto. A esto se añadieron en los primeros años cincuenta las cacerías en contra de Salvador Dalí por parte de surrealistas y otros progresistas radicalizados, que lo consideraban un traidor. Fue por entonces cuando André

⁵⁴ FE /AB, 535, Guion técnico de *Ensayo de un crimen*, (México, 1955), p. 23.



Fig. 9. Luis Buñuel. *Ensayo de un crimen* (1955). Filmoteca Española.

Breton lo llamó 'Avida Dollars' en su *Anthologie de l'humour noir* (1950).⁵⁵ Dalí se defendió a su manera y en 1954 se hizo, en connivencia con Philippe Halsman, un retrato fotográfico en el que se aludía al bigote del *La Joconde* de Duchamp y en el que además aparecía caracterizado como 'Avida Dollars', riéndose de las burlas que se habían vertido sobre él. Buñuel, inspirándose en esta imagen de Dalí caracterizado como la Gioconda, decidió suspender el Tiempo y el Espacio externo para dejar paso a la imaginación o gracias a ella tenía la coartada mediante la que introducir el plano de *La Mona Lisa* en el guion de *Ensayo de un crimen* como una alusión burlesca a su antiguo amigo.

Se trataba de una película hecha con los ropajes del cine de género y el thriller psicológico, aunque inteligentemente aderezada con abundantes dosis de ironía. Gracias a ello Buñuel logró estructurarla muy hábilmente, alternando el Tiempo de la memoria —flashback—, el Tiempo presente —el del narrador— y el Tiempo imaginado —el del criminal que no lo es— y haciendo de paso que la obra se entretajara con una sucesión de referencias

⁵⁵ BRETON, A., *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Editions Du Sagittaire, 1950.



Fig. 10. Luis Buñuel y las dos Conchitas (Ángela Molina y Carole Bouquet) de *Ese oscuro objeto de deseo* (1977). Filmoteca Española.

más o menos encubiertas a Salvador Dalí. En los pequeños detalles y en su concepción general, esta película estaba recorrida por alusiones al viejo amigo con el que había dinamitado los códigos de Espacio y Tiempo durante la escritura de los guiones de *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Y al hacerlo desde el sarcasmo consiguió construir una pieza cinematográfica magistral en cuanto al uso del Tiempo.

A partir de aquí volvería ejercitar otras trasgresiones espaciotemporales similares, tal y como hizo en *Belle de jour*, donde suprimió de forma todavía más radical, la distinción entre Tiempo real y fantasías o ensoñaciones. Para finalmente optar por una de las más bellas invenciones de Buñuel en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) donde un mismo personaje está interpretado por dos actrices [fig. 10]. Tal y como indicó Deleuze, no son puntos de vista subjetivos —imaginarios— en un mismo mundo, sino un mismo acontecimiento en mundos objetivos diferentes, todos implicados en un universo inexplicable.⁵⁶

⁵⁶ DELEUZE, G., *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 140-141.

LA FLEXIBILIDAD TEMPORAL COMO PRINCIPIO CREATIVO

José Ortega y Gasset, que había actuado como presentador y traductor de Einstein en la conferencia que éste impartiera en la Residencia y en otros lugares, quedó marcado por las teorías que había elaborado el físico alemán. Para Ortega, la relatividad rompía los principios acostumbrados de espacio-tiempo, eliminaba los cimientos de la racionalidad y conducía al, irracionalismo —al tener que someterse la razón pura a la comprobación empírica— conducía a una suerte de antirromanticismo —al movernos en un mundo limitado— es decir, «provocaba una abierta amputación en el hombre contemporáneo, al limitar un universo hasta entonces tenido por infinito».⁵⁷

Esto confiere doble valor a la práctica en el uso del Tiempo y, en general, a la realización cinematográfica de Buñuel, porque transformó lo que era considerado una limitación por los planteamientos perspectivistas y racional-vitalistas de Ortega y Gasset, en una posibilidad mediante la que conceder plena libertad a la imaginación creadora.

Buñuel hizo de la ruptura del *raccord* espaciotemporal una oportunidad gracias a la que dotar de nuevas potencialidades expresivas al lenguaje cinematográfico. Procuró tender a la construcción poética de las imágenes, que no tenían por qué estar sometidas a las normas de la causalidad y que, además, podían enriquecerse gracias a todo tipo de ejercicios de extrañamiento, tal y como el Surrealismo había demostrado en otros territorios del Arte.⁵⁸

Convirtió lo que para Ortega era irracional de la obra de Einstein, en un complemento a los hallazgos de Freud en el territorio de la psiquiatría, en la ocasión para acceder al interior del ser humano y a aquellas realidades que la mirada de Newton, establecida sobre un único punto de vista, no permitían alcanzar. Fue así como Buñuel consiguió asomarse a lo recóndito del ser humano y descubrir las partes luminosas y también las más oscuras. Logró demostrar, a través de sus películas, que el universo estaba muy lejos de ser limitado, tal y como evidenciaban las nuevas propuestas defendidas por Einstein y Freud, que ya habían sido intuitas por Cervantes y Sade. Esto le permitió reivindicar, frente a las constricciones de la realidad tangible, la libertad absoluta de la imaginación, que se convirtió en uno de sus principios creativos esenciales y también en una suerte de fundamento vital para Buñuel.

⁵⁷ SÁNCHEZ VIDAL, A., «Introducción y notas», *op. cit.*, p. 50.

⁵⁸ KYROU, A., *Luis Buñuel*, Seghers, Paris, 1962, p. 147.

Tal vez *Por qué no uso reloj* fuese resultado de un sueño —como explica al principio del cuento el narrador—. Pero lo cierto es que, sin que Buñuel lo supiese, al escribirlo estaba haciendo todo un vaticino acerca de su futuro. Especialmente al hablar del modo en el que el Tiempo le proponía acceder a la eterna juventud.⁵⁹ Porque, arriesgándose a alterar y flexibilizar con su Cine las nociones de Tiempo manejadas hasta la fecha, no solo revolucionó el lenguaje y la narrativa cinematográfica, sino que además construyó un corpus de obras que todavía siguen siendo apabullantemente revolucionarias y novedosas. A través de ellas, Buñuel consiguió sustraerse de las garras de la vejez, negociar con el Tiempo para detenerlo y, de este modo, seguir siendo eternamente joven a través de sus películas.

⁵⁹ BUÑUEL, L., «Por qué no uso reloj», *op. cit.*, p. 97

TIEMPO ESCULTÓRICO Y PAISAJES PLÁSTICOS DE LA MEMORIA

MARÍA SOLEDAD ÁLVAREZ MARTÍNEZ
Universidad de Oviedo

UNA APROXIMACIÓN A LA PLÁSTICA actual desde la perspectiva de la temporalidad da cuenta de la presencia de cronografías¹ y heterocronías² que traducen la problematización existente en cuanto a la percepción, participación y representación del tiempo en los sistemas y procesos creativos contemporáneos. Se aprecia como junto a las prácticas artísticas en las que el concepto tiempo está presente conforme a la idea de linealidad y continuidad, conviven discursos que configuran nuevas realidades temporales, que reflejan hasta qué punto el tiempo se ha convertido en objeto nuclear de reflexión en la construcción de las nuevas propuestas creativas.³ Así, junto al tiempo histórico y su discurrir, se hacen presentes los conceptos de un «tiempo otro», vinculado a las nuevas realidades espaciales contemporáneas analizadas por Foucault,⁴ de un tiempo subjetivado, deconstruido, cíclico, cósmico o simbólico, que se traducirán en soluciones plásticas caracterizadas por la diversidad conceptual y formal.

Esa diversidad quedará patente en el análisis de las experiencias artísticas que se aborda a continuación, que, aunque localizadas en una zona geográfica concreta y definidas a partir de preocupaciones e intereses creativos individuales, dan cuenta de la compleja interacción existente a escala global entre el tiempo y el arte en las últimas cuatro décadas. La elección de dicho marco

¹ SPERANZA, G., *Cronografías: arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2017.

² HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. (Comp.), *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, CENDEAC, 2008.

³ CATALÁ DOMÈNECH, J. M., «Problemas de la representación del espacio y el tiempo en la imagen», en *Lecciones del Portal*, Portal de la Comunicación/Institut de la Comunicació UAB, 2011, <http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=24> (06/11/ 2017).

⁴ FOUCAULT, M., «Los espacios otros», UAM Biblioteca Digital artículos, 2007 <http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-132-1932qmd.pdf> (06/11/2017).

.....

responde precisamente a que las experiencias creativas relacionadas con el tiempo están presentes en gran parte de los artistas plásticos actuales de Asturias y permiten realizar un recorrido desde realidades que incorporan el transcurso temporal lógico y progresivo hasta posicionamientos que lo replantean de forma subjetivada o problematizadora. Con ello se pretende también contribuir a la difusión de la obra de artistas con trayectorias dilatadas, reflexivas, coherentes y de gran calidad, que son insuficientemente conocidos fuera del territorio asturiano.

TIEMPO REAL Y VÍNCULO ARTE-NATURALEZA

Una vertiente interesante del protagonismo adquirido por el tiempo en la plástica actual surge del vínculo existente entre arte y naturaleza, que se puede manifestar a través de la mimesis en un intento de recreación de esta en su doble condición espacial y temporal,⁵ o, como en el caso que interesa destacar aquí, a partir de la misma vivencia de la naturaleza, de una unión de arte y vida favorecida por las características del medio vital y profesional de algunos de los artistas. Se produce en este caso una incorporación conceptual y procesual del tiempo que impide entender la obra como creación terminada a partir de la intervención del artista y que da origen a productos plásticos abiertos, de resultados expresivos imprevisibles y en transformación, cuya estructura y formas cambiantes dependen de factores espacio temporales externos que se integran en la obra como formas significativas.⁶

Así se aprecia en una de las vertientes de la actividad desarrollada por Joaquín Rubio Camín (Gijón 1929-2007)⁷ desde 1975, cuando establece su residencia en plena naturaleza en el valle de Valdediós (Asturias) y entra en contacto directo con la madera. Inicia entonces con esta materia, tras la experiencia desarrollada con el acero desde 1960, una nueva línea de indagación plástica

⁵ RUBIO LAPAZ, J., «Tiempo simbólico y tiempo real en la producción estética moderna», *Arte y tiempo*, HUM736. *Papeles de Cultura Contemporánea*, n.º 12, Granada, Grupo de Investigación de la Universidad de Granada HUM376, 2010, p. 50.

⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., *Camín, escultor*, Oviedo, Ed. Caja de Ahorros de Asturias. Obra Social y Cultural, 1991 y «Joaquín Rubio Camín (Gijón 1929)», en *Artistas Asturianos. Escultores, IX*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2005, pp. 92-125. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S. (Dir.), *Joaquín Rubio Camín. Catálogo razonado*, Madrid, Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, 2016. 3 vols.



Fig. 1. *Camín, La mañana, madera de castaño, 1984. Fundación Museo Evaristo Valle. Foto: S. Álvarez.*

que parte del tronco como soporte y del bosque como concepto. En ella, el tiempo de la naturaleza, el tiempo real, incide directamente en la estructura objetual de la escultura marcando una impronta física, no prevista en origen y de evolución desconocida e imparable, pero asumida por el artista como parte del proceso definidor del resultado plástico. Un resultado que no puede ser entendido como definitivo, puesto que el tiempo incide internamente en la estructura objetual y genera una transformación permanente que no excluye su deterioro y destrucción, poniendo de manifiesto la relación existente en los procesos naturales entre la condición efímera de la materia y el discurrir permanente del tiempo sin límite.⁸

Las esculturas que Camín realiza desde entonces y que le ocuparán hasta su fallecimiento en 2007 son troncos que no pierden la referencia a la forma primigenia [fig. 1], en los que sólo interviene mediante técnicas elementales a par-

⁸ INCIARTE ARMIÑAN, F., «Espacio, tiempo y arte», *Concepciones y narrativas del Yo. Thé-mata*, n.º 22, 1999, p. 158.

tir del uso de la motosierra en un enfrentamiento directo con la madera. Se trata de una actitud de respeto y no de dominio, que se orienta a extraer toda la fuerza y expresividad intrínsecas a la materia viva poniendo al descubierto los anillos, vetas, nudos, texturas, color y olor de la madera, así como el diferente comportamiento de cada una de las especies arbóreas trabajadas (roble, castaño, tilo, fresno, ciprés, nogal, eucalipto, manzano, peral...). Crea así Camín unas esculturas caracterizadas por la organicidad, la vida, la fuerza y el misterio de la madera, del bosque y de la naturaleza. Y en relación con esa condición orgánica y viva, unas esculturas sometidas a la evolución y transformación física de la madera con sus contracciones y dilataciones, y, como consecuencia, a una serie de mutaciones formales imprevisibles relacionadas con la reducción de tamaño, el endurecimiento, el agrietamiento y los cambios de color. Mutaciones que el artista contempla y valora como agentes del resultado plástico final, que entiende como consecuencia conjunta de su intervención y de la ejercida por el tiempo.

La impronta física del tiempo se acusa también en la serie escultórica que Fernando Alba (La Folguerosa, 1944)⁹ realiza en 1979 cuando interviene una serie de troncos con la intención de dar nueva vida plástica a los árboles derribados durante un temporal en el Campo San Francisco de Oviedo. Pero aunque los resultados coincidan con los de Camín en cuanto a la acción del tiempo sobre la materia, el punto de partida difiere.

Su comportamiento es consecuencia, como en el caso de Camín, de una actitud romántica de aproximación a la naturaleza, que de modo recurrente pervivirá a lo largo de su actividad posterior. Hasta entonces las propiedades del soporte matérico habían constituido para él un recurso orientado a conseguir resultados de naturaleza plástica y, en relación con ello, la manipulación de la materia perseguía obtener unos objetivos que eran ajenos a ella. Con la nueva actitud, los objetivos se encuentran implícitos en la propia madera, que se convierte por tanto en algo más que un soporte al erigirse en la escultura misma, en un producto artístico en el que los volúmenes están ya dados, el espacio no tiene cabida y el protagonismo corresponde a la materia natural con toda su energía, que el escultor se limita a desvelar mediante cortes limpios y mínimos.

⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., «Fernando Alba (La Folguerosa, Salas, 1944)», en *Artistas Asturianos. Escultores, IX*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2005, pp. 262-295; MARTÍNEZ SIERRA, J., «La poética creativa de Fernando Alba», *Liño. Revista de Historia del Arte*, n.º 21, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015, pp. 101-111.

Con esa intervención mínima, Alba buscaba un producto plástico cerrado, definido con precisión, sin que el discurso de lo temporal estuviera presente en sus intereses y preocupaciones. No obstante, la actuación sobre una materia viva implicaba la aceptación de las leyes naturales y de la acción física del tiempo. Y sin perseguirlo, sí hubo de asumir su protagonismo como factor ineludible que provoca la transformación de la obra, que, como en el caso anterior, debe afrontar un proceso de encogimiento, agrietamiento y oscurecimiento.

Esa transformación provocada por la incidencia física del agente temporal es sustituida por la idea de permanencia en otra serie de Fernando Alba que surge en 1981 con la plancha de aluminio como soporte. En ella, los significados del árbol como elemento material vinculado a los ciclos naturales son sustituidos por el intento de apropiación del paisaje y la voluntad de apresar el tiempo. Y esos objetivos se traducen formalmente de modo elocuente al representar sobre la superficie de la plancha metálica unas huellas de ramas que, a modo de paisajes fósiles, retienen la existencia y el tiempo pretéritos.

Las series de troncos y paisajes fósiles de aluminio suponen el inicio de un cambio de actitud de Alba ante el objeto artístico, que pasará de ser el producto de una mera experiencia plástica a convertirse en consecuencia de su reflexión en torno a la experiencia del espacio y el tiempo, conceptos que ya el pensamiento kantiano había considerado formas trascendentales que organizan nuestra percepción de la realidad.¹⁰

TIEMPO CÍCLICO Y MEMORIA POÉTICA

La instalación *Imagen real / imagen virtual*, realizada en 1990 en el Museo Evaristo Valle de Gijón, está en el inicio de esos nuevos planteamientos de Alba, en los que se manifiesta de forma clara una aproximación reflexiva en torno al tiempo.

Alba acota el montículo cónico natural existente bajo una palmera por medio de un círculo de tubo de PVC de siete metros de diámetro. Con la misma medida y morfología define en las proximidades un «contenedor de sombra», que recoge la proyectada por la copa del árbol sobre unas placas de espejo de distinto tamaño, formato y tonalidad. En ellas, la imagen de la pal-

¹⁰ CATALA, J. M., «Problemas de la representación del espacio y el tiempo en la imagen», <http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=24> (21/11/2017).

mera adquiere una nueva dimensión plástica al mostrarse fragmentada y cambiante en función de la hora y de la luz.

La obra parte de un nuevo planteamiento conceptual para alcanzar también un nuevo reto: la integración de la temporalidad y la fugacidad como componente plástico de la creación artística. Tiempo fútil y pasajero presente en la misma condición efímera de la obra, que se manifiesta irrepetible no sólo en cualquier otro emplazamiento, sino incluso en cada uno de los sucesivos momentos en que permanece en el entorno de la palmera.

A partir de ahí, frente a la huella física anterior, se puede hablar de una huella poética del tiempo en su escultura, de una poética de la memoria que sustentará las piezas realizadas desde 1999, en las que se debe hablar de un tiempo psicológico, subjetivado e interiorizado. En esa nueva fase, la dimensión poética de la fugacidad, de la muerte en relación con la vida, de lo efímero que pervive en la memoria, se convierten en el ideario de su obra coincidiendo con la enfermedad y el fallecimiento de su mujer en octubre de 1999. La primera materialización plástica de esas reflexiones es *Contenedores de tiempos* [fig. 2], obra instalada actualmente en los Jardines de la Fundación Museo Evaristo Valle de Gijón que realizó entre 1999 y 2000 para la exposición *La Escultura en Norte*, celebrada en el espacio público de la villa asturiana de Salas en la primavera de 2000.

El argumento en torno al que gira esta obra y las que la siguen hasta el momento actual es la experiencia interiorizada y muy meditada de un tiempo del pasado, que implica la existencia de una quietud y un silencio detenidos. Los cuatro elementos de acero que la integran, a través de sus formas cóncavas, de perfiles ligeramente curvos y dinámicos, de su composición secuencial, de la referencia al círculo, del agua y de las hojas de roble que acoge en su concavidad, traducen el discurso rítmico y circular de la vida. Discurso de la fugacidad y la caducidad que se evidencia físicamente en esta obra a través de la evaporación del agua y la descomposición de las hojas, estableciendo un símil entre agua, vida y tiempo.¹¹

Ese espíritu del pasado que permanece vivo en el recuerdo, en las cenizas de la materia o en el vacío producido por la ausencia sigue constituyendo el ideario de otras creaciones de las dos últimas décadas, como *Espacios para la memo-*

¹¹ PANDO DESPIERTO, J., «Agua y tiempo en el arte», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 6, Madrid, UNED, 1993, pp. 647-671, <<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/viewFile/2211/2084>> (22/11/2017).



Fig. 2. Fernando Alba, Contenedores de tiempos, acero, 1999-2000. Fundación Museo Evaristo Valle. Foto: J. Ferrero.

ria (2002) que realiza para la exposición *Confluencias 2002* del Edificio Histórico de la Universidad de Oviedo (2002-2003). La pieza está compuesta por dos volúmenes rotundos, que destacan por la poderosa condición física del acero corten. Pero la resultante plástica es de naturaleza poética antes que de consistencia tangible, ya que el artista reserva para el interior inaccesible de los módulos toda la energía y el dramatismo que se ocultan al exterior. En efecto, los dos potentes prismas de acero, herméticos y macizos sólo en apariencia, parecen dotados de la fuerza y la capacidad de atracción de lo telúrico e invitan a asomarse a lo oculto, a la memoria de la temporalidad y la fugacidad, a la experiencia de la existencia y del cosmos, quizá figurado en el círculo y el cuadrado que perforan las superficies superiores de los cuerpos prismáticos.

Y de nuevo el cosmos, la vida, el devenir y la fugacidad suponen la reflexión que fundamenta la intervención en la naturaleza titulada *Círculo de otoño* (2003) que, a su vez, está en el origen de la instalación *Octubre*. Partiendo de una intervención de *land art* en el entorno de su taller de San Claudio, en las proximidades de Oviedo, Alba intenta adentrarse en el enigma de lo telúrico y detener los ritmos naturales en su pequeño *Círculo de Otoño*, un estanque circular que concibe como lugar inactivo, en reposo, de tiempo estancado, de

quietud plena, frente a la transformación y movimiento constante de la vegetación que lo rodea.

Se establece en este caso, como en las intervenciones de *land art*, un discurso espacio-temporal que plantea la revisión de la obra dentro del tiempo lineal y el espacio euclidiano.¹² Se parte de la relación dialéctica entre la permanencia que se busca inmutable del círculo material de agua surgido a partir de la acción del artista y la transformación de la materia-espacio consustancial al discurrir imparable del tiempo cíclico.

Alba parte por tanto en esta obra de un planteamiento utópico y conocedor de la duración efímera de la intervención al recurrir a la naturaleza como soporte y como tema. Pero logrará dotar al *Círculo de Otoño* de una pervivencia plástica a través del recuerdo que queda impreso en su imagen fotografiada y del signo escultórico *Octubre*, un círculo de hierro que, en diálogo con ella, instala posteriormente a fines de 2003 en el espacio expositivo del Museo Barjola de Gijón.

TIEMPO IMAGINADO Y RECREADO

La acción física del tiempo sobre la materia escultórica cuenta aún con otras manifestaciones dentro de la plástica contemporánea asturiana, pero esa acción no parte en ellas de la participación directa del tiempo real, sino de la acción imaginada de un tiempo recreado.

Es el caso de la obra de Francisco Fresno (Villaviciosa, 1954),¹³ que como las últimas esculturas mencionadas de Alba, enlaza con lo telúrico en su serie *Del Tiempo* (2000- 2002) para representar la huella de la ausencia. La serie está integrada por siete esculturas que plantean una recreación plástica de la contingencia, del origen, transformaciones y fin de la existencia. Y lo hacen con un lenguaje tan expresivo como el de los procesos naturales en los que se inspiran: el desgaste producido por la acción del agua sobre las rocas, con todo lo que supone de erosión de la materia, el movimiento producido por el viento sobre los árboles arrancando y dispersando hojas y semillas, o la mella impresa por el fuego sobre la materia.

¹² RAQUEJO, T., «El arte de la tierra: espacio-tiempo en el Land Art», en MADERUELO, J. (Ed.), *Medio siglo de Arte, 1955-2005*, Madrid, Abada Editores, 2006, pp. 107-114.

¹³ VV.AA., *Del tiempo. Un proyecto artístico, lúdico y didáctico* [catálogo de exposición], Gijón, Museo Barjola, 2002; ZAPICO, F., «Francisco Fresno (Carda, Villaviciosa, 1954)», en *Artistas Asturianos. Escultores, IX*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2005, pp. 259-387.



Fig. 3. Francisco Fresno, *Del Tiempo*, acero corten, 2000. *Puente del Fondrigo, Vegadeo (Asturias)*. Foto: S. Álvarez.

De esa acción, que está directamente relacionada con el discurrir del tiempo, pervive la huella, que es lo que representan esas esculturas a través de unos bloques de acero corten horadados que pierden su compacidad prismática primigenia en la parte virtualmente más expuesta a los agentes naturales [fig. 3]. En esas zonas, sólo permanecen unos restos matéricos de perfiles ondulantes, dinámicos y caprichosos. Al ser la huella de lo desaparecido el móvil conceptual de estas obras, su desarrollo formal se plantea en negativo y, por ello, las perforaciones del acero son las que centran el interés de la escultura.

Tal planteamiento está en la base de obras posteriores de este artista como *Bastión del aire* (2007), realizada para el Parque Escultórico del Cabo Peñas (Asturias), un enclave de tierra que penetra en el Cantábrico azotado permanentemente por el viento que interactuó con la escultura mientras estuvo instalada en ese lugar.

En otra serie contemporánea, titulada *Lo que queda* (2000), Fresno da un paso más en la definición plástica de la ausencia y la solución formal de la escultura se concreta mediante siluetas. Siluetas que representan los restos de la materia, *Lo que queda*, y el vacío que deja lo ausente, *Lo que pasa*. De ahí el protagonismo plástico de la luz, que reemplaza a la materia perforada, atravesando su vacío y realza su huella.



Fig. 4. Adolfo Manzano, *Cantu de los días fuxíos*, mármol, 2001. Senda del Cervigón (Gijón). Foto: S. Álvarez.

Hasta ahora se han analizado creaciones en las que el tiempo se encuentra vinculado a la naturaleza en el plano real y físico o en el recreado a partir de la memoria. Pero los tiempos recreados están presentes en otros ejemplos, de los que conviene destacar una de las obras más relevantes del arte público de Gijón, *Cantu de los días fuxíos* (2001). Se trata de una pieza creada por el escultor Adolfo Manzano (Quirós, 1958)¹⁴ para la senda litoral que bordea la bahía de San Lorenzo por el lado este en un acantilado frente al mar abierto [fig. 4].

La escultura está integrada por nueve elementos cúbicos de mármol que, a modo de mesas equipadas con cuencos dispuestos en número y composición diferentes, están dotados de fuerte carga poética y abiertos a múltiples interpretaciones, relacionadas siempre con un tiempo pasado evocador de ritos culturales y/o domésticos. La ubicación irregular de los nueve módulos, con su inclinación y posición inestable al adaptarse a la topografía accidentada del terreno, contribuye a acentuar la idea de fragilidad, de extrañamiento y de poética del pasado. De un tiempo no exento de recuerdos y añoranzas que se apropia del lugar, convertido hoy por los usuarios de la senda en un enclave de

¹⁴ CASTRO FLÓREZ, F., «Adolfo Manzano (Bárcana, Quirós, 1958)», en *Artistas Asturianos. Escultores, IX*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2005, pp. 389-415.

encuentro, de descanso y contemplación del horizonte en el que cada observador proyecta su propia memoria individual y rememora el tiempo preservado en el recuerdo. *Cantu de los días fuxíos* se puede entender por ello como una metáfora de la memoria,¹⁵ pero las metáforas plásticas o paisajes de la memoria pueden adquirir otras muchas formulaciones.

METÁFORAS PLÁSTICAS O PAISAJES DE LA MEMORIA

En efecto, el tiempo, evocado en la memoria como conjunto de imágenes de situaciones pasadas, constituye el fundamento de paisajes escultóricos que traducen también una memoria colectiva. En ellos, se recurre a la experiencia del pasado para configurar los lenguajes expresivos del presente. Y en relación con la variedad y densidad de contenidos que nutren la memoria del pasado, presentan gran diversidad de planteamientos.¹⁶ No obstante, dentro de la diversidad, existen en ellos rasgos comunes, como el recurso a materias, procesos y formas de naturaleza signífica. Es decir, las materias se entienden como algo más que un soporte físico de la escultura, son elegidas por su condición de elemento natural, cultural o simbólico y se convierten en un signo dotado de una carga semántica tan importante en la configuración del lenguaje artístico como lo pueda ser el desarrollo formal. Por ello, la elección de la materia estará condicionada por su capacidad discursiva para recuperar una memoria cargada de historia, de cultura y tradiciones. Y lo mismo hay que decir de los procesos técnicos y de la resultante formal.

Las evocaciones, como se verá, se corresponden con tiempos muy diferentes que van desde lo ancestral a lo antropológico en sus múltiples vertientes.

Paisajes de la memoria ancestral

Los paisajes de la memoria ancestral parten de la memoria colectiva evocadora de un tiempo remoto. Un tiempo que impulsa la formulación de creaciones artísticas cargadas de connotaciones en relación con la memoria del lugar. Pueden evocar mitos y culturas protohistóricas o rememorar ritos y tradiciones populares de fuerte arraigo desde un tiempo inmemorial.

¹⁵ DRAAISMA, D., *Las metáforas de la memoria: una historia de la mente*, Madrid, Alianza Editorial, 1998

¹⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., *La Escultura en Norte 1, 2, 3* [catálogos de exposición], Salas, Asociación Cultural Salas en el Camino, 2000, 2003, 2005.

La aproximación a la materia con un sentido telúrico, presente de algún modo en las obras anteriormente comentadas de Camín y de Alba, se relaciona con la vertiente ancestral de la memoria colectiva. En ella se fundamenta gran parte de la producción de Pablo Maojo (San Pedro de Ambás, 1961),¹⁷ un artista que, además de respetar y potenciar el carácter vivo de la madera siguiendo los pasos de Camín, cuya obra admiró desde niño en el valle de Valdediós, dota a sus esculturas de connotaciones primitivistas mediante una formalización sónica grabada sobre los troncos o a través de un cromatismo elemental y expresivo.

La fuerza de lo telúrico se refuerza en su obra a través del diálogo que establece con la naturaleza en proyectos como *La Barrera Oceánica*,¹⁸ que desarrolló Maojo en febrero de 1988 en el arenal de la playa de Rodiles. La intervención partía de un planteamiento ecologista de preservación del medio que trataba de concienciar sobre la progresiva pérdida de arena ocasionada por el deterioro del dique existente en la desembocadura de la ría de Villaviciosa. La propuesta morfoespacial planteada por Maojo partía de un dilatado desarrollo procesual signifiante de ocupación-desocupación del medio. El proyecto se iniciaba con la instalación de cien traviesas de ferrocarril clavadas en las dunas de la playa formando una apretada alineación; en una segunda fase, las piezas se desmontaron y trasladaron a un nuevo emplazamiento en la misma orilla a lo largo de un kilómetro, donde permanecieron hasta ser derribadas por la acción de las mareas en un proceso que se alargó durante siete días.

Esa propuesta de carácter efímero con intención signifiante, que se superponía a las formas geológicas del medio y establecía una comunicación dialéctica con la acción de las mareas derivadas del tiempo astronómico, tuvo aún continuidad con el nuevo título de *Oriciu pa los aviadores* al trasladar los materiales a una nueva ubicación en un monte próximo como nuevo acto de denuncia ante la destrucción del medio natural causada por la construcción de la Autovía del Cantábrico.

El largo proceso contó con el apoyo y participación de otros artistas, como Camín, Felipe Solares y Ricardo Mojardín, y fue fotografiado y preservado en la memoria por Manolo Ribera y José Ferrero. Esas fotografías hicieron posible su evocación, coincidiendo con su vigesimoquinto aniversario, en un evento exposi-

¹⁷ ZAPICO, F., «Pablo Maojo (San Pedro de Ambás, Villaviciosa, 1951)», en *Artistas Asturianos. Escultores*, IX, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2005, pp. 447-477.

¹⁸ <<http://evaristovale.com/inauguracion-pablo-maojo-25-anos-del-ciclo-de-la-barrera-oceanica-y-el-oriciu/>> <<https://www.youtube.com/watch?v=aot3lpWn7QQ>> (24/11/2017).



Fig. 5. Pablo Maojo, Totem, madera de olmo, 1985. Destruída. Foto: J. Ferrero, Pablo Maojo. Rodiles. Positivo cloro-bromuro virado al selenio, 1988.

tivo celebrado en la Fundación Museo Evaristo Valle, donde se instaló una nueva versión del *Oriciu* que permanece actualmente en los jardines del museo.

En la playa de Rodiles, la energía telúrica puesta de manifiesto plásticamente por *La Barrera Oceánica* se vio reforzada por el *Totem* (1988), una escultura hincada en el arenal y tallada en un monumental tronco de olmo, que Maojo intervino formalmente con elementales signos primitivistas evocadores de creencias ancestrales. Esta pieza de Maojo, que fue destruida por el fuego en un acto vandálico, y que conservamos a través de las fotografías de J. Ferrero [fig. 5] es una muestra de otra de las vertientes ofrecidas por los paisajes escultóricos de la memoria ancestral, la relacionada con obras que parten de la evocación de monumentos de las culturas protohistóricas. Nos remiten estas a un mundo remoto, un mundo que está en nuestros orígenes, en el que se evidencia una estrecha comunión con la naturaleza.

En el contexto de la antropología ancestral hay que situar el *Laberinto* (2010) que José Legazpi (Bres, Taramundi, 1943)¹⁹ instaló en Campo Lameiro (Pontevedra), dentro de uno de los mayores yacimientos de petroglifos del

¹⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., *Legazpi* [catálogo de exposición], Oviedo, Ed. Caja de Ahorros de Asturias. Obra Social y Cultural, 1995; *Legazpi. Sobre Pasmados y algún Mendiguero* [catálogo de exposición], Gijón, Museo Barjola, 2002; «José Legazpi (Bres, Taramundi, 1943)», en *Artistas Asturianos. Escultores, IX*, Oviedo, Hércules Astur de Ediciones, 2005. pp. 194-229.



Fig. 6. José Legazpi, *Laberinto*, *Plancha de hierro acerado y pintado*, 2010. Parque Arqueológico de Campo Lameiro (Pontevedra). Foto: J. Legazpi.

norooeste peninsular. Se trata de una obra de grandes dimensiones [fig. 6] realizada en plancha de hierro acerado y pintado, significativa con su forma espiral que lleva a gran escala el motivo recurrente grabado en los petroglifos del yacimiento en memoria de los ritos de vida y fecundidad. Motivo que en su discurrir curvilíneo y expansivo implica una idea de desarrollo, de crecimiento y transformación estrechamente unida al fenómeno temporal. Pero en *Laberinto*, al tiempo cósmico propio del pasado protohistórico y unido a las funcionalidades de la colectividad dentro de sus rituales de vida/muerte y subsistencia/trascendencia, se superpone el tiempo histórico lineal. Es decir, un tiempo introducido por la procesualidad discursiva de la obra desde que se inicia su ejecución e instalación hasta que culmina el proceso con el uso por parte del espectador cuando recorre y desentraña el espacio laberíntico interior.

Manifestaciones también de la memoria ancestral son las *Estelas* (2004-2005) del mismo autor, que toman como referente antiguos monumentos funerarios representativos del tiempo solar astronómico, para ofrecer una vertiente revisada de tiempo antropológico que confiere valores simbólicos añadidos a las piezas originales.²⁰ Lo mismo que ocurre cuando se superponen a los

²⁰ DELGADO, E. y ROBLEDO, B., «Lo contemporáneo y el tiempo antropológico», en *IV Seminario del Proyecto RIME Lo contemporáneo y el tiempo antropológico*, Madrid, Museo de América, 2011, pp. 10-11.

valores etnográficos iniciales las connotaciones añadidas por la memoria en obras actuales que recrean con un sentido artístico tradiciones populares, apegos campesinos y prácticas artesanales, como en algunas otras piezas de Legazpi (*Praxis rural, Yunque*, 2004-2005).

Legazpi es el artista asturiano que más ha ahondado en la representación plástica de esta vertiente de la memoria colectiva. La vida en armonía con la naturaleza en el medio rural de San Estaban de las Dorigas (Salas), donde fijó su residencia en 1979, el contacto directo con la cultura tradicional y los oficios artesanales, la memoria recuperada de una infancia entre la herrería familiar y el mundo marinero del occidente asturiano, fundamentan conceptualmente las series escultóricas que le ocupan durante dos décadas desde mediados de los años ochenta, de las que ya se han comentado algunos manifestaciones.

En estas series todos los elementos constitutivos del lenguaje resultan evocadores de los múltiples contenidos que integran la cultura tradicional. En ellas, la materia, la técnica y la forma alcanzan la categoría de signos. La madera, siempre grandes troncos de castaño, es la materia recurrente, además de elemento connotativo de la memoria del lugar, que remite al medio natural y a la cultura tradicional. La técnica, con la azuela o el formón como herramientas que imprimen en la materia la huella expresiva y directa de la acción, recupera procedimientos de fuerte arraigo en las artesanías tradicionales, cuya ejecución lenta y laboriosa también es asumida en los procesos creativos por el artista. Las formas parten del imaginario ofrecido por los ingenios mecánicos de la cultura material de su entorno rural y de la evocación de los trabajos de los carpinteros de ribera que observaba de niño en la ría del Eo.

Partiendo de ese ideario surgen las series de *Carracas* y *Matracas* (1985-1989), primeras series escultóricas evocadoras de los instrumentos musicales de amplio uso popular en el pasado coincidiendo con determinadas festividades religiosas. Esa tradición, de fuerte arraigo en el ámbito rural, está en el origen de unos monumentales artefactos de madera de castaño que producen ruido mediante la intervención de agentes naturales (viento y agua) o de la acción humana. Son esos agentes los que completan la resolución final de la obra y desarrollan todas sus posibilidades expresivas, y que, como en ejemplos ya comentados y otros que se citan a continuación, suman al tiempo ancestral el tiempo procesual.

En la misma línea evocadora de tradiciones y vivencias del pasado surgen las series posteriores de Legazpi. Los *Mojones de Camino* (1989-1990) parten de la memoria de los antiguos miliarios y demás señalética de los caminos, y se reali-



Fig. 7. José Legazpi, *Boya de dirección*, madera de castaño, cuero y cáñamo. 1992. Foto: M. Morilla.

zan con madera de castaño y piedra caliza, materias extraídas del entorno que los acoge. Las *Boyas* (1992) tienen una base icónica en el imaginario de su entorno vital en la cuenca del río Narcea y recrean pequeñas embarcaciones significantes de la memoria del lugar por las materias (madera, cuero y cuerdas), por las referencias formales a las arboladuras de las barcas y por los recursos técnicos de ensamblajes, cuñas y cosidos propias de la artesanía tradicional [fig. 7]. Similar sentido tienen las *Memorias Ría del Eo* (1993), cuya iconicidad, más simbólica que visual, parte de un referente remoto en instrumentos de navegación, al que suma un cromatismo azul de valor significativo en relación con la ría. La memoria de un pasado infantil en el entorno de la ría del Eo se recupera nuevamente en *Arboladura. Homenaje a los carpinteros de ribera* (2007), una de las piezas que forman parte de la *Senda Escultórica de los 12 Puentes de Vegadeo*.²¹

Las últimas series de Legazpi que se fundamentan en tradiciones aún presentes en la memoria colectiva del entorno rural son las de *Pasmados* (2000-2004) y *Mendigueros* (2000). Parten, como el *Laberinto*, de creaciones antiguas relacionadas con creencias, costumbres y funciones religiosas. En

²¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., «La Senda Escultórica de los 12 Puentes de Vegadeo (Asturias): intervención y/o apropiación del lugar», *Norba-Arte*, n.º 34, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014, pp. 273-297.

concreto, evocan la memoria de una religiosidad popular reflejada en la imagería de los templos rurales asturianos, cuya talla tosca, evidente desproporción, hieratismo y expresión forzada e ingenua inspiraron el peculiar imaginario de los *Pasmados*, partiendo el de los *Mendigueros* de los limosneros que circulaban de casa en casa por las aldeas para recoger los donativos solicitados por la parroquia.

Ahora bien, la antropología material y cultural constituye para Legazpi una fuente conceptual e icónica de la que parte con la intención de crear unas obras actuales y universales. Por lo que conviene insistir en la presencia en ellas de dos conceptos diferenciados de tiempo,²² el tiempo cíclico, lento y recurrente de las culturas y tradiciones ancestrales rememoradas y el tiempo lineal de la realidad actual de las obras.

Paisajes de la memoria histórica

Otros paisajes plásticos de la memoria colectiva son los surgidos en relación con las actividades impulsadas por la Asociación para la recuperación de la Memoria Histórica de Asturias, una memoria silenciada hasta hace pocos años y orientada a exhumar, dignificar y homenajear a las víctimas del franquismo enterradas en fosas comunes en toda la geografía regional. Se trata de obras de función conmemorativa, que participan del concepto de monumento, erigidas a la memoria y en desagravio de los fusilados y que pretenden restituir su memoria.

La primera de estas obras fue promovida por el primer alcalde socialista de la democracia en Oviedo y realizada en 1986 en la fosa común del cementerio civil de la ciudad por Fernando Alba. Se trata de una escultura de hormigón, cargada de simbolismo icónico en su forma de columna truncada y rota, que condensa todo el dramatismo y el sufrimiento compartidos y aún sin restañar de las familias de los fusilados en ese lugar durante la guerra y los primeros años de la dictadura.

Tres décadas más tarde, se encarga nuevamente Alba de otra obra de similar función, *Memoria herida* (2015), erigida en la villa asturiana de Grado en homenaje y recuerdo de las víctimas exhumadas en las 14 fosas comunes de ese municipio [fig. 8]. Se trata de una impresionante estela de granito que se dispone perpendicularmente sobre una base circular de placas grabadas con los

²² VILLALBA, D., *Fluyendo en el presente eterno*, Madrid, Miraguano Ediciones, 2013.



Fig. 8. Fernando Alba, *Memoria herida*, granito, 2015. Grado (Asturias). Foto: S. Álvarez.

topónimos de las fosas excavadas. La estela se resuelve con una intervención formal aparentemente sencilla, pero resultante de un meditado proceso que busca evidenciar la carga dramática del hecho histórico evitando caer en el anecdotismo. Las perforaciones del gran bloque monolítico vertical, distribuidas sólo en apariencia de forma irregular, constituyen los signos connotativos de los fusilamientos, reforzados en su sentido significativo por las placas individualizadas a modo de losas funerarias de la base.

Similar intención y formulación conmemorativa a modo de estela funeraria tiene *Memoria* (2005) de Joaquín Rubio Camín, un monolito de hormigón dedicado en Valdediós, a escasa distancia de la residencia del artista, a los diecisiete trabajadores y enfermos del Hospital de Salud Mental de Valdediós que fueron fusilados y enterrados en octubre 1937 por las tropas franquistas en la fosa común allí ubicada. Como la anterior, se caracteriza por un tratamiento formal elemental, con una ventana abierta grabada en el frente el bloque monolítico vertical como símbolo de esperanza.

Paisajes de la memoria industrial

Podemos distinguir aún otro tipo de paisajes de la memoria que se remontan a un tiempo más próximo, un tiempo vivido y compartido con los sectores sociales más afectados por los cambios económicos y sociales experimentados en las últimas décadas como consecuencia de las transformaciones del sistema productivo a nivel global. Tales transformaciones se han acusado especialmente en regiones fuertemente industrializadas, como es el caso de Asturias, que ha visto desmantelarse sus empresas siderúrgicas, navales y mineras. En este sentido podemos hablar de los paisajes de la memoria industrial, que parten de la evocación de un tiempo desaparecido en el que tuvo lugar el despegue económico de muchas comarcas y villas asturianas cuyos recursos dependían directa o indirectamente de sus industrias, convertidas por ello en signo de identidad dentro del imaginario colectivo.

La memoria de ese tiempo industrial fundamenta el discurso plástico de algunos artistas y dio origen a piezas escultóricas de especial interés. Destaca en este sentido la *Torre de la Memoria* (2000) del ya mencionado Francisco Fresno, una escultura que rememora la factoría siderúrgica más antigua de Gijón, la Fábrica de Moreda, que había estado instalada en los terrenos ocupados actualmente por el parque del mismo nombre donde se ubica la escultura [fig. 9]. El recuerdo se hace evidente en esta pieza en el material, la forma y la composición, que están cargados de intención significativa. La elección del acero no responde únicamente a su resistencia ante las agresiones atmosféricas, sino al deseo de evocar el material producido por la antigua factoría que desde 1879 hasta su cierre definitivo en 1980 había sido un símbolo del potencial de la industria local y regional. Por su parte, la forma prismática y la composición vertical constituyen una interpretación plástica de las chimeneas que habían definido visualmente el Gijón industrial del pasado.

Pero quien mejor representa esta vertiente de la escultura asturiana es Benjamín Menéndez (Avilés, 1963),²³ un artista profundamente marcado por la tradición siderúrgica de su entorno vital y muy sensibilizado ante su desmantelamiento. La destrucción de los altos hornos de ENSIDESA constituyó el fundamento material y conceptual de una parte importante de su trabajo creativo.

²³ RODRÍGUEZ, R. y ATEZA, R., *Benjamín Menéndez* [catálogo de exposición], Gijón, Museo Barjola, 1996; TIELVE GARCÍA, N., «El lugar de la memoria: cinco miradas entrelazadas», en *La Escultura en Norte 3* [catálogo de exposición], Salas, Asociación Cultural Salas en el Camino, 2005, pp. 49-54.



Fig. 9. Francisco Fresno, Torre de la Memoria, acero corten y acero inoxidable, 2000. Parque de Moreda (Gijón). Foto: F. Fresno.

Con vocación de arqueólogo había rastreado entre los escombros de la factoría para seleccionar materiales, que después reutilizaba en sus esculturas con doble función: como soporte capaz de adquirir un nuevo sentido estético y como testigo material de una industria desmantelada cuya memoria pretendía conservar.

La intención simbólica e identitaria ha sido una constante en sus obras, como *Subconsciente* y *Mitad y mitad* (2002), en las que las materias son bastante más que un soporte al hacer una doble referencia a la memoria industrial y artesanal de su ciudad natal: memoria industrial a través de la recuperación de los hierros retorcidos que extrae de los encofrados pertenecientes a las instalaciones derribadas de ENSIDESA y memoria artesanal representada por las piezas de cerámica, que entroncan con la larga tradición alfarera existente en la comarca avilesina y consolidada por la Escuela de Cerámica de la villa. Es también el caso del *Pozo de lágrimas* (2005), que deja claro en su título el pesimismo existente entonces en la villa ante los problemas económicos y sociales provocados por el cierre de los altos hornos, y de la instalación efímera *Huertos de Acero*, realizada para el espacio público de la villa de Salas en

2005, que evoca el entorno vital de los obreros siderúrgicos y mineros a partir de los pequeños huertos que trabajan en las zonas periurbanas de las villas industriales.

La escultura más relevante del artista hasta el momento mantiene similar afán evocador. Se trata de *Avilés* (2005), una pieza monumental instalada en el paseo de la ría avilesina que, como indica su título, se planteó como una metáfora de la ciudad. La escultura está formada por tres elementos cónicos que se disponen tangentes en su base y ascienden con distinta inclinación en sentido divergente, señalando el núcleo urbano, la ría y el sector industrial, los tres elementos que han determinado la historia de la ciudad. Se trata, pues, de una obra creada con voluntad identitaria en su forma y su composición. Y lo mismo ocurre con el material escultórico, el acero corten. Pero sin renunciar a esa vocación, la escultura *Avilés* establece algunas diferencias en cuanto a intención con las obras anteriores. Prescinde de la nostalgia y, al tiempo que evoca el pasado, plantea una esperanza en el futuro al formularse con un material que no se ha recuperado de las ruinas, sino que ha sido producido por Arcelor-Mittal, la factoría siderúrgica que se ha instalado en la villa adaptada ya a un sistema productivo globalizado. Además, su instalación en el paseo de la ría se relaciona con los trabajos de regeneración de este eje neurálgico de la villa y contribuye con su escala y su morfología a la transformación física, funcional y estética del sector, ahora recuperado para uso público.

Pero considero que uno de los mejores ejemplos para ilustrar los paisajes plásticos de la memoria industrial lo ofrece la *Ruta del Acero* (2004-2010)²⁴ de la misma villa de Avilés, un proyecto colaborativo, ideado e impulsado directamente por un sector ciudadano, el de los antiguos alumnos de la Escuela de Aprendices de ENSIDESA, y ubicado en los terrenos de la factoría ocupados por el centro en el que estos se habían formado. Un proyecto fundamentado en el imaginario colectivo imperante en Avilés, que entiende los restos materiales de la vieja factoría como vestigios del gran patrimonio industrial de la ciudad. Ese patrimonio pervive en la ruta a través de las máquinas, herramientas y desechos de los altos hornos desmantelados, en unos casos sin intervención y en

²⁴ VV.AA. *La Ruta del Acero*, Avilés, Ayuntamiento de Avilés/ArcelorMittal, 2010; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., «Patrimonios destruidos/patrimonios creados, La Ruta del Acero: un locus identitario entre la destrucción y la creación», en ÁLVARO ZAMORA, M. I., LOMBA SERRANO, C. y PANO GRACIA, J. M. (Coord.), *Estudios de Historia del Arte. Libro Homenaje al Prof. Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 99-111.

.....

otros intervenidos plásticamente para dar origen a un patrimonio diferente, de naturaleza artística, pero enraizado en el patrimonio industrial anterior. El sentido identitario y evocador de las esculturas se refuerza al haber sido realizadas por creadores surgidos del vecindario de la villa y vinculados a la siderurgia, con los que han colaborado desinteresadamente los trabajadores de la actual factoría, que apoyó la iniciativa prestando sus instalaciones para la ejecución de los trabajos.

TIEMPO PROBLEMATIZADO

La persistencia del tiempo como eje de la reflexión artística se aprecia también en comportamientos problematizadores, que con frecuencia parten del recurso a las nuevas tecnologías.

Es el caso de algunas obras de otro artista asturiano, Avelino Sala (Gijón, 1972),²⁵ en las que se cuestiona la linealidad del tiempo de la realidad, del tiempo que establece la continuidad entre el pasado y el futuro, a través de la desmaterialización y la hibridación. Se trata de obras problematizadoras de su propia condición espaciotemporal, en las que los títulos hacen referencia al pasado (*No somos nada*, 2002) y al futuro (*Buena suerte*, 2002), referencia que se refuerza aparentemente con las ideas de fragilidad y de contingencia introducidas por el material transparente (cinta adhesiva) y por la luz. Pero la linealidad del tiempo real no resulta tan clara. *No somos nada* problematiza el tiempo real detenido de un hombre yacente sobre la caja mortuoria al evocar la extinción de una existencia anterior, y el cuestionamiento del discurso temporal se acusa en *Buena suerte* [fig. 10], que constituye un ejemplo más complejo de hibridación con el recurso icónico de cinco figuras de bebés sentados sobre una caja luminosa y un monitor de televisión. El tiempo lineal se rompe y al presente representado por las cinco figuras se superpone el futuro adelantado por las imágenes del televisor, que además introducen el tiempo real del movimiento con el apoyo de la tecnología.

La hibridación temporal se acusa aún en ejemplos de otras prácticas artísticas que implican de forma directa el espacio de instalación de la obra y al espectador con su ocupación física y en movimiento dentro de él. Se suma en ellas por tanto el tiempo real del recorrido y los tiempos representados, evoca-

²⁵ BARROSO, J. y TIELVE, N., *Arte actual en Asturias. Un patrimonio en curso*, Gijón, Ediciones TREA, 2005, pp. 307-309.



Fig. 10. Avelino Sala, Buena suerte, vaciado de bebé, caja de luz, televisión y vídeo, 2002. Foto: M. Morilla. Fuente: Universidad de Oviedo.

dos y/o deconstruidos de la propuesta artística. Es un buen ejemplo la videoinstalación *Homo-videns, la vuelta al cole* (2002) que plantea una reflexión sobre las relaciones entre el arte, los medios de comunicación y la sociedad. Cristina de Silva y Nacho de la Vega, autores de esta creación e integrantes del colectivo *Fiumfoto*, traducen en esta instalación multimedia el discurso ampliamente ensayado (*La tv es realidad; Spain 04*) en otras obras críticas con la desinformación y falta de reflexión de la sociedad contemporánea «producto-víctima de la nueva cultura audiovisual».²⁶ El discurso se plantea mediante la humanización de monitores de televisión que funcionan como las cabezas de maniqués de diferente sexo y edad y emiten los vídeos enviados desde un reproductor de DVD. Pero en esta obra, la crítica de la sociedad del presente se manifiesta a través de objetos y situaciones del pasado, al recrear una escuela antigua con su equipamiento de mobiliario (un pupitre, la mesa profesor y el encerado), mapas y materiales didácticos y las figuras de dos escolares vestidos con el característico mandilón de entonces, que se acompañan del elemento sonoro de las voces y gritos infantiles. La referencia al pasado aún queda reforzada por la presencia de la ausencia que introducen en la instalación los huecos desocupados, ordenados y pintados sobre el suelo de los restantes pupitres y de una cancha deportiva,²⁷ pero las figuras aparecen monitorizadas y deshumanizadas, en una representación deconstruida del tiempo y el espacio que es buen reflejo de la hibridación y complejidad de la temporalidad del arte actual.

²⁶ TIELVE GARCÍA, N., «Emergencias: el arte joven en Asturias», en *¿Qué arte? Discursos sin fronteras* [catálogo de exposición], Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, pp. 35-36

²⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., «¿Qué arte? Discursos sin fronteras», en *¿Qué arte?...*, p. 17.

EL TIEMPO MALEABLE: PRESENTES EXPANDIDOS DEL ARTE ACTUAL

ALBERTO CASTÁN CHOCARRO
Universidad de Zaragoza

Inútil intentar asirme a los segundos, los segundos se escapan:
no hay uno que no me sea hostil, que no me rechace
y haga patente su negación a exponerse conmigo.
Inabordables todos, uno tras otro proclaman mi soledad y mi derrota.
Emil Cioran, *La caída en el tiempo*

COMO EL CONEJO BLANCO DE ALICIA, vivimos mirando el reloj, repitiendo en voz alta cómo nos afecta el tiempo. Buscamos tiempo, nos falta tiempo, tratamos de recortar los tiempos, llegamos (o no) a tiempo. «¡Es tarde, es tarde!», pensamos antes de entrar una vez más en la madriguera. *Time's up!*, gritan las mujeres en todo el mundo.

No podemos escapar del tiempo. Incluso intentarlo podría matarnos; al menos si atendemos a nuestro propio tiempo interno. Jeffrey C. Hall, Michael Rosbash y Michael W. Young fueron galardonados con el premio Nobel en Fisiología o Medicina de 2017 por haber desentrañado «los mecanismos moleculares que controlan los ritmos circadianos»,¹ es decir, por descubrir el modo en que funciona el reloj biológico del cuerpo humano. Sus descubrimientos, explicó en su comunicado la Asamblea Nobel, «explican cómo las plantas, los animales y los humanos adaptan su ritmo biológico de manera que esté sincronizado con los movimientos de la Tierra», lo que en definitiva regula funciones cruciales como «el comportamiento, los niveles hormonales, el sueño, la temperatura corporal y el metabolismo». Hay indicaciones, concluye la Asamblea, de que «un desajuste crónico entre nuestro estilo de vida y el ritmo dictado por

¹ The Nobel Assembly, «Press Release», 02/10/2017. Disponible en: <https://www.nobel-prize.org/nobel_prizes/medicine/laureates/2017/press.html> [fecha de consulta: 20/02/2018]. Traducción del autor.

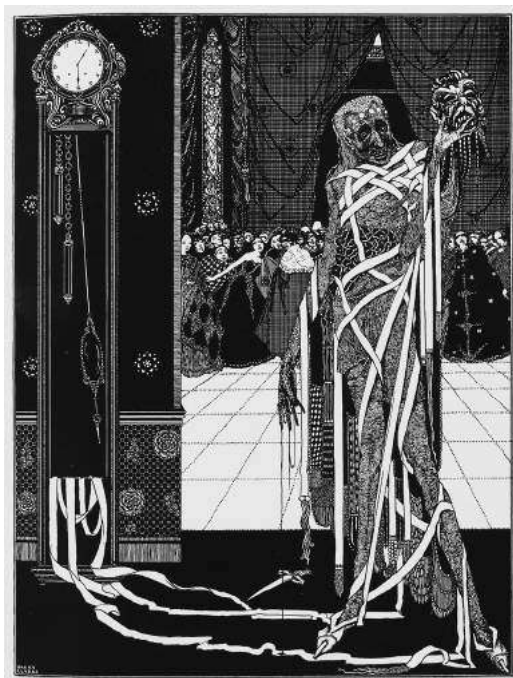


Fig. 1. Harry Clarke. The Dagger Dropped Gleaming Upon the Sable Carpet, ilustración para *La máscara de la muerte roja* (1842), de Edgar Allan Poe, 1919.

nuestro reloj biológico, incrementa el riesgo de padecer diferentes enfermedades». La propia naturaleza nos demuestra que no podemos vivir contra el tiempo —o al menos contra una de sus concepciones—, pero pocas aspiraciones más propias del ser humano que tratar de controlarlo.

El reloj marca las horas que quedan para la muerte, como bien han apuntado incontables *vanitas*. Los protagonistas de *La máscara de la Muerte Roja* (1842), de Edgar Allan Poe [fig. 1], reunidos por el príncipe Próspero en una recóndita abadía fortificada, sueldan las puertas para escapar de la enfermedad que asola la región, en un aislamiento voluntario provisto de «todos los medios para el placer».² En el séptimo de los salones en que se celebra un gran baile de máscaras, un gran reloj de ébano marca las horas con «un sonido claro, estrepitoso, profundo y extraordinariamente musical», de timbre tan potente que obliga a la orquesta a interrumpir periódicamente sus acordes. Cada sesenta minutos, «cuando llegaba una nueva campanada del reloj fatal, se producía el

² POE, E. A., «La máscara de la Muerte Roja», en *Cuentos completos*, Barcelona, Penguin, 2016, pp. 589-596.

mismo estremecimiento, el mismo escalofrío y el mismo sueño febril». El tiempo, parecen recordar los reunidos, sigue fluyendo. Y con él llega la «Muerte Roja», haciendo caer, uno por uno, «a los alegres libertinos, inundados de un rocío sangriento». Extinguida la vida, para por fin el reloj de ébano.

MEDIR EL TIEMPO

En 1884, la Conferencia Internacional del Meridiano celebrada en Washington D.C. se propuso fijar un meridiano cero común a todas las naciones que permitiera establecer un estándar de tiempo universal. El desarrollo del comercio y las comunicaciones, tanto ferroviarias como telegráficas, así lo demandaba. En un triunfo del imperialismo victoriano —la facción angloamericana era mayoría frente a la francesa entre los veinticinco países reunidos—, se «aprobó la adopción del meridiano que atraviesa el centro del instrumento que marca los tránsitos en el Observatorio de Greenwich como el meridiano inicial para la longitud».³ Este ya se utilizaba en Gran Bretaña, EEUU y Canadá y, aunque el congreso solo recomendaba su adopción por el resto de naciones, esta se produjo de forma paulatina —Italia, Alemania y Austria-Hungría, en 1893; España, en 1901; Francia, en 1911...—.

La línea invisible que se dibuja desde Greenwich inspiró a Simon Faithfull *0°00 Navigation part I: A Journey Across the Landmass of England* (2009), un vídeo de 55 minutos en el que la cámara sigue a un hombre de espaldas que avanza, sorteando todo tipo de obstáculos —saltando vallas, cruzando propiedades, saliendo de edificios por estrechas ventanas, vadeando arroyos, arrastrándose a través de setos...—, por el espacio en el que discurre el meridiano hasta zambullirse en el mar del Norte. En 2015, el artista prolongó su acción dando lugar a *0°00 Navigation Part II: A Journey Across Europe and Africa* [fig. 2], serie de ochenta fotografías que documentan la continuación del viaje siguiendo la misma línea inexistente, desde el Norte de Francia hasta que desaparece en el océano Atlántico, en la costa de Ghana. Una figura de negro con un «0» en su espalda marca en cada imagen el punto en el que, de forma completamente aleatoria, comienza a contar el espacio-tiempo. Una tercera parte

³ Extracto de las actas del congreso (*Protocols of the Proceedings*) recogido en: DOBLE GUTIÉRREZ, S., «La estandarización del meridiano de Greenwich», en *Ciencia y cultura de Rousseau a Darwin: actas año XV y XVI*, Canarias, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Dirección General de Innovación Educativa, 2008, pp. 1-20, espec. p. 15.



Fig. 2. Simon Faithfull. 0°00 Navigation Part II: A Journey Across Europe and Africa, 2015.

del proyecto, en la que el artista se propone alcanzar el punto imaginario en el Atlántico en el que la línea 0° de longitud se cruza con la línea 0° de latitud (el ecuador), está todavía por realizar.

Faithfull llamó la atención sobre cómo un punto geográfico que no había sido elegido por un criterio científico objetivo, sino por cuestiones comerciales y de influencia política, se convertía en el lugar a partir del cual se uniformaba el tiempo, dotándolo de una importancia global cargada de un fuerte contenido simbólico. Así lo pudo ver el anarquista francés Martial Bourdin quien el 15 de febrero de 1894 trató de volar el observatorio de Greenwich con una bomba que detonó prematuramente en las inmediaciones. Aunque pese a las heridas sufridas vivió durante algunos días, no reveló cuáles eran sus motivos. «Porque la sinrazón perversa tiene sus propios procesos lógicos», apuntó Joseph Conrad en el prefacio de *El agente secreto* (1907), la novela que le inspiró el intento de atentado.⁴ Quizá hasta el punto de justificar un estallido, aunque fuera figurado, del tiempo.

⁴ CONRAD, J., *El agente secreto: un relato sencillo*, Madrid, Alianza, 1994, p. 20.



Fig. 3. William Kentridge. *The Refusal of Time*, 2012. *The Metropolitan Museum of Art*, NY y *San Francisco Museum of Modern Art*.

La historia de Bourdin fue evocada por William Kentridge en *The Refusal of Time*, instalación que presentó en la Documenta 13 celebrada en 2012 [fig. 3]. La resistencia al tiempo, expresada trágicamente por el anarquista francés, es utilizada por Kentridge como metáfora de la resistencia al poder, en un proyecto que se refiere también a la noción del tiempo occidental como una imposición sobre las sociedades colonizadas. En un espacio en desuso cercano a la estación de tren de Kassel, cinco proyecciones sobre los muros rodeaban una gran escultura móvil de madera, una «máquina respiratoria» inspirada por los sistemas neumáticos subterráneos pensados en el París de finales del siglo XIX para sincronizar los relojes, denominada también «elefante» a partir de la descripción del émbolo de una máquina de vapor realizada por Dickens en *Tiempos difíciles* (1854). Audios con la voz de Kentridge y música de tubas completaban el conjunto mientras en las proyecciones aparecían metrónomos marcando diferentes velocidades, el propio artista recorriendo su estudio, animaciones *stop motion*, confetis movidos por el aire que componen imágenes —en relación con las nociones de entropía y antientropía, esta última relacionada por Kentridge con el proceso de montaje cinematográfico—, películas de acción real proyectadas

en progresión y reverso, mapas de África, papeles rasgados, relojes o la bicicleta invertida de Duchamp; entre otros motivos. Como final, una procesión de siluetas negras marcha por los muros hasta ser consumida por un agujero negro.

El tiempo, apuntó Graciela Speranza, no es solo el asunto al que está dedicada la obra de Kentridge, sino también «la esencia misma de sus medios y sus lenguajes, desnaturalizados también por desafiar el tiempo muerto de las formas acabadas, recuperar la fluidez del presente en el montaje y la obra en marcha, e invitar al espectador a asistir a la provisionalidad del proceso y los efímeros resultados».⁵ Las películas animadas de Kentridge, reconoce el propio autor, presentan su propio sentido del tiempo, al dejar espacio para la huella, el sustrato, el arrepentimiento, durante el proceso de borrado y redibujo constante que las vehicula.

The Refusal of Time parte de la colaboración entre Kentridge y el historiador de la ciencia Peter Galison, autores también de la publicación que acompañó al proyecto.⁶ Ambos coinciden en el interés por la tecnología de finales del siglo XIX y comienzos del XX, así como en la reflexión sobre el tiempo contenida en los trabajos de Albert Einstein o Henri Poincaré, a los que Galison dedicó un estudio previo.⁷ A estos se añade el físico Felix Eberty, citado por Kentridge en diversas entrevistas, quien, a mediados del siglo XIX, concibió el espacio no como un vacío sino como un todo impregnado de imágenes. Eberty apuntó la posibilidad de que un viajero más rápido que la luz, saltando desde una estrella a otra, pudiera ver durante su viaje cualquier momento de la historia del mundo; del mismo modo que podemos ver hoy la luz emitida por las estrellas hace millones de años. Una fabulación que rebatió la publicación de la teoría de la relatividad de Einstein, quien conocía la historia desde niño, en 1905. El cambio de siglo en que se trató de uniformar el tiempo coincidió con la expansión colonialista, la invención del cinematógrafo —los guiños a los orígenes del cine son constantes en la instalación—, y el arranque de la modernidad plástica.

Una reflexión análoga en torno al carácter aleatorio de la forma en que se mide el tiempo y su imposición como un sistema universal encontramos en *You Had No 9th of May* (2006), de la artista mexicana Julieta Aranda. Esta

⁵ SPERANZA, G., *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2017, pp. 88-89.

⁶ KENTRIDGE, W. y GALISON, P. L., *The Refusal of Time / Die Ablehnung der Zeit*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.

⁷ GALISON, P. L., *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps: Empires of Time*, London, Sceptre, 2004.

llamó la atención sobre cómo Kiribati, archipiélago situado en el océano Pacífico, cambió en 1995 la posición de la Línea internacional de cambio de fecha. Pese a su denominación, la situación exacta de la línea imaginaria que separa el hoy del mañana, supuestamente coincidente con el meridiano 180°, no se encuentra fijada en ningún acuerdo internacional, por lo que Kiribati, que se veía atravesado por esta, decidió moverlo 2000 millas para evitar que sus islas se encontraran situadas en días diferentes. Algunos habitantes del archipiélago perdieron un día, el 9 de mayo, que sí vivió el resto de la humanidad, al imponer, según subrayaba Aranda con una instalación compuesta por dibujos, diagramas y objetos diversos, su propia percepción subjetiva del tiempo.

EN TIEMPO PRESENTE

Faithfull, Kentridge o Aranda son solo tres de entre los muchos artistas que durante las últimas décadas se han venido interrogando sobre el tiempo, nuestra percepción del mismo y la posibilidad de manipularlo; en lo que la historiografía anglosajona ha dado en denominar *time-based art*. Miguel Ángel Hernández se ha ocupado de analizar específicamente ese ámbito apuntando cómo «a través de las más variadas estrategias y disciplinas, un gran número de artistas contemporáneos han comenzado a cuestionar la temporalidad hegemónica del presente, desfigurando y reelaborando la experiencia de ese tiempo lineal, estandarizado y «monocrónico» de la modernidad».⁸ La labor desarrollada por Hernández ha facilitado también la publicación en español de estudios de especialistas internacionales dedicados a esta misma cuestión como Nicolas Bourriaud, Andreas Huyssen, Mary Ann Doane, Gary Shapiro, Pamela L. Lee, Peter Osborne, Keith Moxey, Amelia Groom, Mieke Bal o Christine Ross. Esta última ha enumerado algunos de los aspectos sobre los que llaman la atención esas prácticas, especialmente visibles en el arte de los nuevos medios, durante las últimas décadas: la maleabilidad del tiempo y su nivel de realidad, la atemporalidad frente a la noción de flujo, el uso horizontal de la historia, la simultaneidad

⁸ HERNÁNDEZ, M. A., «Contratiempos del arte contemporáneo», en DURANTE, I.; GARCÍA, A.; y HERNÁNDEZ, M. A. (eds.), *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*, Murcia, CENDEAC, 2016, pp. 19-28, espec., p. 21. También: HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A., «Presentación. Antagonismos temporales», en DURANTE, I.; GARCÍA, A.; y HERNÁNDEZ, M. A. (eds.), *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*, Murcia, CENDEAC, 2008, pp. 9-16.

de acontecimientos, el requisito estético para habitar el presente o la necesidad de atender a la distribución desigual del tiempo.⁹

Bourriaud, por su parte, se ha servido del término «heterocronía» para denominar este proceso que considera propio de un nuevo momento histórico que denomina «altermodernidad» (*altermodern*):

...it describes artists' work which cannot be easily anchored to a specific time; which asks us to question what is contemporary. Without nostalgia, artists trace lines and connections through time as well as space. It is not the modernist idea of time advancing in a linear fashion, nor the postmodern time advancing in loops, but a chaining or clustering together of signs from contemporary and historical periods which allows an exploration of what is now.¹⁰

Más allá del análisis artístico, Manuel Castells, que también apuntó a la manipulación del tiempo como «tema recurrente de las nuevas expresiones culturales»,¹¹ se refirió a la centralidad del debate en torno al tiempo en la teoría social. En su caso, apuntó a la eliminación de una concepción del tiempo «lineal, irreversible, medible y predecible» en el contexto de la sociedad red, en la que se asiste a «la mezcla de tiempo para crear un universo eterno, no autoexpansivo, sino autosostenido, no cíclico sino aleatorio, no recurrente sino incurrente: un tiempo atemporal». Comprimir el tiempo hasta el límite, concluía, «equivale a hacer desaparecer la secuencia temporal, y con ella el tiempo». ¹² José Luis Molinuevo, por su parte, prefirió hablar de la intemporalidad del tiempo real, «no como concentración y eliminación de tiempos autónomos, sino como integración y suma de los mismos». ¹³

Un contexto de elucubraciones en torno a la naturaleza del tiempo, que coincide con el cuestionamiento del planteamiento estrictamente diacrónico de la historia y la historia del arte que han propuesto, después de Aby Warburg

⁹ Cfr. Ross, C., «La suspensión de la historia en el Media Art Contemporáneo», en *Contratiempos...*, op. cit., pp. 31-52, espec., p. 32.

¹⁰ BOURRIAUD, N., *Altermodern: Tate Triennial*, London, Tate Publishing, 2009, p. 21.

¹¹ CASTELLS, M., *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen 1: La sociedad red*, Madrid, Alianza, p. 542.

¹² *Ibidem*, p. 511.

¹³ MOLINUEVO, J. L., *La vida en tiempo real. La crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006. También en: MOLINUEVO, J. L., «Cambios de tiempo», en DURANTE, I.; GARCÍA, A.; y HERNÁNDEZ, M. A. (eds.), *Heterocronías...*, op. cit., pp. 197-229, espec., p. 222.

o Walter Benjamin, autores como George Kubler, Reinhart Koselleck o George Didi-Huberman.

Ejemplo paradigmático, citado por Hernández o Speranza entre otros, de las nuevas formas de experiencia temporal en la obra de arte sería la ya clásica, *24 Hours Psycho* (1993), de Douglas Gordon. Este expandió en el tiempo los 109 minutos de duración de *Psicosis* (Hitchcock, 1960), hasta ocupar 24 horas, lo que suponía un ritmo de dos fotogramas por segundo —frente a los veinticuatro habituales—. Se produce así una ralentización extrema de la narración hasta casi anularla por completo, que dinamita las premisas del propio lenguaje cinematográfico, evidenciando, entre otras cuestiones, que el tiempo fílmico no es sino una ilusión construida en la sala de montaje. El espectador que se deja atrapar por el lento discurrir de las imágenes ve alterada su propia percepción temporal, e, incapaz de seguir el relato, debe centrar su atención en elementos que el ritmo habitual de la película hace pasar desapercibidos. Una estrategia que Gordon quiso amplificar algo después en *Five Years Drive-By* (1995) en la que expandió el metraje de *Centauros del desierto* (Ford, 1956), para que durase tanto como recogía la propia narración: cinco años. De ese modo, entendía Douglas, solucionaba la incapacidad del film original para captar la desesperación de pasar tanto tiempo embarcado en una misma búsqueda, para expresar el auténtico asunto del film: «the searching, and waiting and hoping».¹⁴ Cada segundo de tiempo fílmico equivalía a 6,46 horas de tiempo real, lo que, en última instancia, supone la práctica congelación de la imagen —cada fotograma se mantenía por aproximadamente dieciséis minutos— y la anulación del medio cinematográfico. Un proyecto de arte público solo parcialmente realizado: en los cuarenta y siete días que duró su proyección en la localización original del rodaje, el Monument Valley de Utah, apenas llegaron a verse tres minutos de película.

El propio cine comercial no es ajeno a ese tipo de cuestionamientos de la linealidad temporal, en ocasiones, como parte del propio argumento narrativo. Sucede en películas de ciencia ficción como *Interstellar* (Nolan, 2014), en la que, entre la ilustración de diversas teorías físicas que atañen al tiempo, los protagonistas visitan un planeta en el que, como si de una videocreación de Gordon se tratara, cada hora equivale a siete años en la tierra; o *Arrival* (Ville-

¹⁴ GORDON, D., «5 Years Drive-by; Proposal for a Public Artwork», en *Unbuilt Roads: 107 unrealized projects*, Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997: <<http://e-flux.com/aup/project/douglas-gordon/>> [fecha de consulta: 12/03/2018].



Fig. 4. Christopher Nolan. *Dunkerque*, 2017. Warner Bros.

neuve, 2016) con una magnífica utilización del montaje y la elipsis que permite expresar una concepción temporal no lineal; por citar solo dos ejemplos recientes. En el caso de Christopher Nolan, la preocupación en torno a la expresión de la temporalidad en el cine va más allá de la excusa argumental o su incursión en determinados géneros, como evidencia todo el esquema narrativo que articula *Memento* (2000), que transcurre en un orden cronológico inverso o, de forma menos evidente, en la reciente *Dunkerque* (2017) estructurada a partir de tres tiempos narrativos diferentes que se corresponden con los tres escenarios/elementos en que se desarrolla la acción —«el muelle-una semana», «el mar-un día» y «el aire-una hora», se aclara en pantalla—, y que no confluyen cronológicamente hasta al final del relato [fig. 4].

De cualquier modo, la alteración de la temporalidad lineal, no siempre trae consigo un cuestionamiento de la «temporalidad hegemónica del presente», sino que es precisamente la tiranía del momento actual, capaz de expandirse y absorber en sí tanto el pasado como el futuro, la que se impone en el trabajo de no pocos artistas que podemos asociar al citado *time-based art*. Un planteamiento que tendría que ver con la noción de «presentismo» acuñada por François Hartog; como bien ha apuntado Christine Ross.¹⁵ Hartog ha defi-

¹⁵ Ross, C., «La suspensión de...», *op. cit.*, pp. 40-43.

nido un nuevo régimen de historicidad distinto al que caracterizó a la modernidad, que descartó la validez de las lecciones del pasado para mostrar su confianza ciega en un futuro que no era simple repetición. El siglo xx, que arrancó siendo futurista —entendiendo como tal «la dominación del punto de vista del futuro»¹⁶—, terminó siendo presentista. «El presente se convirtió en el horizonte. Sin futuro y sin pasado, el presentismo genera diariamente el pasado y el futuro de quienes, día tras día, tienen necesidades y valoran lo inmediato».¹⁷ Una hipertrofia del presente a la que ha contribuido el desarrollo de la sociedad del consumo, sus innovaciones tecnológicas y la universalización de la noción del llamado «tiempo real». De modo que, frente a la «retracción del presente» como síntoma de la instantaneidad, reducido a un «marco temporal cada vez más pequeño»¹⁸ promulgada por Byung-Chul Han, Hartog entiende que «el presente se *ha extendido*», dando lugar a un «doble endeudamiento, tanto en dirección del pasado como del futuro» que «marca la experiencia contemporánea del presente».¹⁹ Un presente, concluye, multiforme y multívoco, monstruoso, que «es a la vez todo (no hay más que presente) y casi nada (la tiranía de lo inmediato)».²⁰

Como ya apuntó George Kubler, «el instante presente es el plano sobre el que se proyectan las señales de todos los momentos», siendo la actualidad todo lo que tenemos, «el ojo de la tormenta».²¹ Una actualidad que parece haber fagocitado todo lo demás, mientras nos encontramos inmersos en la «sobrea-bundancia de acontecimientos» que Marc Augé definió como síntoma de la «sobremodernidad».²² En esta, las tecnologías de la comunicación abolen las distancias, eluden los obstáculos del tiempo y el espacio, y «en la sucesión de relevos que les proporcionan las diversas pantallas, las evidencias de la imagen tienen fuerza de ley e instauran la tiranía del presente perpetuo».²³ Si como

¹⁶ HARTOG, F., *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 134.

¹⁷ *Ibidem*, p. 140.

¹⁸ HAN, B.-C., *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Barcelona, Herder, [2015], pp. 65-66.

¹⁹ *Ibidem*, p. 234.

²⁰ *Ibidem*, p. 236.

²¹ KUBLER, G., *La configuración del tiempo*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975, p. 27 y p. 29.

²² AUGÉ, M., *Los 'no lugares' espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 19.

²³ AUGÉ, M., *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2013, p. 81.

apuntó San Agustín en sus *Confesiones*, las cosas futuras o pretéritas, dondequiera que estén, no son allí futuras o pretéritas sino presentes,²⁴ pasado y futuro se nos revelan también como parte del ahora, en una atemporalidad que niega la posibilidad de distinguir entre las tres, imposibilitando de ese modo el discurrir lineal del tiempo.

Plantea Boris Groys que el arte de nuestros días «demuestra el modo en que lo contemporáneo como tal se expone a sí mismo —el acto de presentar el presente—».²⁵ Esto lo diferencia del moderno —«que se dirigió hacia el futuro»— y del postmoderno, —«una reflexión histórica sobre el proyecto moderno»—, y supone en definitiva que «privilegie el presente con respecto al futuro o el pasado». De acuerdo con Groys, entendemos que determinados artistas en su «presentar el presente», se sirven de este como un todo maleable, elástico, que incluye en sí pasado(s) y futuro(s). Estrategias para un presente que busca permanecer más que suceder, actualizaciones de un pasado que ha dejado de ser tal y elucubraciones sobre un futuro que participa del ahora. Como apuntó Borriaud los y las artistas de hoy «consideran el pasado y el futuro como simples momentos de un presente relativo, y evolucionan en un mundo multitemporal».²⁶

PRESENTE PASADO

En *Present Continuous Past(s)* (1974), Dan Graham creó una habitación rodeada de espejos en la que una cámara grababa el interior y lo proyectaba en un monitor con ocho segundos de retraso [fig. 5]. Una anomalía temporal que resultaba completamente imperceptible mientras el espacio permanecía vacío. La irrupción de visitantes hacía que estos pudieran ver en los espejos su presente, al tiempo que observaban en la pantalla el pasado inmediato, el cual, reflejado en el espejo opuesto, era captado de nuevo por la cámara y vuelto a proyectar, dando lugar a un desfase entre pasado y presente de dieciséis segundos. Se establecía así un bucle en el que se solapaban varios tiempos en un

²⁴ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*. Libro XI, capítulo XVIII.

²⁵ GROYS, B., «The Topology of Contemporary Art», en SMITH, T.; ENWEZOR, O.; y CONDEE, N. (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*, Durham, London, Duke University Press, 2008, pp. 71-80, espec. p. 71.

²⁶ BOURRIAUD, N., «Ruinas al revés. El gesto arqueológico y los nuevos enfoques de la temporalidad en el arte contemporáneo», en *Estratos: Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia 2008*, [Murcia], Consejería de Cultura, Juventud y Deporte, [2008], pp. 17-21, espec., p. 21.



Fig. 5. Dan Graham. *Present Continuous Past(s)*, 1974.

presente continuo, una recreación infinita de tiempos pasados que volvían a ser presentes. Casi en una ilustración de lo expresado por Deleuze en *La imagen-tiempo*:

La imagen, por tanto, tiene que ser presente y pasada, aún presente y ya pasada, a la vez, al mismo tiempo. Si no fuera ya pasado al mismo tiempo que presente, el presente nunca pasaría. El pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido. El presente es la imagen actual, y su pasado contemporáneo es la imagen virtual, la imagen en espejo.²⁷

De acuerdo con Reinhart Koselleck, «la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados». Jep Gambardella, el protagonista de *La gran belleza* (Sorrentino, 2013), en su aparente disfrute hedonista de un presente efímero, vive mediatizado por unas experiencias pasadas que no solo rememora sino que también reactiva y resignifica al hacerlo. Gambardella se presenta al espectador a través de una ruptura de la cuarta pared que tiene lugar durante una ralentización del tiempo en que se desenvuelven el resto de personajes. Mirando a cámara, se define relatando un anécdota de su infancia. Ante la pregunta: «¿Qué es lo que más te

²⁷ DELEUZE, G., *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 110-111.

gusta en la vida?»; el resto de niños respondía: «Los coños»; mientras que él afirmaba: «El olor de las casas de los viejos». Una diferencia en la percepción de la realidad que condicionó su futuro: «Estaba destinado a la sensibilidad. Estaba destinado a convertirme en escritor. Estaba destinado a convertirme en Jep Gambardella».

La gran belleza es una meditación sobre el tiempo. Las referencias a su paso inexorable son constantes, especialmente a partir de repetidas alusiones a la muerte —la del turista inicial, la de la amante joven, la de su anterior pareja, el suicidio del hijo de su amiga...— y también a través de la decadencia de la aristocracia y sus palacios o de las propias ruinas romanas. Pero la película alude también a la pervivencia del pasado en el presente, con el que se superpone e imbrica, haciéndose contemporáneos. Cronológicamente, apunta Koseleck, «toda experiencia salta por encima de los tiempos, no crea continuidad en el sentido de una elaboración aditiva del pasado». Contra la convención del lenguaje, Sorrentino apenas recurre al uso de *flashbacks*, tan solo tres en todo el metraje, y todos ellos referidos a un mismo amor adolescente. Durante una conversación con su amante, la narración directa a cámara se intercala con las imágenes del pasado. En determinado momento, como si se hubiera interrumpido la conexión, el relato oral no es seguido por las imágenes, lo que obliga al protagonista a repetir su frase para recuperar el nexo. El recurso narrativo no es novedoso —sonido del presente ilustrado con imágenes del pasado—, si bien se sirve de constantes interrupciones para subrayar la superposición entre marcos temporales: el suceso de su vida adolescente tiene lugar de forma simultánea a su experiencia con la vejez y la conciencia sobre el final de su tiempo. Bergson, citado por Deleuze en *La imagen-tiempo*, anotó: «Aquel que tome conciencia del desdoblamiento continuo de su presente en percepción y en recuerdo (...) será comparable al actor que interpreta automáticamente su rol, escuchándose y mirándose interpretar».²⁸ Como el propio Jep Gambardella, actor de su propia obra, la que nos narra, mirando fijamente, ese presente que es también recuerdo.

La simultaneidad de pasado y presente es también la estrategia seguida por Melik Ohanian en *September 11, 1973_Santiago, Chile* (2007), videoinstalación que, considera Christine Ross, «confirma el diagnóstico de presentismo de Hartog», al tiempo que apunta a su desintegración, dado que, desde la sus-

²⁸ BERGSON, H., *La energía espiritual*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982. Citado en: DELEUZE, G., *La imagen...*, op. cit., p. 111.

pensión del discurrir del tiempo, plantea la posibilidad de «abrir el proceso de la historia».²⁹ Ohanian fusiona imágenes mudas captadas en Santiago de Chile en 2007 con la banda sonora de *La batalla de Chile: La lucha de un pueblo sin armas — Segunda parte: El golpe de estado* (1976), de Patricio Guzmán. Si en la narración de *La gran belleza* el sonido (presente) y la imagen (pasado) se correspondían en contenido y permitían al espectador una fácil percepción del fluir del tiempo —solo alterada en el momento de desajuste entre ambas—, en la obra de Ohanian el sonido (pasado) y el presente (imagen), presentan una disociación absoluta, una «fisura entre pasado y presente»,³⁰ según apunta Ross, que solo el espectador puede dotar de sentido. Que haya una narrativa, un sentido histórico en la presentación simultánea de ambos tiempos, corresponde únicamente a la intervención perceptiva e interpretativa de este.

Recurrir a testimonios del pasado, a fragmentos materiales e inmateriales para resignificarlos y exponerlos desde el presente es una práctica habitual entre los artistas actuales, de acuerdo con la noción de archivo caracterizada por Hal Foster, entre otros. Este tipo de estrategias puede guardar relación con la posibilidad de llevar a cabo una reflexión histórica de carácter «benjaminiano» que, como ha analizado Miguel Ángel Hernández, se corresponde con una determinada manera de concebir el tiempo.³¹ Pero, lejos de querer profundizar en el conocimiento de la historia, los restos del pasado pueden también minimizar su propia condición para, desde la presentación sincrónica de temporalidades, fusionarse con ese presente voraz al que nos venimos refiriendo.

La quiebra del devenir histórico es completa en la obra de artistas que trabajan desde la apropiación de contenidos audiovisuales ajenos, como María Cañas. También conocida como La Archivera de Sevilla, realiza «videocollages» a partir de la yuxtaposición de fragmentos que, como ella misma expresa, parten de una voluntad de reciclar ante el exceso informacional —sobreabundancia de acontecimientos, diría Augé— al que estamos sometidos. En creaciones como *Fuera de serie* (2012), imágenes y sonidos han sido completamente despojados no solo de su contexto sino también de su marco cronológico original, dando lugar a una aparente anarquía que favorece la multiplicidad de tiempos y relatos. Incluso cuando se sirve de segmentos con significación his-

²⁹ Ross, C., «La suspensión...», *op. cit.*, pp. 42-43.

³⁰ *Ibidem*, p. 39.

³¹ HERNÁNDEZ NAVARRO, M. A., *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas, 2012.



Fig. 6. Danh Võ. Vista de la exposición *Destierra a los sin rostro / Premia tu gracia*, 2016. Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

tórica —noticias televisivas, protestas ciudadanas, cargas policiales...—, estos son solo ingredientes para realizar una crítica descarnada sobre el más estricto presente.

Bien distintas son las estrategias y los materiales de que se sirve el artista danés de origen vietnamita Danh Võ, que trabaja desde la apropiación, la transformación y la yuxtaposición de elementos dispersos del pasado y en torno a los posibles diálogos que su exhibición permite establecer. Se trata de un artista coleccionista, y tanto el acto de coleccionar como las formas de exposición, son parte fundamental de sus creaciones. Desplazado en el espacio —como refugiado político desde los cuatro años—, su obra participa también de desplazamientos en el tiempo. Su memoria personal y la de su familia se imbrican con la memoria colectiva y las referencias a diferentes culturas y acontecimientos pasados, pero siempre lejos de alusiones evidentes y significados cerrados; como pudo verse en *Destierra a los sin rostro / Premia tu gracia* su intervención de 2015 en el Palacio de Cristal madrileño. Los objetos allí reunidos, pendientes en su mayoría de hilos apenas visibles, aluden a una percepción simultánea de momentos extraídos del curso del tiempo, pero que, despojados de un sentido histórico evidente, se integran en la realidad del presente [fig. 6].

De acuerdo con la noción de «tiempo en escorzo» definida por Mieke Bal para referirse a la obra de Doris Salcedo: «el presente abraza al pasado como su

contemporáneo. El presente fluye, pasa, no a pesar de sino precisamente *porque* el pasado es su contemporáneo». ³² En el caso de Vō el flujo natural del tiempo se vio interrumpido, por lo que solo es posible la yuxtaposición de fragmentos. Las referencias a su cultura de origen hablan de esa conexión rota con el pasado, pues carece de sus propios recuerdos. En *2.2.1861* (2009-), Phung Vō, el padre del artista, transcribe la carta escrita la víspera de su ejecución por Théophane Vénard, misionero francés del siglo XIX. Un ejercicio de caligrafía pura —pues desconoce el idioma en que está escrita—, que ha realizado en cientos de ocasiones. En 1963, como forma de protesta contra el golpe de estado que llevó al asesinato del presidente católico de Vietnam del Sur, Phung Vō se convirtió del confucionismo al catolicismo. Retazos y asociaciones del pasado que buscan dotar de sentido al presente.

Los ecos del pasado pueden cobrar formas tan sutiles y efímeras como el propio aliento. Así lo demostró Philippe Parreno con su intervención en la casa natal de García Lorca para la exposición *Everstill* —es decir, *Siempre todavía*, título alusivo al tiempo, que fue una de las aportaciones de Douglas Gordon al proyecto—, consistente en sustituir un cristal de la escalera por otro en el que se había realizado un efecto de vaho, intuyendo que el propio Lorca habría jugado y dibujado en ese mismo espacio. Apuntó Enrique Vila-Matas sobre la impresión que le produjo este trabajo:

Pensé en una poesía de la presencia y en fugaces impresiones que remitían a nódulos de conexión entre el pasado y el presente, a focos interconectados de espacio y tiempo cuya topología quizás nunca entendería, pero entre los cuales yo sabía que podían viajar los denominados vivos y los denominados muertos y, de ese modo, encontrarse. ³³

PRESENTES SINCRÓNICOS

Jep Gambardella, tras conocer a toda una serie de artistas mediocres que nada aportan a su búsqueda, se emociona por primera vez con el trabajo de Ron Sweet, artista ficticio que presenta una instalación en el Museo Nazionale Etrusco de Villa Giulia [fig. 7]. Un trabajo comenzado por su padre, que le

³² BAL, M., *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid, Akal, 2016, p. 222.

³³ VILA-MATAS, E., *Marienbad eléctrico*, Barcelona, Planeta, 2016, p. 71.



Fig. 7 (a y b). Paolo Sorrentino. *La gran belleza*, 2013. Medusa Film, Pathé, France 2, Indigo Film.

tomó una fotografía diaria desde que nació, y que él mismo continuó a partir de los catorce años. Se trata de la presentación directa de toda una vida, a través de la disposición simultánea de decenas de miles de presentes encadenados.

«En la realidad el tiempo nunca se detiene», recordaba Auguste Rodin a Paul Gsell en 1911, mientras que queda «bruscamente suspendido» en la imagen fotográfica.³⁴ De «fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen», habló Susan Sontag.³⁵ Cada una de las fotografías reunidas por Sweet responden a esa misma noción de un instante congelado pero, todas reunidas, desafían su propia condición y generan la ilusión del paso del tiempo. Al referirse al

³⁴ RODIN, A., *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911.

³⁵ SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Barcelona, Random House Mondadori, 2015, p. 27.

punctum del tiempo, Roland Barthes encuentra en fotografías como la tomada en 1865 al condenado Lewis Payne «un aplastamiento del Tiempo», el «*esto será*» y el «*esto ha sido*»; «la muerte en futuro».³⁶ Cada fotografía, a través del momento que retrata, lleva a pensar en lo ya sucedido y lo que está por venir. En la instalación de *La gran belleza*, esa intuición se materializa en una sucesión ininterrumpida de presentes del pasado que se muestran de forma simultánea, en una multiplicidad de tiempos. Cada imagen es al mismo tiempo pasado de la siguiente y futuro de la anterior, pero la percepción de linealidad corresponde al espectador, que debe completar los vacíos, los espacios que se corresponden con las pretendidas veinticuatro horas transcurridas entre cada una de ellas. Su propia ordenación es incierta, podría haberse producido un error, una alteración del espacio-tiempo.

La seguridad de saber que a cada momento le sucede otro es clave en nuestra percepción del tiempo, incluso permitiéndonos aventurar cuál será el siguiente acontecimiento. Estrategia biológica para la propia supervivencia y fundamento de la rutina. Esta última, pese a basarse en la repetición, incluso en su vertiente más formularia, admite variaciones, como evidencia la ilusión de un presente continuo creada por el islandés Ragnar Kjartanson en *A Lot of Sorrow* (2013), en la que invitó a la banda musical The National a tocar durante todo el tiempo que les fuera posible una misma canción. Finalmente fueron seis horas de repeticiones que no podían ser idénticas, pero que situaban al espectador en un *loop* de certezas sobre lo que llegaba a continuación.

Ron Sweet, el artista ideado por Sorrentino, pudo inspirarse en Jamie Livingston, que tomó una Polaroid diaria, de él y su entorno inmediato, durante dieciocho años, entre el 31 de marzo de 1979 y el 25 de octubre de 1997, cuando murió de cáncer. Conocer ese final, y no solo en las últimas imágenes, dedicadas a la enfermedad, evidencia el *punctum* temporal de Barthes: «observo horro-rizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte».³⁷ Livingston no es el único artista que ha sentido la pulsión de congelar tiempos a través de la imagen propia o ajena, y yuxtaponerlos. La sociedad digital y el paso del autorretrato al *selfie* solo ha incrementado el proceso. Así, el artista digital JK Keller realizó un proyecto similar al menos entre 1997 y 2014 —aunque la idea original era continuar hasta su muerte— tomándose una fotografía diaria bajo el título *The Adaption to My Generation (A Daily Photo Project)* que después ha

³⁶ BARTHES, R., *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2009, pp. 107 y 109.

³⁷ *Ibidem*, p. 107.

mostrado tanto en forma de mosaico de imágenes como encadenadas en vídeo, con lo que se subraya una temporalidad más lineal que simultánea. Estrategia similar ha seguido el *youtuber* Hugo Cornellier que lo viene haciendo desde que tenía doce años en 2008. «La vida es entonces una acumulación de presentes, aislados y sucesivos. Es una forma de solipsismo», apuntó José Luis Molinuevo en relación al componente neobarroco del ciberespacio.³⁸ Los ejemplos de iniciativas similares se multiplican en consonancia con la creciente necesidad de auto-exhibición, si bien también sabemos de quienes lo hicieron como un ejercicio íntimo, como el pintor mexicano José Luis Cuevas (1934-2017), a quien su mujer, Bertha Riestra, tomó una imagen diaria durante unas tres décadas, que en su mayoría permanecen inéditas.

La recurrencia a la propia imagen para una artista tan preocupada por la idea del tiempo —indisolublemente unida a toda performance— como Esther Ferrer es bien conocida. También ella se ha visto inmersa, al menos desde 1981, en la ejecución de un *Autorretrato en el tiempo*; una serie de composiciones fotográficas en las que unifica autorretratos tomados en diferentes momentos de su vida. Elabora de ese modo una imagen que no es parte del entonces ni del ahora, sino que da lugar a una temporalidad nueva, fusión de dos distintas que conviven sincrónicamente en el presente. La yuxtaposición permite apreciar los cambios, las transformaciones y el modo en que se puede expresar la identidad a partir del cambio, asunto último al que se refieren todos los ejercicios de autofotografía citados. Tal y como expresó José Jiménez, a partir de la concepción del mundo sensible como una realidad en continua transformación propia de los antiguos: «La vida de los hombres se experimenta, así, como un eslabón en una cadena de formas cambiantes, situándose su sentido en la toma de conciencia de su lugar en ese conjunto continuo, a la vez *fugaz y permanente*».³⁹

Otros fotógrafos han preferido estudiar esas metamorfosis a partir de retratos ajenos para hacer su particular reflexión sobre el tiempo, en series abiertas que solo desde la reunión de distintos presentes cobran auténtico sentido: Nicholas Nixon y *Las hermanas Brown*, colección de imágenes iniciada en 1975 y prolongada durante cuarenta y dos años; Zed Nelson y *The Family*, en la que ha recogido los cambios en los miembros de una misma familia durante el último cuarto de siglo; o Barbara Davatz, que en *As Time Goes By. Portraits*

³⁸ MOLINUEVO, J. L., «Cambios de tiempo»..., *op. cit.*, p. 202.

³⁹ JIMÉNEZ, J., *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*, Barcelona, Destino, 1993, p. 114.

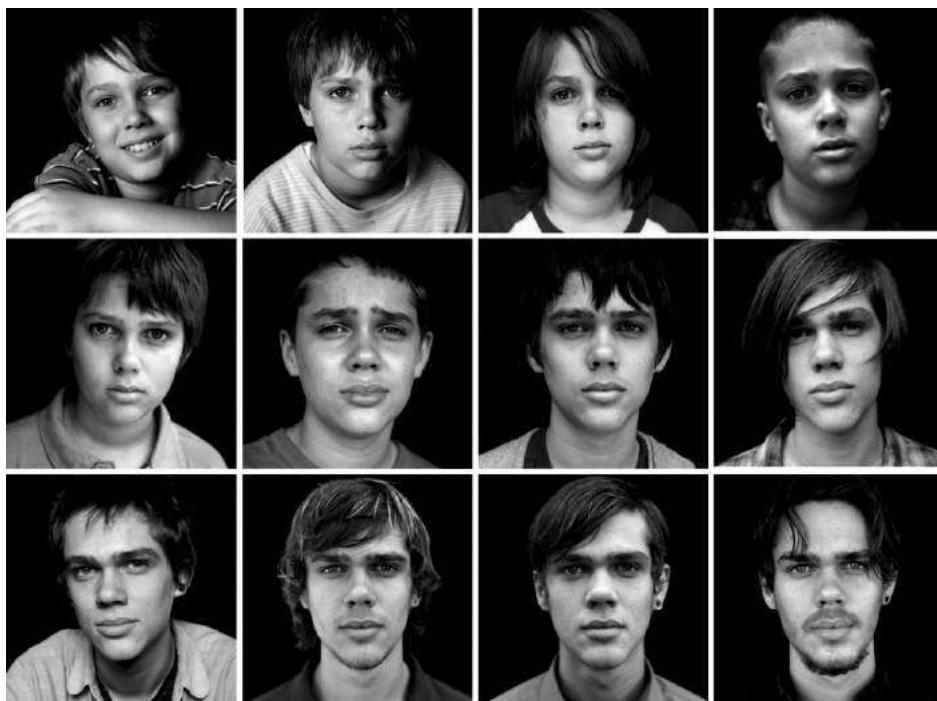


Fig. 8. Composición fotográfica a partir de *Boyhood* (2014), de Richard Linklater. IFC Films, Universal Pictures

(1982-2014) ha seguido la evolución de una serie de parejas en cuatro intervalos de tiempo situados a lo largo de treinta y dos años. Diferente es la estrategia seguida por Rebeca Horn en *You Are the Weather* (1994-1996), con imágenes reiteradas del rostro de la misma modelo en situaciones similares —sumergida en aguas termales y piscinas de Islandia—, en una reunión de presentes cercanos en el tiempo, que se vio completada con *You Are the Weather, Part 2* (2010-2011), al repetir idéntico ejercicio quince años después.

Desde el ámbito cinematográfico, *Boyhood* (Linklater, 2014) podría entenderse como un ejercicio en cierta medida análogo [fig. 8]. Richard Linklater invirtió una semana de tiempo a lo largo de doce años para rodar el paso de la infancia a la adolescencia y primera juventud de su protagonista. Renunciando al cambio de actores o los efectos de maquillaje a los que el medio acostumbra, el paso del tiempo era real para todos los participantes. La novedad estaba más en el sistema de rodaje, que proporcionaba una veracidad a la ficción prácticamente inédita hasta el momento, que en el lenguaje fílmico empleado. La

voluntad narrativa y el propio carácter del medio dan lugar a una sucesión bien hilada de instantáneas captadas anualmente, sujetas por un guion abierto al cambio —Linklater reconoció la libertad que daba contar con largos meses para madurar el siguiente paso—, pero queda anulada la posibilidad de percibir de forma simultánea todos esos presentes ya pasados.

Algunos años antes, y con medios mucho más precarios, Jonathan Caouette había intentado realizar un ejercicio similar, en una especie de autorretrato filmico. En *Tarnation* (2003), reunió 88 minutos de grabaciones y fotografías de su vida y la de su madre para crear una descarnada obra a caballo entre el documental y la ficción. Los huecos narrativos a los que obligaba la falta de materiales —solo el presente se resuelve a través de la ficción documental— se cubrían con rótulos impresos que potenciaban la sensación general de abigarramiento. El aspecto visual de la película, acorde con la baja calidad de las imágenes, se subraya con fragmentos de carácter casi alucinatorio, acordes con la enfermedad mental de la madre de Caouette, que condicionó por completo su vida. Esa misma búsqueda de la veracidad del relato está en el origen de *Flames* (2017), largometraje surgido a partir de un vídeo de 13 minutos, *Madonna Mia Violenta* (2011), para el MoMA de Nueva York, en el que los artistas Zefrey Throwell y Josephine Decker, decidieron recoger su recién iniciada relación romántica casi en tiempo real. Esta siguió adelante y el proyecto se extendió en el tiempo, en una mezcla de ficción y documental, que llevó al estreno online de la versión completa de su historia.

Sin duda el cuestionamiento del lenguaje audiovisual y el modo en que este dialoga con el tiempo es más habitual en creaciones pensadas al margen del circuito comercial. Así, Pierre Huyghe pudo explorar la naturaleza de la elipsis, como espacio vacío de la narración en *L'Ellipse* (1998), en la que completó, veinte años después y con el mismo actor (Bruno Ganz), un momento no recogido en *El amigo americano* (Wenders, 1977). En sus propias palabras: «es la historia de un fantasma que, en la realidad, habita una grieta de la narración, abierta en la memoria del espectador».⁴⁰ La coincidencia entre el tiempo filmico y el real es la vía explorada en obras como *Tiempo real* (2007), de Jorge Macchi, vídeo animado de veinticuatro horas en el que una serie cerillas alteran su disposición como si se tratara de un reloj perfectamente funcional; *Standard Time* (2009), de Mark Formanek, que parte de un planteamiento similar pero a partir de un grupo de obreros que, minuto a minuto, marcan el tiempo exacto con

⁴⁰ Pierre Huyghe: *L'ellipse*, Porto, Museu de Arte Contemporanea de Serralves, 1999. Recogido en: SPERANZA, G., *Cronografías...*, op. cit., p. 125.

maderas dispuestas sobre una estructura de unos tres metros de altura; o *The Clock* (2010), donde Chris Marclay reúne fragmentos de miles de películas en las que aparece un reloj que, de acuerdo con un preciso trabajo de montaje, muestra en todo momento una hora perfectamente sincronizada con la que vive en la realidad el espectador. Como apunta Graciela Speranza, Marclay logra «burlar a Bergson y Deleuze montando cientos de *imágenes-movimiento* en una dilatada *imagen-tiempo*, celebrar y subvertir los artificios de la ficción, reconciliar sincronía y anacronismo, atención y distracción, realismo y abstracción».⁴¹

PRESENTE FUTURO (Y PASADO)

El Dr. Manhattan de *Watchmen* (Moore y Gibbons, 1986-1987) podía percibir de forma simultánea todas las dimensiones del tiempo: «Mientras tanto la oigo gritarme en 1963 y sollozar en 1966»; «no soy capaz de prever el futuro puesto que, para mí, ya está sucediendo»[fig. 9]. De acuerdo con esa concepción atemporal del tiempo, el futuro no estaría por venir, ni tampoco se encontraría ante nosotros. En realidad, en la necesidad de concebir el tiempo en relación con el espacio, no todas las culturas coinciden sobre el lugar que ocupa el futuro; para aymaras o maoríes, por ejemplo, el futuro se sitúa detrás, puesto que no pueden verlo.

Future is now es el grito, o quizá solo el eslogan, que suele acompañar a la urgente necesidad de apropiarse de lo que está por venir; venga de donde venga. Por más que apele a la responsabilidad ante el futuro o a la capacidad de anticipación no deja de situar el foco de atención en el ahora. En el primer caso cabe situar The Long Now Foundation, organización creada en San Francisco en 1996 para promover el pensamiento a largo plazo, en un horizonte que abarca los próximos 10.000 años.⁴² Que una iniciativa pensada para promover un cambio cultural profundo, contraria a la aceleración y la primacía de los resultados inmediatos, convierta la noción de «ahora» en un espacio de miles de años vuelve a subrayar la ilimitada capacidad de que se puede dotar al presente para expandirse en el tiempo. En cuanto a la capacidad anticipatoria es la virtud de que se quiere revestir a los artistas como adelantados a su propio momento, quizá por no haber superado completamente la noción de genio. Y, sin embargo,

⁴¹ SPERANZA, G., *Cronografías...*, *op. cit.*, p. 110

⁴² <<http://longnow.org/about/>> [fecha de consulta: 17/03/2018]. Iniciativa recogida en: CASTELLS, M., *La era de la...*, *op. cit.*, p. 546.

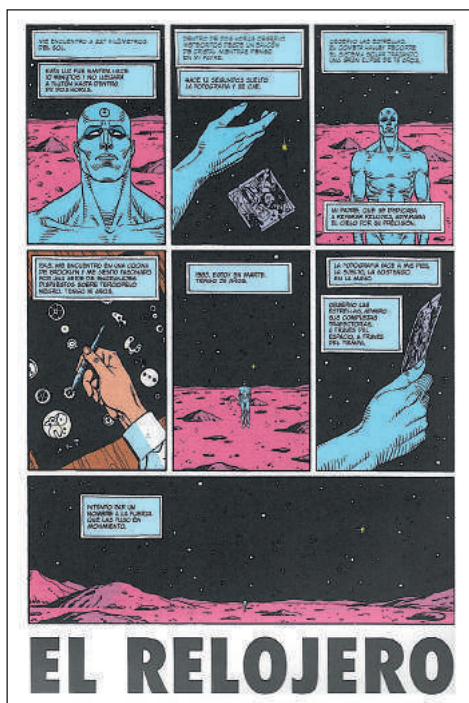


Fig. 9. Alan Moore y David Gibbons. *Watchmen*, 1986-1987.

las exposiciones y demás eventos que insisten en apelar al futuro basculan entre la obligada fabulación tecnológica —robótica, bioarte, transhumanismo, entornos digitales: el futuro será de las máquinas, o no será; parecen decirnos—, y la confusión a la hora de concretar en qué sentido se está usando el término —más allá de una interesada llamada de atención sobre la supuesta relevancia de los artistas reunidos: ¡mirad!, cuento con los mejores, los más punteros—.

Ambos conceptos, responsabilidad y anticipación, están presentes en el trabajo del argentino Tomás Saraceno. Entre la investigación científica y la práctica artística realiza instalaciones interactivas, esculturas flotantes y proyectos comunitarios como *Aeroceno*, pensando en desarrollar formas sostenibles de habitar el planeta. En exposiciones como *Stillness in Motion—Cloud Cities*, presentada en 2016 en el San Francisco Museum of Modern Art, plantea «alternative possible scenarios for futures, conjuring an era in which humanity ceases to negatively impact our planet's fossil-fuel resources» [fig. 10].⁴³ Querier

⁴³ <<http://tomassaraceno.com/projects/stillness-in-motion-cloud-cities/>> [fecha de consulta: 17/03/2018]

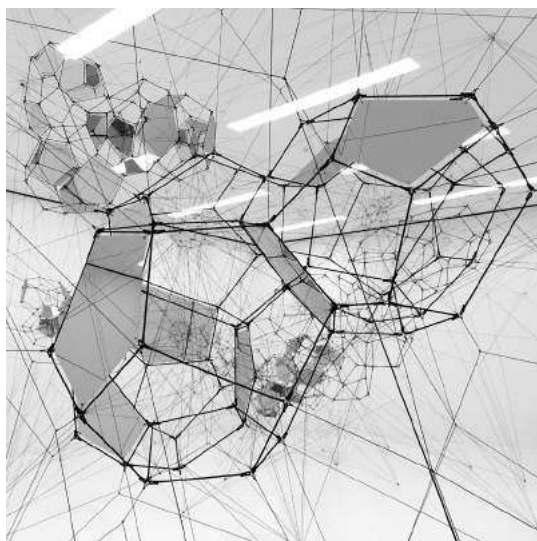


Fig. 10. Tomás Saraceno. Stillness in Motion - Cloud Cities, 2016. Vista de la instalación en el SFMOMA. Studio Tomás Saraceno.

dejar una huella, generar un impacto, es una forma de proyectarse en el futuro desde el presente. Desde un punto de vista asociado estrictamente a la memoria personal lo articuló el ávido Andy Warhol cuando, desde mediados de los setenta, utilizó la estrategia de las cápsulas de tiempo, las cuales, por cierto, ya han sido abiertas. Un pensamiento a corto plazo que precisamente trata de evitar la *Future Library* (2014-2114) planteada por la artista escocesa Katie Peterson, quien ha plantado los árboles que se utilizarán en el futuro para imprimir los manuscritos inéditos que, cada año, le remite un escritor invitado. Estos no podrán leerse hasta que culmine el proyecto, en el año 2114.

Cabe preguntarse si el ser humano es realmente capaz de imaginar el futuro. Fredrick Jameson entendió que no. En *Arqueologías del futuro* se sirvió de la figura de la quimera —monstruos que reúnen en su formulación partes de diferentes animales—, para señalar que hasta los más desatados esfuerzos por concebir el futuro no son más que «*collages* de experiencia, constructos compuestos de fragmentos y trozos del aquí y el ahora».⁴⁴ De ese modo, la ciencia ficción no trataría de imaginar el futuro «real» de la sociedad, sino que «sus múltiples futuros falsos cumplen la función muy distinta de transformar

⁴⁴ JAMESON, F., *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid, Akal, 2009, p. 9.

nuestro propio presente en el pasado determinado de algo todavía por venir». ⁴⁵ Se trataría de «un «método» estructuralmente único para aprehender el presente como historia».

Los futuros imaginados en la literatura, el cine, el cómic o las artes plásticas presentan por tanto un carácter híbrido que los convierte en un espacio para la sincronía de diferentes temporalidades, que los hace atemporales. O, tal y como entiende Amelia Groom, tanto la recreación del pasado como el futurismo están inevitablemente sometidos al anacronismo, «que siempre reside en el presente, compuesto de varios pasados recordados y futuros anticipados». ⁴⁶ Es inevitable que el presente sea la brújula que guía todas las temporalidades, incluso cuando de forma consciente se persigue la fusión entre marcos cronológicos, como sucede con el denominado retrofuturismo —«the act or tendency of an artist to progress by moving backwards» ⁴⁷— o su vertiente más conocida el *steampunk*. José Luis Molinuevo se ha referido a un «neohistoricismo filosófico, literario e icónico» que se caracteriza «por la incapacidad de referirse al presente si no es en clave de pasado (como ya pasado)». ⁴⁸

Determinados relatos de ciencia ficción —o que cabría situar en sus alrededores— parecen recurrir conscientemente al «érase una vez...» de los cuentos tradicionales para situarlos en un marco temporal indefinido. Incluso cuando, como sucede con la novela *Nunca me abandones* (2005) de Kazuo Ishiguro, arrancan con un cronotopo preciso: «Inglaterra, finales de la década de 1990». Ambientada por tanto en un pasado inmediato —a partir del que se narran dos etapas anteriores de la vida de la protagonista—, plantea una realidad alternativa en la que la clonación humana —aunque el término «clon» no se utiliza hasta el final del relato— se ha desarrollado para un programa de donación de órganos que inevitablemente pone fecha de caducidad a la vida de los creados a tal efecto. De hecho, ese avance científico —que en un determinado momento se fecha tras la II Guerra Mundial—, es el único al que alude la novela que, como su adaptación cinematográfica a cargo de Mark Romanek, *Nunca me abandones* (2011), elude menciones o representaciones de aparatos

⁴⁵ *Ibidem*, p. 343.

⁴⁶ GROOM, A., «¡Esto es tan contemporáneo!», en *Contratiempos...*, *op. cit.*, pp. 97-99, espec., p. 98.

⁴⁷ De acuerdo con la revista *Retrofuturism*, publicada entre 1988 y 1993, el término fue acuñado por Lloyd Dunn en 1983: <<http://pwp.detritus.net/in/1997/rf.html>> [fecha de consulta: 17/03/2018].

⁴⁸ MOLINUEVO, J. L., «Cambios de tiempo»..., *op. cit.*, p. 224.



Fig. 11 (a y b). Mark Romanek. *Nunca me abandones*, 2011. DNA Films, Channel Four Films, Fox Searchlight Pictures.

tecnológicos, más allá de transistores, cintas de casete, televisores o coches; todo ello favorecido por el aislamiento en el que crecen los protagonistas y la ambientación rural de la mayor parte de los pasajes [fig. 11]. Nada, salvo el propio argumento y una cierta sensación general de melancólica extrañeza, indica que se trate de una existencia distinta a la nuestra. Romanek optó por una ciencia ficción «realista» que refuerza una sensación constante de atemporalidad y anacronismo; una confluencia de pasado, presente y futuro como propuesta estética que encaja perfectamente con el espíritu de la novela —de hecho el propio Ishiguro figura como productor ejecutivo del film—. En general, cabe apuntar a una confusión en la percepción del marco cronológico que parece situar el relato en «la zona del tiempo puro, cuando no abolido, que permite escapar al tiempo que pasa, al tiempo de la historia», a la que aludió Marc Augé en relación con las ruinas.⁴⁹

⁴⁹ AUGÉ, M., *El tiempo...*, *op. cit.*, p. 52.

La recreación de un posible futuro traído al presente a partir del fórmulas del pasado no es ningún caso exclusiva de la película de Romanek. El indeterminado marco temporal en el que se sitúa *Her* (Jonze, 2013) parece apuntar hacia un futuro inmediato, a punto de materializarse. Así lo indican los ligeros avances tecnológicos, si bien las decisiones cromáticas de fotografía o la dirección artística y de vestuario deliberadamente apuestan por una mirada al pasado que termina por subrayar la posibilidad de escapar al transcurso lineal del tiempo. Estrategias similares plantean productos televisivos recientes como la última adaptación de *El cuento de la criada* (1985), de Margaret Atwood, situada en un futuro inmediato que regresa política y estéticamente a un pasado que se creía superado; o *Counterpart* (2018), situada en un presente escindido en dos mundos paralelos en los que, a partir de pequeños detalles como las discrepancias en los medios tecnológicos desarrollados, se subraya una impresión general de indeterminación temporal.

Entiende Nicolas Borriaud que, hoy en día, «el futuro solo tiene presencia en el universo de los artistas pertenecientes al registro de la ciencia ficción, que es un género literario y cinematográfico ya pasado».⁵⁰ De ese modo, la noción de futuro quedaría expresada únicamente a través de efectos especiales y variaciones espectaculares. Ejemplos como los enumerados se apartan conscientemente de ese planteamiento estético, lo cual no evita que siga siendo la línea dominante dentro de la ciencia ficción o que encuentre su parangón en el trabajo de artistas que participan o se acercan conscientemente a ese registro como Mathew Barney, que en su ciclo *Cremaster* (1994-2002) conjuga insólitas soluciones que apuntan a una proyección hacia delante en el tiempo con referencias visuales tomadas de diferentes momentos del pasado, o Ann Lislegaar, que realiza referencias directas al género a través de animaciones 3D y otros medios en obras como *Oracles, Owls... Some Animal Never Sleep* (2012-2014) o *Shadows of Tomorrow* (2016); por citar dos ejemplos.

Dominique Gonzalez-Foerster planteó en *TH.2058*, su propuesta para la Sala de Turbinas de la Tate Modern, «una espectacular escenografía sobre el apocalíptico mundo de un nuevo Noé, cuya arca era la propia ciudad de Londres».⁵¹ Se imponía por tanto la falta de confianza en el futuro que Hartog vinculó al presentismo —acorde con el sentido catastrofista dominante en

⁵⁰ BOURRIAUD, N., «Ruinas al revés...», *op. cit.*, p. 18.

⁵¹ VILA-MATAS, E., *Marienbad...*, *op. cit.*, p. 41.

la propia ciencia ficción—, al tiempo que confirmaba la intuición de Jameson de que los futuros se componen a partir de fragmentos del pasado. Así, la obra se presenta como un palimpsesto en el que conviven grandes esculturas previamente expuestas en ese mismo y otros espacios que se han salvado del desastre, junto con diferentes libros que han fabulado sobre el futuro. Incluso el vídeo proyectado, *The Last Film*, «poesía del fin de los tiempos»⁵² al decir de Vila-Matas, se componía de cortes extraídos de películas previas.

A nadie escapa la necesidad de conjurar el futuro, movidos por el miedo a lo que va a suceder. La muerte, apuntábamos al comienzo, es una de las escasas certezas con que contamos; y de ahí la necesidad de prepararse para afrontarla. Alejandro Cesarco trató de adelantarse a lo que estaba por venir con *Present Memory* (2010), un retrato en vídeo de su padre realizado poco después de que este fuera diagnosticado de cáncer. Grabado en su propia consulta médica, después proyectó las imágenes en ese mismo espacio y volvió a capturarlas; como una superposición de los estratos que cabe asociar al recuerdo. Presentada en tres lugares diferentes de la Tate Modern, las imágenes del padre podían generar en el visitante una sensación familiar, un eco, o *déjà-vu* en el espacio. Cesarco se anticipaba a la ausencia, dejaba en el presente la huella de algo que todavía no había sucedido, y construía su propio recuerdo para acompañarle en el futuro.

Todos estos esfuerzos por entender el tiempo pueden haber sido en vano. Ni planteados de forma lineal, ni como acontecimientos simultáneos, pasado, presente y futuro, resultan más aprehensibles, más claros. La conciencia de que un presente hipertrofiado devora todos los tiempos, participa de la certeza de que es cada vez más fugaz, más reducido, imposible de ser experimentado. Tal y como apuntó Cioran:

El tiempo está de tal manera constituido, que no resiste la insistencia del espíritu en sondearlo. Ante ella su espesor desaparece, su trama se deshilacha y quedan únicamente jirones con los que el analista debe conformarse. Y es que el tiempo no está hecho para ser conocido sino para ser vivido: escudriñarlo, excavarlo, es envilecerlo, es transformarlo en objeto.⁵³

Como el Conejo Blanco llegamos tarde, aunque llevemos todo el tiempo esperando.

⁵² *Ibidem*, p. 40.

⁵³ CIORAN, E. M., *La caída en el tiempo*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 150.



CECEL (CSIC)



COMUNICACIONES

EL RELOJ DE LA GEISHA:
EL CICLO DE LAS HORAS EN GRABADO JAPONÉS
UKIYO-E DEL PERIODO EDO (1615-1868)

V. DAVID ALMAZÁN TOMÁS*

I. LA MEDICIÓN TRADICIONAL DE LAS HORAS EN JAPÓN

LAS COSTUMBRES EUROPEAS para computar el tiempo difieren de las desarrolladas por los japoneses a lo largo de su historia.¹ En 1872, el gobierno reformista de la era Meiji (1868-1912) adoptó el calendario gregoriano y se cambió también la forma de medir la duración de las horas, que hasta entonces eran doce para todo el día. Aproximadamente sus horas eran como dos de las nuestras, si bien esas doce horas tenían duración diferente por el día y por la noche. En el invierno, las horas de la noche son más largas que en el verano. La salida y la puesta de sol son los límites de las seis horas del día y las seis horas de la noche. Esas seis horas, en lugar de contarlas progresivamente, se computaban como en una cuenta atrás, comenzando por el número superior, del nueve al cuatro.² Además de esta numeración, tan ajena a la que estamos acostumbrados, otra peculiaridad era que, además de los números, los japoneses también

* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. HAR2014-55851-P y HAR2013-45058-P, Grupo «Japón» del Gobierno de Aragón y de la Universidad de Zaragoza. E-mail: almazan@unizar.es

¹ Los japoneses por influencia china emplean con regularidad desde el siglo VII un sistema de eras denominado *nengo* que se determinaba por el reinado del emperador y también el Ciclo Sexagenario, un complejo sistema astrológico de vástagos celestiales y animales del zodiaco. Desde 1873 el calendario oficial japonés sigue el gregoriano, que sustituyó al calendario solilunar.

² Como el lector ha deducido, nueve más nueve no nos da como resultado las doce horas del día. Por cuestiones religiosas, los tres primeros números no los empleaban, ya que tan pocos toques de campana podrían llamar a confusión con otras llamadas desde los templos budistas. A sus 9 horas corresponden nuestras 12 y 1 horas (y 12 y 13 horas del medio día), a sus 8 horas nuestras 2 y 3 horas (y 14 y 15 horas), etc., hasta llegar a sus 4 horas, que equivaldrían a nuestras 10 y 11 horas.

empleaban los nombres de los animales del zodíaco para designar cada hora. Desde las 12 h de la noche en nuestro sistema (las nueve en el antiguo Japón) la sucesión es la siguiente: el Ratón (*Ne*), el Buey (*Ushi*), el Tigre (*Tora*), la Liebre (*U*), el Dragón (*Tatsu*), la Serpiente (*Mi*), el Caballo (*Uma*), la Cabra (*Hit-suji*), el Mono (*Saru*), el Gallo (*Tori*), el Perro (*Inu*) y el Jabalí (*I*). A finales del siglo XIX, todavía se presentaba como una reciente curiosidad la forma tradicional de medir el tiempo de los japoneses.³

Los japoneses conocieron el reloj mecánico gracias a los primeros contactos con los europeos a mediados del siglo XVI.⁴ Hay constancia de que Francisco Javier regaló en 1550 un reloj mecánico a Ōuchi Yoshitaka, señor de Yamaguchi.⁵ El papado y la corona española también agasajaron con relojes a los más importantes señores de Japón, como Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi y Tokugawa Ieyasu. Estos relojes resultaban atractivos como avance tecnológico, pues hasta el momento los japoneses solamente usaban relojes de sol, clepsidras y barras de incienso. Los relojes europeos fueron estudiados y, a comienzos del siglo XVII, se crearon unos relojes denominados *wadokei* adaptados en su mecánica a la forma nipona de medir las horas. Solían medir unos veinte o treinta centímetros de altura, con un cuerpo prismático alargado que se corona con una semiesfera. Durante el periodo Edo (1615-1868), los relojes eran objetos de prestigio, solamente al alcance de la nobleza y la burguesía adinerada. A mediados del siglo XVIII comienzan a verse en los grabados *ukiyo-e* en los más lujosos establecimientos del barrio de placer de Yoshiwara, en Edo, la capital. Los pri-

³ Este cambio fue un proceso de adaptación paulatino, que se retardó en las áreas rurales, como advertía Basil Hall Chamberlain en su popular *Things Japanese* en la última década del siglo XIX: «El Japón oficial y educado es ahora completamente europeo y vulgar en su manera de contar el tiempo. Las personas curiosas tal vez obtengan algún gusto en echar una ojeada a los primeros y más particulares métodos que todavía siguen los campesinos de ciertos distritos remotos», CHAMBERLAIN, B. H., *Cosas de Japón. Apuntes y curiosidades del Japón tradicional*, Gijón, Satori Ediciones, 2014, p. 542. Una primera explicación en España en «Sección Científica. Relojes japoneses», *La Ilustración Artística*, año XIV, n.º 699, 20 de mayo de 1895, pp. 366 y 367.

⁴ «En nuestros monasterios hay relojes de hierro, los relojes de Japón son sólo de agua. Nosotros tenemos entre noche y día veinticuatro horas; los japoneses solamente seis horas de noche y seis de día. Nosotros contamos las horas de una, dos, hasta doce; los japoneses las cuentan de esta manera: seis, cinco, 4, 9, 6, etc.», FRÓIS, L., *Tratado sobre las contradicciones y diferencias de costumbres entre los europeos y japoneses (1585)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, edición de Ricardo de la fuente Ballesteros, pp. 111.

⁵ CABEZAS, A., *El Siglo Ibérico en Japón: La presencia hispano-portuguesa en Japón (1543-1643)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 76.

meros relojes *wadokei* aparecieron en los grabados desde mediados del siglo XVIII, cuando estos costosos objetos democratizaron su uso entre los comerciantes y artesanos más adinerados.

2. LAS HORAS EN EL *MUNDO FLOTANTE*

Durante el periodo Edo (1615-1868), bajo la administración del gobierno militar del clan Tokugawa, se produjo un florecimiento de la cultura de las clases medias urbanas, que se reflejó sobre todo en el mundo editorial del grabado *ukiyo-e*.⁶ Se trata de un tipo de grabado xilográfico que utiliza planchas de madera como matriz, pero que tiene la particularidad de producir estampas en color por medio de una técnica llamada *nishiki-e* que consiste en combinar varias planchas de madera entintadas con varios colores para realizar la estampación de una imagen. A pesar de su gran calidad artística, eran impresos comerciales destinados al ocio.⁷ Sus principales temas fueron las mujeres hermosas, los actores famosos, los héroes de leyenda y, más tarde, los paisajes y vistas urbanas. El género de las mujeres hermosas se conoce en japonés como *bijin-ga* y sus protagonistas solían ser cortesanas del barrio de placer de Yoshiwara.

La presencia de relojes *wadokei* en el grabado *ukiyo-e* en un primer momento fue muy esporádica y vinculado a parodias en las que sustituye a una campana. Un temprano ejemplo fue la obra *El reloj del mundo flotante como la campana de Muken* (*Ukiyo tokei Muken no kane*), realizada por Nishimura Shigenaga (1697-1756) y publicado por el editor Izutsuya San'emon en la década de 1740. En la estampa aparece el interior de un prostíbulo en el que se ve cómo pierde sus monedas de oro un acaudalado cliente cuando sube las escaleras a la planta superior, que se amontonan a los pies de un reloj colgado en un pilar de la planta baja.⁸ Suzuki Harunobu (1724-1770) también documentó su

⁶ NEWLAND, A. R., *Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Amsterdam, Hotei, 2005.

⁷ ALMAZÁN TOMÁS, V. D., «Ocio, fama y moda: El grabado japonés *ukiyo-e* desde la perspectiva de la cultura de masas», en *¿Qué es Japón?*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2009, pp. 537-556.

⁸ La escena es una parodia de la obra teatral *La campana de Muken* en la cual una prostituta, que mantiene a joven samurái caído en desgracia por las deudas, eleva un juramento a una milagrosa campana para que su amado pueda desempeñar su armadura y luchar en una importante batalla. La madre del samurái, de incógnito, arrojó el dinero necesario. La estampa se conserva en Museo de Bellas Artes de Boston.



Fig. 1. Koryūsai. El reloj de la noche, de la serie *Ocho vistas interiores de elegantes modas*, 1770. Como pidiendo al reloj que no marque las horas, una pareja de amantes retrasa el wadokei.

empleo a partir de 1765 en Yoshiwara y otros interiores burgueses que aparecen en sus álbumes eróticos.⁹ Los relojes aparecen apoyados en un mueble en forma de alargado tronco de pirámide y ocupan un lugar destacado de la habitación. Harunobu recurrió al reloj para parodiar los ocho paisajes célebres del lago Biwa, uno de los cuales es el templo Miidera, famoso por su campana. El toque del reloj, semejante al de una campana sirve para asociar ambos conceptos. Así se observa en una de las ocho estampas de la serie *Ocho vistas interiores* (*Zashiki hakkei*), de 1766, en la que aparece una cortesana, que acaba de asearse, junto con su asistente, quien mira a un gran reloj aún de noche.¹⁰ Algo semejante ocurre con *Ocho vistas interiores de elegantes modas* (*Fūryū zashiki hakkei*), de Isoda Koryūsai (1735-1790) en 1770, en cuya parodia de la vista de Miidera coloca a una pareja de amantes que retrasa el reloj de la habitación para pasar más rato juntos [fig. 1].¹¹ Otros artistas de la época también recu-

⁹ Así se constata en la primera página de un álbum erótico conservado en el Museo Británico y en el Museo de Bellas Artes de Boston.

¹⁰ Conservada en el Museo Nacional de Tokio.

¹¹ Conservada en el Museo Británico y en el Museo de Bellas Artes de Boston.

rrieron a la misma asociación de la campana de Miidera y el reloj, como el caso de Torii Kiyonaga (1752-1815) en la estampa, *El reloj de la noche* (*Tokei no banshō*), de su serie, *Ocho vistas interiores* (*Zashiki hakkei*) de 1770.

2.1. Utamaro y las series de doce horas

Por cuestiones comerciales, rara vez las estampas *ukiyo-e* se vendían en unidades sueltas, sino que con frecuencia los editores planeaban colecciones de varias estampas formando series. Una de las muchas fórmulas utilizadas fue la del ciclo de las horas como eje articulador. Este subgénero fue iniciado en 1794, con el título *Las doce horas de las Casas Verdes* (*Seirō jūnitoki*), por una de las parejas más sobresalientes de *ukiyo-e*: el editor Tsutaya Jūzaburō y el artista especializado en beldades Kitagawa Utamaro. Ambos sentían una fascinación por la elegancia del barrio de placer de Yoshiwara y dedicaron gran parte de su actividad profesional a ese placentero ambiente, lo mismo que otros colaboradores como el escritor Santō Kyōden.¹² En un estilo muy idealizado, con un canon muy estilizado, Utamaro representó las doce (dobles) horas japonesas. Sobre fondos lisos enriquecidos con polvos metálicos, el artista muestra su habitual gran capacidad para representar la belleza de las cortesanas en actitudes de su vida cotidiana, a cuerpo entero, siempre con ricos kimonos y refinados ademanes. Las cortesanas, salvo en dos estampas, no están solas. Junto a ellas sus ayudantes y aprendices, no así los clientes, que siempre se omiten de la composición. Ingeniosamente, Utamaro colocó el título en un reloj colgado siempre en una esquina superior de la composición. El título de la estampa es simplemente la hora según los signos del zodiaco y aparece en la campana del reloj, mientras que el título de la serie aparece entre los péndulos. Esta fue la única serie de Utamaro en la que recurrió al reloj para enmarcar el título. Desde lo que serían nuestras doce de la noche, la serie se desarrolla del siguiente modo: *La hora de la Rata* (*Ne no koku*), con una cortesana cambiándose de ropa mientras una asistente pliega un kimono; *La hora del Buey* (*Ushi no koku*), con una cortesana cansada descalzándose; *La hora del Tigre* (*Tora no koku*), con dos cortesanas en animada

¹² SEGAWA SEIGLE, C., «The Courtesan's Clock: Utamaro's Artistic Idealization and Kyōden's Literary Exposé, Antithetical Treatments of Day and Night in the Yoshiwara», en *A Courtesan's Day: Hour by hour*, Leiden, Hotei, 2004, pp. 7-51. La serie completa se conserva en la colección Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas.



Fig. 2. Utamaro, La hora de la Serpiente, de la serie Las doce horas de las Casas Verdes, 1794.

conversación que descansan junto a un brasero; *La hora de la Liebre* (*U no koku*), con una cortesana que se dispone a devolver a un cliente rico su lujoso *haori*; *La hora del Dragón* (*Tatsu no koku*), con dos jóvenes que se acuestan juntas para descansar tras el trabajo; *La hora de la Serpiente* (*Mi no koku*), con una cortesana que se seca tras el baño y una aprendiz que le lleva una taza de té [fig. 2]; *La hora del Caballo* (*Uma no koku*), con tres mujeres que se arreglan el cabello mientras comentan las cartas de amor recibidas durante la noche anterior; *La hora de la Cabra* (*Hitsuji no koku*), donde una cortesana y sus ayudantes aguardan sentadas la llegada de clientes; *La hora del Mono* (*Saru no koku*), con el habitual desfile con sus mejores galas para promocionar su establecimiento; *La hora del Gallo* (*Tori no koku*), con una cortesana acompañada de una criada que lleva un gran farol; *La hora del Perro* (*Inu no koku*), en la que una cortesana escribe una larga carta en compañía de su aprendiz para evitar atender a un cliente no deseado; y, finalmente, *La hora del Jabalí* (*I no koku*), con una cortesana que ofrece *sake* caliente a un cliente. En conjunto, esta serie marcó un modelo para futuras series. El propio Utamaro recurrió a las doce horas para otros trabajos, como *El reloj de Yoshiwara* (*Yoshiwara tokei*), editado por Wakasaya Yoichi entre 1804 y 1806, con composiciones

también a cuerpo entero, así como otras series de gran belleza, con personajes a medio cuerpo, como *El reloj del día de las muchachas*¹³ (*Musume hidokei*), editada por Murataya Jirobei entre 1794 y 1795 y, sobre todo, *Reloj de las modas y costumbres de las bellezas* (*Fūzoku bijin tokei*), editada por Izumiya Ichibei entre 1797 y 1798. Las estampas más sobresalientes de esta última serie son *La hora de la Rata*, con una cortesana jugando con su bebé; *La hora del Buey*, con una cortesana sirviendo té a otra; *La hora del Tigre*, con una cortesana que entrega su *haori* a su cliente; *La hora de la Liebre*, con dos sirvientas sacando agua de un pozo; *La hora de la Serpiente*, con dos cortesanas que se disponen a asearse; *La hora del Caballo*, con una cortesana que interpreta una danza junto a un flautista ataviados con ropajes aristócratas; *La hora de la Cabra*, donde tres jóvenes leen; *La hora del Gallo*, con una dama con sombrilla y un samurái; *La hora del Perro*, preparando los farolillos; y *La hora del Jabalí*, con una asistente que ciñe el *obi* a una cortesana.

2.2. Series de horas de los discípulos de Utamaro

El éxito de las estampas *bijin-ga* de Utamaro se dejó sentir en los artistas más jóvenes. Uno de los discípulos de Utamaro llamado Hidemaru, activo hacia 1800, realizó una serie con un título semejante al usado por su célebre maestro, *Reloj de las modas y costumbres* (*Fūzoku tokei*), que publicó el editor Isey Sōmon. Hidemaru recurrió a composiciones de medio cuerpo sobre fondos neutros, en un estilo muy próximo del de su mentor, e incluso utilizó el mismo tipo de reloj con dos péndulos para inscribir el título de la serie y de cada estampa. Otro de los más prolíficos seguidores de Utamaro fue Kikukawa Eizan (1787-1867), quien dominó el género de las mujeres hermosas durante las primeras décadas del siglo XIX. Eizan también ordenó la vida de las geishas en el ciclo de las horas, en una serie con el mismo título que la de su maestro, *Las doce horas de las Casas Verdes* (*Seirō jūni toki*), que publicó el editor Sōshūya Yohei en 1812. Con un canon menos estilizado que el de Utamaro, pero también lleno de encanto y sofisticación en el atuendo, Eizan compuso parejas de geishas, a cuerpo entero, en diversas actitudes cotidianas. El título de la serie y el de la obra aparecen en el

¹³ Con estampas como *La hora del Caballo*, con dos cortesanas en el baño; *La hora de la Serpiente*, con dos cortesanas arreglándose y *La hora del Mono*, con cortesana y ayudante en desfile de gala.



Fig. 3. Eizan, La hora de la Serpiente, de la serie Las doce horas de las Casas Verdes, 1812.

cuerpo de un *wadokei* en la esquina superior de cada estampa, aportando también inscripciones junto a las figuras que identifican los nombres de las mujeres y de la casa para la que trabajan. Se trata de una serie notable, con melancólicas obras como *La hora del Buey*, con la típica escena de una ayudante arreglando el cabello de una geisha del establecimiento Tsutaya; *La hora del Tigre*, con dos cortesanas conversando durante un descanso en la casa Tsuruya; *La hora del Dragón*, con dos cortesanas del establecimiento Wakanaya, contemplando las primeras flores de un bonsái de ciruelo al final del invierno; y *La hora de la Serpiente*, con una escena a la salida del baño de una cortesana, con una aprendiz que le sirve un tentempié [fig. 3]. Algunas escenas, como esta última del baño, coinciden en el tema y en la hora con las de Utamaro. En general las figuras de Eizan son más grandes y exhiben una mayor sensualidad.

2.3. Las series de horas de Kunisada

Durante el siglo XIX el autor más valorado comercialmente, como atestigua su gran producción de estampas a lo largo de toda su vida, fue Uta-



Fig. 4. Kunisada, La hora del Dragón, de la serie Doce horas de entretenimientos primaverales, 1853.

gawa Kunisada¹⁴ (1786-1865), también conocido como Toyokuni III por ser discípulo de Utagawa Toyokuni. Kunisada destacó en dos géneros en los que mantuvo una supremacía indiscutible durante toda su carrera: el teatral y el de mujeres hermosas. Su series sobre las doce horas del día narraban la cotidianidad del mundo de las geishas, casi siempre con una única figura, aunque con algunas innovaciones, como colocar en la parte superior de cada estampa otra pequeña escena en la cual aparecía otra acción paralela que hacían en ese momento los clientes, los sirvientes o la población en general. Este es el caso de la serie *Doce horas de modas de hoy en día* (*Imayo jūni toki*), publicadas entre 1818 y 1824 por el editor Matsu-mura Tatsuemmon.¹⁵ Las doce estampas que componen la serie son: *La hora de la Rata*, con mujer limpiando las horquillas *kanzashi* de una cortesana; *La hora del Buey*, con una cortesana se dispone a servir una cena ligera; *La hora del Tigre*, con dos mujeres encendiendo un farol; *La hora de la Liebre*,

¹⁴ IZZARD, S., *Kunisada's World*, Nueva York, Japan Society, 1993 y TINIOS, E., *Mirror of the Stage: The Actor Prints of Kunisada*, Leeds, University Gallery, 1996.

¹⁵ La serie se conserva en el Museo de Bellas Artes de Boston.

con una cortesana tomando un refrigerio; *La hora del Dragón*, con una prostituta que fuma en pipa en un descanso; *La hora de la Serpiente*, con una cortesana que se limpia los dientes frente a un espejo; *La hora del Caballo*, con una mujer comprando bonito; *La hora de la Cabra*, con una elegante dama paseando bajo un sombrilla; *La hora del Mono*, con una geisha a punto de entrar en la bañera; *La hora del Gallo*, con una cortesana engalanada con un kimono decorado con unos dragones; *La hora del Perro*, con una intérprete tocando el *samisén*, y *La hora del Jabalí*, con una sirvienta llevando un farol. Una disposición muy semejante presenta la serie *Doce horas de Yoshiwara* (*Yoshiwara jūni toki*), realizada por Kunisada entre 1818 y 1820 para el editor Enomotoya Kichibei. También con pequeñas escenas paralelas en la parte superior, las estampas se suceden del siguiente modo: *La hora de la Rata*, con cortesana colocándose las horquillas *kanzashi*; *La hora del Buey*, con una geisha leyendo una carta de amor; *La hora del Tigre*, con una cortesana saliendo del dormitorio en la noche; *La hora de la Liebre*, con una cortesana cansada tras el trabajo nocturno; *La hora del Dragón*, con una mujer dispuesta a asearse; *La hora de la Serpiente*, con una cortesana que acaba de levantarse; *La hora del Caballo*, con una cortesana fumando en pipa frente a un espejo; *La hora de la Cabra*, con una cortesana eligiendo tejidos de seda para un kimono; *La hora del Mono*, con una geisha en solemne procesión con sus ayudantes; *La hora del Gallo*, con una cortesana maquillándose; *La hora del Perro*, con una mujer frente a un brasero con un lujoso kimono con un león *shishi* como decoración; y, *La hora del Jabalí*, con dos elegantes cortesanas preparando una alcoba. Ya firmando como Toyokuni III, Kunisada también realizó otra serie sumamente atractiva que compaginaba las escenas de la vida de una geisha con pequeños recuadros con otras escenas paralelas, titulada *Doce horas de entretenimientos primaverales* (*Shunyu jūni toki*), editadas por Yamaguchiya Tōbei en 1853.¹⁶ En esta serie, Kunisada recupera el reloj *wadoki* en una esquina superior para marcar las horas que titulan cada estampa. En la primera estampa, *La hora de la Rata*, aparecen dos geishas comentando una visita amorosa a otra compañera la noche anterior, tema de conversación que se ilustra en el pequeño recuadro de la parte superior, firmado por un colaborador de Kunisada llamado Kunihisa que le ayudó en varias

¹⁶ Dos estampas de esta serie se conservan en el Museo Británico, si bien mal fechadas con una cronología entre 1875 y 1904.

series en su etapa madura. En *La hora del Dragón*, la protagonista es una geisha que se acaba de levantar y se coloca sus horquillas. En el recuadro aparecen unos porteadores que sobre sus hombros llevan su carga, lo mismo que la cortesana lleva su carga en su elaborado peinado [fig. 4].

2.4. De doce a veinticuatro: discípulos de Kunisada y la era Meiji

Utagawa Kuniaki, discípulo de Kunisada activo en las décadas de 1850 y 1860, fue un artista polifacético que se dedicó al retrato de luchadores y actores de teatro *kabuki*, pero que también realizó estampas *bijin-ga*. En 1861 el editor Kagiya Shōbei encargó a Kuniaki la serie *El reloj de Yoshiwara* (*Yoshiwara tokei*), sobre vida de las cortesanas hora a hora, con una cuidada elaboración a cargo del grabador Koizumi Kanegorō. Las escenas se enmarcan sobre un papel que imita el lujoso papel con recortes de láminas de metales preciosos, propio de las lujosas ediciones manuscritas literarias. Las figuras, a cuerpo entero, no flotan sobre un fondo neutro, sino que se muestra una gran preocupación por describir con detalle los escenarios propios de las casas de té. En la parte superior de cada estampa, un cartucho alargado contiene el título de la



Fig. 5. Kuniaki, La hora del Dragón, de la serie *El reloj de Yoshiwara*, 1861.

serie y la hora correspondiente y, a su lado, aparece un poema alusivo en otro cartucho cuadrado. Las estampas recogen los momentos característicos del género: *La hora del Tigre*, con una cortesana entrando en una lujosa estancia que una ayudante calienta con un brasero; *La hora del Dragón*, con dos prostitutas en animada conversación en un descanso, una de ellas fumando en pipa [fig. 5]; y *La hora del Mono*, con una geisha engalanada con un sofisticado kimono con símbolos propiciatorios de longevidad, la grulla y la tortuga, en procesión con sus ayudantes.¹⁷

Los artistas que trabajaron en el último tercio del siglo XIX vivieron en un periodo de crisis y cambios caracterizados por la llegada de occidentales al puerto de Yokohama. En la década de los sesenta, algunos grabados representaron las costumbres de los europeos y ocasionalmente aparecieron algunos relojes con números romanos. A partir de un decreto de 1872, el cómputo de horas europeo fue oficialmente aceptado, dividiendo el día en 24 horas iguales. Después de esta fecha, todavía se siguieron empleando las horas con los animales del zodiaco como apreciamos en una serie de Toyohara Kunichika¹⁸ (1835-1900), discípulo de Kunisada especializado en escenas teatrales, que en 1874 realizó una serie con estrellas del *kabuki* titulada *Parodia de las doce horas del reloj* (*Mitate jūni toki no uchi*), editada por Masadaya Heikichi.¹⁹ No obstante, la gran mayoría de las series de horas realizadas por los artistas que trabajaron durante la era Meiji (1816-1912) pasaron a duplicar su número de estampas. Las series se adaptaron a los nuevos tiempos con gran calidad artística, como demuestran los trabajos de Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) *Veinticuatro horas en Shinbashi y Yanagibashi* (*Shinryū nijūyoji*), editada por Morimoto Junzaburō²⁰ en 1881 y la serie de Toyohara Kunichika (1835-1900) *Parodia de las veinticuatro horas* (*Mitate chūya nijūyoji no uchi*), editada por Fukuda Kumajirō en 1890 y 1891.²¹ De este modo, se siguió mostrando, hora a hora, una mirada panorámica de la vida de las deseadas cortesanas de Yoshiwara.

¹⁷ Estampas conservadas en el Museo de Bellas Artes de Boston.

¹⁸ NEWLAND, A. R., *Time Present and Time Past: Images of a Forgotten Master: Toyohara Kunichika, 1835-1900*. Leiden, Hotei, 1999.

¹⁹ MARKS, A., *Publishers of Japanese Woodblock Prints, A Compendium*, Hotei, Leiden, 2011, p. 227. Estampas conservadas en el Museo Británico.

²⁰ MARKS, A. H., «The Geisha: Yoshitoshi and The Twenty-four Hours at Shinbashi and Yanagibashi», en *A Courtesan's...*, *op. cit.*, pp. 53-115.

²¹ NEWLAND, A. M., y HINKEL, M., «The Chancing Face of Toyohara Kunichika: Scenes of the Twenty-four Hours, A Pictorial Trope», en *A Courtesan's...*, *op. cit.*, pp. 117-169.

ANACRONISMOS Y PARTICULARIDADES ICONOGRÁFICAS: LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DEL MILAGRO DE LA NIEVE POR FRANCISCO XIMÉNEZ MAZA EN LA SEO DE ZARAGOZA

ELENA ANDRÉS PALOS*

LA PRESENTE COMUNICACIÓN aporta nuevos datos acerca de la obra pictórica titular del retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves en la Seo de Zaragoza. En esta capilla se hallan sepultados el arzobispo Pedro Manrique, que rigió la sede zaragozana desde 1611 a 1615, y su hermana la III Condesa de Puñonrostro, Ana Manrique, siendo esta dama la que se encargó del patrocinio del conjunto artístico.

La traza del retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves es barroca y por su tipología —y la ayuda de la documentación exhumada— debe ubicarse en la segunda mitad del siglo xvii, a partir de 1664. A este estilo, autores como Belén Boloqui o Juan José Martín González, se han referido como prechurrigueresco, caracterizado por un mayor dinamismo y vigorosidad en contraposición con el retablo más rígido de la primera mitad del Seiscientos.¹

La obra pictórica fue realizada por el pintor turiasonense Francisco Ximénez Maza (Tarazona, 1598 - Zaragoza, 1670) en el año 1669 y ofrece una visión del acontecimiento con una serie de particularidades iconográficas, entre ellas el anacronismo. Más de tres tiempos históricos se fusionan en esta pintura que aúna lo celestial y lo terrenal, presidida por el icono mariano de la

* Investigadora en formación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, contratada predoctoral a través del programa de Ayudas para la Formación de Doctores 2016 del Ministerio de Economía y Competitividad, adscrita al proyecto i+d+iHAR201566999-P. IP Carmen Morte García. Este artículo se enmarca entre las iniciativas del grupo de investigación consolidado “Artífice” (248-158) cofinanciado entre el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo de Desarrollo Regional.

¹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710- 1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, pp 58-62, y MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo Barroco en España*, Madrid, Ed. Al puerto, 1993, pp. 78-83.

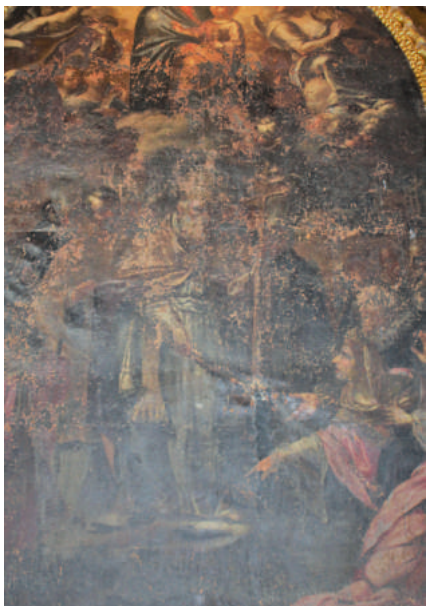


Fig. 1. Lienzo central de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo de Zaragoza.

Salus Populi Romani, que gozó de gran devoción y culto en Zaragoza, especialmente en el siglo xvii [fig. 1].

Actualmente, el retablo objeto de nuestro estudio alberga pintura únicamente, no obstante es preciso destacar que tuvo una hornacina en la calle central, sobre el altar, donde estaría colocada la escultura de Nuestra Señora de las Nieves que encontramos en el Museo de Tapices de la catedral.²

El autor, Francisco Jiménez Maza se considera uno de los pintores más avanzados de su generación en el barroco zaragozano por su sentido del color y composición. Entre las obras que destacan de este artista están las pinturas de la capilla de San Pedro Arbués en la Seo de Zaragoza, realizadas en el año 1655.³

² En 1916 se ubicó en una pequeña hornacina sobre el altar, tal y como se aprecia en una fotografía del mismo año, localizada en la colección de Juan Mora Insa. Una serie de fotografías del año 1919, procedentes del archivo Mas de Barcelona, muestran la escultura sobre un fondo oscuro que no se corresponde con la hornacina de la capilla, y bajo la escultura se añade el título de «Virgen de las Nieves, Capilla de Nuestra Señora de las Nieves, la Seo, Zaragoza». La imagen fue descontextualizada al trasladarla de su capilla de origen y colocarla sobre un pilar en la sacristía del templo, lo que provocó que se interpretara como una escultura de la Virgen del Pilar.

³ MORALES y MARÍN, J. L., *La pintura aragonesa en el siglo xvii*, Zaragoza, Guara, 1980, pp. 64-66.

NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES Y NUESTRA SEÑORA DEL PÓPULO

Establecer la diferencia entre el significado de una escena narrativa, y la representación de un tipo mariano, es necesaria para adentrarse en el estudio de la iconografía de la devoción mariana. La escena narrativa en iconografía cristiana es la plasmación fiel a las escrituras sagradas de un pasaje bíblico, leyenda o milagro, mientras que el tipo iconográfico es el icono o modelo que surge de esa escena. Un modelo iconográfico únicamente representa lo esencial de la escena —los atributos de un santo, objetos simbólicos— para ser legible y entendible a la perfección. Así, la representación del milagro de la Nieve en el monte Esquilino como escena narrativa, da lugar al tipo mariano de Nuestra Señora de las Nieves, que en ocasiones y dependiendo del ámbito geográfico también puede denominarse Virgen Blanca.

El milagro de Nuestra Señora de las Nieves tuvo lugar en la ciudad de Roma en el siglo IV, durante el pontificado de Liberio (352-366). En el lienzo se representa la historia de Juan, un noble patricio romano conocido por su devoción hacia la Madre de Dios, que al no tener descendencia, decide junto con su esposa dejar sus bienes a la Virgen María. Ambos ofrecieron limosnas para que la Virgen se manifestara y les dijera en qué debían emplear sus bienes. La noche del cinco de agosto del año 352, tanto al matrimonio como al pontífice se les apareció la Virgen María en sueños explicándoles que su voluntad y la de su hijo, era la de edificar en su honor una iglesia en el monte Esquilino de Roma, en cuya cima estaría marcado el lugar elegido para su edificación. El pontífice, Juan y su mujer, y los habitantes de Roma, fueron en procesión a dicho monte, donde hallaron la nieve en pleno mes de agosto.

Fue la primera iglesia en Roma que se dedicó a la Virgen María, encargándose su construcción hacia el año 360 por el papa Liberio. Posteriormente con el pontificado de Sixto III (432-440) se edificaron nuevas iglesias dedicadas a la Virgen María y ésta, la más antigua, se llamó de Santa María la Mayor.⁴

La imagen de la Virgen en el lienzo de la capilla de la Seo, no se corresponde con las características de la composición barroca del mismo. Se trata de la representación de la *Salus Populi Romani* o protectora del pueblo romano, nombre que se le da en el siglo XIX al icono bizantino de la Virgen y el Niño, procedente de los primeros cristianos [fig. 3]. Como ocurre con la mayoría de

⁴ CASTELLANO CERVERA, J., *Oración ante los iconos: los misterios de Cristo en el año litúrgico*, Barcelona, Centro Litúrgico, 1999, p. 19.

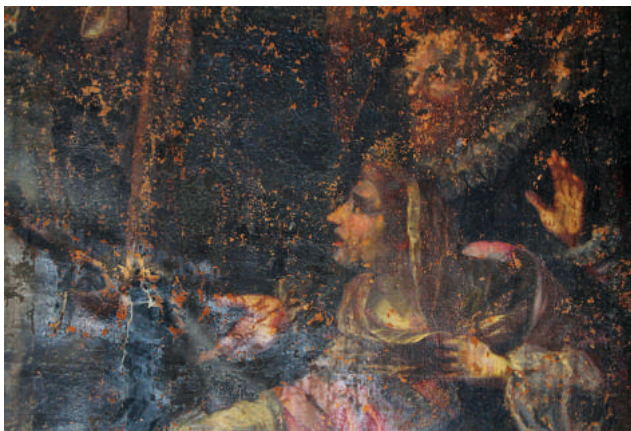


Fig. 3. Detalle matrimonio en el lienzo central de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo de Zaragoza.

los iconos marianos del área greco-bizantina, según la tradición, la imagen de la *Salus Populi Romani* fue pintada por San Lucas en un trozo de madera de la mesa que se utilizó en la Última cena de Jesús con sus apóstoles o bien, en una mesa construida por el propio Redentor que la Virgen María guardó tras su crucifixión.⁵ Esta misma leyenda nos dice que la pintura permaneció en Jerusalén hasta que fue descubierta por Santa Elena en el siglo iv.⁶ Junto con otras reliquias sagradas como la cruz en la que murió Cristo, la pintura fue trasladada a Constantinopla, donde su hijo, el emperador Constantino el Grande, erigió una iglesia para su entronización. Posteriormente, el icono sería trasladado por la propia Santa Elena a Roma, donde fue colocado en la basílica de Santa María la Mayor considerada como el primer santuario dedicado a la Virgen María en Occidente, explicándose así la relación entre el icono y la advocación de Santa María de las Nieves. Durante siglos permaneció sobre la puerta del baptisterio de la basílica, más tarde se trasladó al interior, y desde el siglo XIII se conservó en un tabernáculo de mármol. En el año 1613, se situó en el altar-tabernáculo de la Capilla Borghese o Capilla Paulina de la basílica.⁷

Una particularidad importante a destacar en la imagen mariana de la capilla de la Seo, es que la figura del Niño parte del modelo que fue tomado por la

⁵ FLADER, J., *Cuestiones sobre la fe católica*, Madrid, Rialp, 2008, p. 329.

⁶ BETLIN, H., *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2009, p. 95.

⁷ VASSILAKI, M., *Images of the Mother of God: Preceptions of the Theotokos in Byzantium*, Ashgate, 2007, pp. 125-127.

Fig. 2. *Detalle Salus Populi Romani en el lienzo central de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo de Zaragoza.*



Compañía de Jesús a mediados del siglo xvi. Esta iconografía renovada, consistió en la colocación de un libro en las manos del Niño con las letras de JHS en su portada, de la misma manera que las colocaban en el emblema de la Compañía. Esta devoción fue difundida por la Compañía de Jesús a partir de 1569, cuando Francisco de Borja obtuvo permiso del papa Pío V para hacer una réplica de la *Salus Populi Romani* ligeramente actualizada, para que fuera imitada y enviada a todas las partes del mundo con la intención de que su poder espiritual se extendiera [fig. 2].

Esta evolución iconográfica es la que se puede observar en la imagen de la capilla de la catedral zaragozana, la Virgen se muestra con el manto adornado con una estrella y la disposición de la tradicional *Salus Populi Romani*, pero el Niño porta en sus manos el libro con las iniciales de la Compañía de Jesús, —estrechamente relacionada con la condesa Ana Manrique, impulsora de la obra— lo que delata el conocimiento por parte del pintor de las imágenes marianas difundidas principalmente en estampas a finales del siglo xvi.⁸

EL CULTO A NUESTRA SEÑORA DEL PÓPULO Y NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES EN ZARAGOZA

La devoción a Nuestra Señora de Pópulo se remonta al reinado de Fernando II. El caballero don Pedro Vitoria, trajo desde Roma a la ciudad de

⁸ SALE, G., *Ignacio y el Arte de los jesuitas*, Madrid, Mensajero, 2003.

Zaragoza, una copia del icono venerado en Santa María la Mayor, colocándola en la puerta de Tramontana de la iglesia zaragozana de San Pablo.⁹

El culto incrementó, siendo de gran importancia en la ciudad de Zaragoza, al producirse una serie de milagros bajo la protección de Nuestra Señora del Pópulo entre 1612 y 1613, todos ellos verificados y estudiados por el arzobispo vigente en esos mismos años, Pedro Manrique. El culto se extendió hasta que en 1615 se creó una cofradía bajo esta advocación, que contribuyó a la realización de obras en la iglesia de San Pablo.¹⁰

Por otra parte, en la basílica de Nuestra Señora del Pilar conocemos la existencia de una capilla funeraria que fue propiedad del mercader don Juan de Lobera. Ésta capilla atesoró un retablo dedicado a Nuestra Señora de las Nieves.¹¹

En la Seo de Zaragoza, el culto a esta advocación mariana consta desde el siglo XIII, haciéndose presente en la catedral del Salvador, concretamente en una capilla perteneciente a la casa de los Luna.

La obra de Francisco de Moxó y Montoliú dedicada al linaje de la familia anteriormente nombrada, hace referencia a esta capilla mediante una escueta descripción, *ese escudo podía verse en el retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves en la Seo y en un frontal de raso antiguo que se sacaba el día del Corpus*,¹² hecho que nos indica que anteriormente a la reforma de don Hernando, ya había en el templo una capilla dedicada a Nuestra Señora de las Nieves.¹³

⁹ SÁNCHEZ PÉREZ, A., *El culto mariano en España*, Madrid, C.S.I.C., pp. 327-329.

¹⁰ FR. LAMBERTO DE ZARAGOZA, *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón*, Volumen 4, Pamplona, imprenta de la viuda de Don Joseph Miguel de Ezquerro, 1785, pp. 266.

¹¹ LACARRA DUCAY, M. C., «Encuentro de Santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla: Identificación de una pintura gótica aragonesa en el Museo del Prado», *Aragón en la Edad Media*, X-XI, 1993, pp. 441-442

¹² MONTOLIÚ MOXÓ, F., *La casa de Luna (1276- 1348): factor político y lazos de sangre en la ascensión de un linaje aragonés*, Barcelona, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1930, p. 76.

¹³ ANDRÉS CASABÓN, J. y NAYA FRANCO, C., «Del deleite de los sentidos al ornato del culto divino: la naveta gótica del Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza», *Artígrama*, núm. 27, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, pp. 375-393. En dicho artículo, se explica que mientras la capilla perteneciente a la familia Torrellas ubicada en la catedral del Salvador, no estuviera concluida, las misas diarias se celebrarían en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, noticia que se recoge por el notario Pedro La Lueza en el año 1481. La apertura del conjunto artístico que nos ocupa, no se da en la catedral hasta mediados del siglo XVI paralelamente a las obras del atrio de Pabostría. En conclusión, la capilla a la que se hace alusión en el artículo anteriormente nombrado, no es el conjunto actual sino que ya en el siglo XV la catedral del Salvador del Zaragoza poseía una capilla consagrada a esta devoción mariana.

COMPOSICIÓN DE LA OBRA

La composición de la obra puede dividirse en dos ámbitos, el ámbito celestial situado en la parte superior y el ámbito terrenal en la inferior. En el ámbito celestial destaca el rompimiento de gloria con la aparición divina de la Virgen, rodeada de ángeles músicos a ambos lados, además de querubines que se camuflan con las representaciones de nubes.

Bajo la aparición de la Virgen, hallamos el ámbito terrenal. La composición está dividida en dos grupos, un primer grupo situado a la derecha desde el punto de vista del observador, está formado por Juan, y su mujer. El matrimonio se representa arrodillado en el suelo con la mirada alzada en el caso de Juan hacia la Virgen, mientras que su mujer señala la nieve a la par que el papa Liberio.

El segundo grupo dispone de una composición central, protagonizada por el papa Liberio que señala en el suelo la forma que ha de tener el templo según las indicaciones que la Virgen envió en forma de nieve.

A la izquierda desde el punto de vista del observador, hay una figura que porta la vestimenta propia de un cardenal, y vuelve su rostro al espectador. Probablemente se haya querido representar al cardenal Dámaso de Roma, que posteriormente fue nombrado Papa gracias al prelado Liberio.

El lienzo central del retablo, sigue una composición que proviene de un esquema iconográfico que se ha mantenido desde las primeras representaciones del tema. Para comprender la iconografía que se halla en la capilla, se deben revisar los precedentes de la misma. Una de las primeras representaciones del milagro de las Nieves data del siglo XIII y es en concreto la obra de Filippo Rusuti (1255-1325). Se distinguen en su obra dos ámbitos, el celeste y el terrenal, lo que será una constante en las posteriores interpretaciones, y se representa a la Virgen junto a Jesús, además de la nevada milagrosa y al Papa Liberio inspeccionando el plano de la futura basílica.

Una representación similar, es la que realizó Masolino da Panicale (1383-1440) hacia 1420, que actualmente se conserva en el Museo di Capodimonte en Nápoles. La obra formaba parte de un tríptico que fue encomendado a Masolino y Masaccio por la poderosa familia Colonna. Sobre la nube que se encuentra en primer plano, se aprecia a Jesús y María de nuevo, observando cómo el Papa marca el trazado de la iglesia. Hacia 1460, Guillaume d' Estouteville (1403-1483), cardenal de Porto-Santa Rufina, comisionó un baldaquín para Santa María la Mayor de Roma realizado por Mino da Fiesole (1429-

1484). Uno de los cuatro bajorrelieves que estaban en la cornisa inferior, representaba el Milagro de la Nieve. Cabe destacar la similitud que se encuentra entre esta obra, y el frontal que podemos localizar actualmente en la iglesia de San Pablo en Zaragoza.

El frontal de la iglesia zaragozana presenta exactamente la misma composición, por lo tanto se debe afirmar que es un modelo de representación de una escena narrativa que se recrea siempre de la misma manera. Otra de las representaciones del milagro de la Nieve a la que hay que atender, es la realizada por Bartolomé Bermejo y Martín Bernat entre 1479 y 1484 para el retablo de la Misericordia en la capilla del mercader Juan de Lobera anteriormente nombrada, que estaba ubicada en la actual basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza.

La culminación de la representación de este tema iconográfico se encuentra en el frontal de la capilla Paulina de la basílica de Santa María la Mayor de Roma, donde además de estar expuesto el icono de la *Salus Populi Romani*, alberga un bajorrelieve en bronce, mármol y lapislázuli realizado por Stefano Maderno (1576-1636). Esta representación es la que más se asemeja a la que encontramos en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, mientras que el ámbito celestial, muestra gran semejanza con el frontal de la iglesia de San Pablo en Zaragoza.

En todas estas representaciones del Milagro de la Nieve vemos un factor común. No se pretende contar la historia en su totalidad sino mostrar un momento específico de la misma; el momento en el que, sobre el monte Esquilino, el Papa Liberio traza la planta de la iglesia sobre la nieve que está cayendo por intervención de la Virgen María.

Tras el análisis de la evolución iconográfica, es necesario extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, destacar que es un tema que se representa fundamentalmente en Italia, pero llega a España debido a los grabados y estampas que anteriormente se han citado, además del propio culto que ya existía en concreto en Zaragoza desde el siglo XIII.

Otra de las conclusiones a la cual debemos llegar, es afirmar la particularidad de la obra de la catedral zaragozana, fundamentalmente por dos razones; la primera de ellas es que se trata de las pocas representaciones pictóricas conservadas que incorpora el icono de la *Salus Populi Romani* dentro de la escena. Desde la primera obra que podemos datar, observamos cómo se representa la aparición mariana protagonizada durante los primeros siglos por Jesús y María, hasta que se decide a partir del siglo XVI, representar únicamente a la Virgen. Esta representación de la Virgen como la idea principal del Milagro, varía

según las pinturas, puede aparecer con los brazos extendidos derramando la nieve, o acercándose más a la iconografía de una Inmaculada, pero no es frecuente la incorporación del icono romano como tal en la representación de esta escena, salvo excepciones como el lienzo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo, o en el frontal de la iglesia de San Pablo de Zaragoza.

Otra de las particularidades de esta pintura, es la colocación de los personajes en la escena y la indumentaria de los mismos. En las anteriores representaciones, observamos cómo se colocan los personajes de manera simétrica, a un lado el Papa Liberio, y al otro el matrimonio, y esta forma compositiva se mantiene en la capilla. Lo que varía con respecto a las anteriores obras, es la colocación del matrimonio, ya que normalmente y desde la primera obra, se coloca en primer plano al noble Juan, y en segundo plano y casi de manera difusa, a su esposa, de la cual no se conoce el nombre. Sin embargo en la obra de la capilla, vemos arrodillada en primer plano a la mujer señalando al Papa Liberio [fig.3].

En el caso de la vestimenta es preciso destacar que Francisco Ximénez Maza retrató a todos los personajes a la moda de la época del momento, a pesar de ser un milagro datado en el siglo IV. Este hecho, sumándose a las anteriores particularidades descritas y a la mano del artista, hacen de esta obra una pieza valiosa y rica en iconografía. Obra que fue la culminación de la trayectoria artística del pintor, quien falleció un año más tarde en la ciudad de Zaragoza datándose su muerte en 1670.

CAMBIOS DE GUSTO
EN TIEMPOS DE TRANSFORMACIÓN.
LA VISIÓN DE LA ARQUITECTURA EN LOS VIAJEROS
OCCIDENTALES EN EL JAPÓN DE LA ERA MEIJI (1868-1912)

ELENA BARLÉS BÁGUENA

HACIA MEDIADOS DEL SIGLO XIX las potencias occidentales en plena expansión imperialista obligaron a Japón a abrir sus fronteras tras un prolongado periodo de aislamiento. Este hecho tuvo una enorme trascendencia en la historia del archipiélago ya que no solo fue una de las causas que desencadenaron el fin del régimen de los *shōgun* Tokugawa y la restauración del poder imperial en 1868, sino también el principal factor que impulsó a que el gobierno del nuevo emperador Mutsuhito emprendiera durante la era Meiji (1868-1912) un acelerado proceso de modernización que, bajo modelos occidentales, afectó a múltiples facetas de la sociedad nipona. Los vertiginosos cambios que se produjeron en tan breve periodo de tiempo causaron un enorme interés en Occidente, hasta el punto de que Japón se convirtió en foco de atracción para los viajeros europeos y americanos. Durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX muchos extranjeros, bien diplomáticos, comerciantes, empresarios, religiosos, artistas, intelectuales, escritores, o simplemente curiosos turistas, viajaron hasta las islas. A ellos se sumaron numerosos expertos en distintos ámbitos del saber que fueron reclamados por las autoridades japonesas con el fin de que guiaran el camino de la modernización. Algunos de estos visitantes, impactados por las realidades que contemplaron, plasmaron en libros y artículos sus impresiones y experiencias en el archipiélago.¹ Fueron especialmente abundantes las publicaciones que proporcionaron visiones generales sobre la vida y cultura Japón, textos en los que sus artes y sus monumentos fueron recurrentes objetos de comentarios. Asimismo, se redactaron otras obras que

¹ BARLÉS, E. y ALMAZÁN, D. (eds.), *La fascinación por el arte del País del Sol Naciente, El encuentro entre Japón y Occidente en la Era Meiji (1868-1912)*, Zaragoza, Fundación Torralba, 2012.

trataron de forma más específica distintas facetas de la historia, sociedad y cultura del país, en las que los expertos vertieron con mayor rigor los conocimientos adquiridos durante sus estancias. Especialmente numerosos fueron los trabajos dedicados a las artes plásticas y decorativas niponas ya que a los libros redactados por los visitantes se sumaron los elaborados por críticos de arte y coleccionistas que no llegaron a viajar al archipiélago. Curiosamente, no fue tan amplio el conjunto de los libros o artículos que estudiaron su arquitectura, dado que, en este caso, solo aquellos que pudieron trasladarse al país y contemplar directamente sus monumentos tenían elementos de juicio para abordar un comentario certero sobre el tema. Por fortuna, aún es importante el número de libros de viajes, crónicas y visiones generales sobre Japón en los que fue frecuente la mención y comentario de los principales edificios tradicionales del país, si bien es más reducido el grupo de los trabajos realizados por expertos que se dedicaron monográficamente al tema. De la lectura de estos textos redactados a lo largo del periodo Meiji, puede constarse que el juicio que mereció la arquitectura nipona no fue uniforme ya que hubo distintas visiones o apreciaciones de este patrimonio que probablemente fueron un eco o reflejo de las distintas sensibilidades que convivieron en ese periodo que se dilató durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, una época de importantes transformaciones también en el ámbito de la arquitectura del mundo occidental. En este trabajo expondremos tres de estas miradas a través de una escueta selección de autores y obras.²

UNA ARQUITECTURA DISTINTA Y DISTANTE

Los visitantes que fueron al Japón Meiji encontraron un país en pleno cambio. En sus urbes comenzaban a levantarse nuevos inmuebles de estilo occidental realizados o bien por arquitectos europeos y americanos que, llamados por el gobierno nipón, introdujeron nuevas formas constructivas o por archi-

² KIM, H. S., «Cross-Current Contribution: A Study on East Asian Influence on Modern Architecture in Europe», *Architectural Research*, vol. 11, n.º 2, December 2009, pp. 9-18. VOGEL, I., *La Création d'une Japonité Moderne (1870-1940). Le regard des architectes européens sur le Japon: Josiah Conder, Robert Mallet Stevens, Bruno Taut et Charlotte Perriand*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 2010. VEAL, A., *Influence and Architecture. A Study of Japanese and «Oriental» Influence in European Modernism, with Particular Reference to the Work of Ludwig Mies van der Rohe and Alvar Aalto*, doctoral thesis, Welsh School of Architecture Cardiff University, 2007, 2 vols.

tectos japoneses que se había formado bajo su influjo. Tales edificios, ajenos a la cultura local, apenas fueron comentados por los viajeros quienes se limitaron a constatar su existencia como fruto de la modernización, o, incluso, remarcaron su inadecuada integración con el entorno.

Sí que, por el contrario, les llamó poderosamente la atención la arquitectura vernácula que, sin duda, era marcadamente diferente a la de Occidente.³ Un rasgo distintivo era, por ejemplo, sus materiales constructivos, fundamentalmente de origen vegetal (madera, bambú, *susuki* o hierba *kaya*, papel, etc.), cuya selección y uso se adaptaba perfectamente al medio físico nipón. En un país de abundantes bosques, la madera era el material por excelencia tanto por su bajo coste como por su flexibilidad, muy adecuada en una geografía donde los movimientos sísmicos eran tan frecuentes. La madera, de fácil acceso y transporte, permitía que viviendas y templos, a menudo destruidos por naturaleza o por el hombre, pudieran reedificarse rápidamente y, además, sus ricas cualidades estéticas posibilitaban el juego combinado de sus diferentes colores, veteados y brillos. No se utilizaba el ladrillo y escasamente la piedra y, al contrario que en Occidente, no se usaban bóvedas y cúpulas ya que era una arquitectura totalmente adintelada.

También era singular la vinculación que los edificios japoneses establecían con el entorno, reflejo de la veneración que el pueblo nipón siente por la naturaleza. En lugar de subrayar el aislamiento del espacio interno con respecto al exterior con el fin de protegerse de la intemperie y resguardar la intimidad, se intentaba ofrecer soluciones que permitiesen su relación o comunicación. Fruto de esta intención integradora era la construcción de paredes o paneles correderos (*shōji*) de madera y papel en lugar de muros inmóviles de cierre, solución que posibilita la apertura amplia y directa al exterior. Este tipo de paneles también se encontraban en el interior de edificios (*fusuma*) para unir o separar las estancias, lo que potenciaba la flexibilidad y fluidez del espacio.

El carácter perecedero de sus materiales, la ligereza de sus estructuras, la predominante utilización de frágiles muros móviles conferían a los edificios una apariencia efímera o transitoria, muy acorde con la naturaleza que rodeaba al japonés. Los nipones eran plenamente conscientes de que todo lo que les rodeaba cambiaba constantemente, nada era permanente, todo podía desaparecer en un instante por efecto un terremoto o un volcán. Y ante la evidente

³ NISHI, K. Y HOZUMI, K., *What is Japanese architecture?*, Tokyo, Kodansha International, 1983, pp. 7-11.



Fig. 1. Villa imperial de Katsura (Kioto, Japón). Siglo XVII.

impermanencia de las cosas (*mujōkan*), el japonés experimentaba un curioso y dulce sentimiento (*mono no aware*), que le hacía ver la belleza en los aspectos más frágiles, caducos y transitorios de la naturaleza.⁴ De allí que, por su agudo sentido de la armonía con el entorno natural, el nipón no desarrollara una arquitectura sólida y con vocación de permanencia, sino unas construcciones sin especiales expectativas de durabilidad.

La sintonía con la naturaleza se evidenciaba también en su gusto por la asimetría. El japonés en su tradición cultural obviaba la simetría, ya que le parecía un orden artificial en una naturaleza que siempre está en continuo cambio y movimiento. Los diseños asimétricos, tanto en planta como en alzado, eran frecuentes en la arquitectura tradicional japonesa, si bien a lo largo de su historia y por el impacto e influencia de la arquitectura china también los nipones levantaron edificios y conjuntos simétricos.

Otro de los rasgos que distinguía esta arquitectura era su tendencia a la simplicidad que se manifestaba en su gusto por los diseños lineales, en la supresión de los elementos decorativos no esenciales y en la importancia que se otorgaba al vacío. La casa japonesa, la casa de té o algunas de sus residencias palaciegas obedecían a esta estética. Sin embargo, en Japón, tierra de contrastes y aparentes contradicciones (también en ámbito de la arquitectura), se levantaron, aunque en menor medida, edificios profusamente ornamentados, suntuosos, brillantes, coloristas y con complejas decoraciones de carácter figu-

⁴ LANZACO, F., *Valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 58-70.



Fig. 2. *Yomeimon, puerta del mausoleo Tōshō-gū en Nikkō (Prefectura de Tochigi, Japón). Siglo XVII.*

rativo, en especial, en el periodo Edo o Tokugawa (1603-1868), época que precedió a la era de apertura de Japón. Emblemáticos monumentos ejemplificaban ambos extremos. Por una parte, eran exponentes de la quinta esencia de la simplicidad y elegancia japonesas el santuario sintoísta de Ise (prefectura de Mie), levantado en los siglos IV-V y reconstruido cada 20 años desde el siglo VII, y la villa imperial de Katsura (Kioto) [fig. 1], obra del siglo XVII. Por otra, eran paradigmas de la exuberancia decorativa de la arquitectura tradicional nipona el conjunto de templos, santuarios y mausoleos ubicados en Nikkō (prefectura de Tochigi) —en especial el mausoleo conocido como Tōshōgū— [fig. 2] y la serie de edificios del templo de Zōjō-ji en Shiba (Tokio), ambos también del siglo XVII.

UNA PRIMERA MIRADA: LA CONVICCIÓN A LA SUPREMACÍA DE LA ARQUITECTURA OCCIDENTAL

Un grupo minoritario de escritores que escribieron sobre el Japón Meiji valoraron los edificios japoneses desde el prisma de su profunda convicción de la supremacía de la arquitectura occidental.

Convencidos de que los principios vitrubianos *firmitas, utilitas y venustas* identificaban a la verdadera arquitectura y persuadidos de la grandeza de las construcciones de su propio bagaje cultural de sólidos materiales y estructuras, impenetrables muros, carácter monumental y clara vocación de eternidad, manifestaron un cierto menosprecio ante las edificaciones niponas levantadas con perecederos materiales y de ligeras y adinteladas estructuras.

Ya tempranamente, en 1876, el periodista americano y crítico de arte James Jarves (1818-1888),⁵ en su libro *A Glimpse at the Art of Japan* al comentar las edificaciones levantadas por los nipones apuntó su naturaleza efímera que tanto contrastaba con nuestra arquitectura; sus casas y santuarios de madera en nada respondían a «[...] that fine instinct of immortality which materializes itself in our finest religious edifices, [...] in our ambitious palaces and public buildings».⁶

Esta actitud es compartida por el japonólogo británico Basil Hall Chamberlain (1850-1935),⁷ quien viajó al archipiélago en 1873 como uno de los numerosos expertos europeos que fueron al país. Fue profesor de la Academia Imperial Naval japonesa en Tokio y de la Universidad Imperial de Tokio y alcanzó una gran reputación como especialista de lengua y literatura japonesas. Una de sus contribuciones más importantes fue su obra *Things Japanese*⁸ (1891), un a modo de diccionario enciclopédico sobre Japón que tuvo una enorme difusión. En esta publicación en la voz «Arquitectura» plantea que los japoneses tiene más capacidad para la ejecución de otras artes que para levantar edificios: «El genio japonés toca la perfección en cosas pequeñas [...] Lo masivo, lo espacioso, lo grandioso, es menos agradable a su actitud mental. Por lo tanto, logran menos éxito en la arquitectura que en las otras artes».⁹ Aunque reconoce la espectacularidad de algunos de sus monumentos como los santuarios de Nikkō o el templo de Zōjō-ji en Shiba, consideraba que su mérito recaía más en su exquisita y elaborada ornamentación que en sus valores propiamente constructivos o arquitectónicos: «Nikko y Shiba son gloriosos, no por su arquitectura (en el sentido en el que nosotros, europeos, herederos del Partenón, del palacio de los Dogos y de la catedral de Salisbury, entendemos la palabra “arquitectura”) sino por las elaboradas figuras geométricas, los brillantes pájaros y flores, las bestias, con las cuales el pintor o escultor de madera los ha adornado».¹⁰ No es más positiva su

⁵ «Jarves, James Jackson», *Social Networks and Archival Context*, <<http://snaccooperative.org/ark:/99166/w63b6j77>> [fecha de consulta: 21/11/2017].

⁶ JARVES, J., *A Glimpse at the Art of Japan*, New York, Hurd and Houghton, 1876, p. 21.

⁷ ŌTA, Y., *Basil Hall Chamberlain: Portrait of a Japanologist*, Richmond, Surrey, Japan Library, 1998. (Others included E. M. Satow and W. G. Aston .) He also wrote some of the earliest translations of haiku into English

⁸ CHAMBERLAIN, B. H., *Things Japanese, being notes on various subjects connected with Japan, for the use of travellers and others*, Londres, K. Paul, Trench, Trubner, 1891. Traducida al español por José Pazó: CHAMBERLAIN, B. H., *Cosas de Japón: apuntes y notas del Japón tradicional*, Gijón, Satori Ediciones, 2014.

⁹ CHAMBERLAIN, B. H., *Cosas...*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰ *Ibidem*.

opinión al referirse a las casas tradicionales japonesas que considera que son sumamente incómodas para los europeos: «No hay donde sentarse, nada para calentarse excepto un brasero, hay gran peligro de fuego, nada es sólido, no hay intimidación, el abrir y cerrar la puertas corredizas produce un constante traqueteo, las corrientes entran por las innumerables grietas y rendijas [...]».¹¹

Un argumento semejante al de Chamberlain, fue recogido años después, en 1912, por el arquitecto y periodista inglés Henry Heathcote Statham (1839-1924)¹² cuando en un artículo que publicó sobre el tema planteó que era necesario debatir si un edificio japonés puede ser llamado «arquitectura», puesto que «[...] When we think of such massive constructions as the Pantheon at Rome and Hagia Sophia at Constantinople, it seems difficult to include in the same category with these picturesque eccentricities, as they seem to us, of the timber buildings of Japan».¹³

UN SEGUNDA MIRADA: LA FASCINACIÓN POR EL EXOTISMO

Sin embargo, la mayor parte de los viajeros que escribieron sobre el País del Sol Naciente cayeron rendidos ante determinados monumentos japoneses, en especial aquellos caracterizados por su opulencia, suntuosidad, exuberancia ornamental que fueron considerados como la viva imagen de lo exótico, diferente, lejano y misterioso y como exponentes de ese «Oriente» idealizado que tanto fascinó a Occidente de aquel momento histórico.

Fue muy frecuente en los libros sobre Japón la exaltación de los edificios del periodo Tokugawa que se caracterizaban por estos rasgos. Nikkō¹⁴ fue especialmente ensalzado; sus construcciones fueron consideradas como la culminación de la arquitectura tradicional japonesa y hasta algunos dijeron que era el más bello santuario de la tierra. Muy frecuentemente se le equiparaba a otras grandes obras arquitectónicas de Occidente. Por ejemplo, entre los viajeros

¹¹ *Ibidem*, pp. 60-61

¹² POWERS, A., «Statham, Henry Heathcote (1839–1924), Architectural Writer and Journal Editor», en *Oxford Dictionary of National Biography*, 2014, <<http://dx.doi.org/10.1093/ref:odnb/53632>> [fecha de consulta: 21/11/2017].

¹³ STATHAM, H. H., «Japanese Architecture», *Architectural Review*, London, n.º 32, 1912, p. 177.

¹⁴ BARLÉS, E., «Nikko, 'la Alhambra japonesa', en la mirada de los viajeros occidentales en el periodo Meiji (1868-1912)», en GÓMEZ, A. (coord.), *Japón y «Occidente»: El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla, Aconcagua Libros, 2016, pp. 615-62.5

franceses se le identificó, por su suntuosidad y colorido, con la Basílica de Saint Denis. Nikkō fue, incluso, asimilado a otros paradigmas de lo exótico como la Alhambra de Granada, tan venerada por otros viajeros decimonónicos, o relacionado con diversas imágenes del exotismo islámico como la Meca o los cuentos de la Mil y una noches. En este sentido es expresivo el testimonio del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927),¹⁵ eminente escritor modernista que viajó a Japón en 1905 y autor de varias obras sobre el país, quien al hablar de este conjunto señala «[...] la arquitectura de Nikko [...] Es una realidad que hace palidecer á la imaginación. Es algo más rico, más delicado y más enorme, que lo que hemos visto en los cuentos de hadas. Los alcázares de las “Mil y una noches” palidecen ante estas construcciones. Leed los libros de los viajeros y encontraréis en todos, desde Dresser hasta Loti y desde Lowel hasta Kipling, la misma impotencia para describir tanta maravilla»;¹⁶ «Decir, por ejemplo, que las más espléndidas arquitecturas europeas son miserables si se comparan con esta, no parece sino una frase. En realidad, es algo más, es una sensación».¹⁷

Pero esta predilección por Nikkō y semejantes no solo se dio entre los viajeros que, de variada extracción, recorrieron Japón, sino también en una parte de los eruditos y arquitectos que estuvieron en el país y escribieron obras más específicas sobre el tema. En un significativo número de casos, fueron valores decorativos de la arquitectura y no otros, el baremo que llevó a destacar estos monumentos.

Este el caso del británico Christopher Dresser (1834-1904),¹⁸ diseñador industrial de la Inglaterra victoriana, que en 1876-1877 visitó Japón como representante oficial del Museo de South Kensington, invitado por el gobierno japonés. Fruto de esta experiencia, fue su obra *Japan: Its Architecture, Art and Art Manufacturers*¹⁹ (1882), que es considerada como la primera obra importante publicada en Occidente sobre el tema de la arquitectura japonesa y en la

¹⁵ BARLÉS, E., «Viajeros hispánicos de la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX y su mirada sobre Japón y el arte japonés. El caso de Enrique Gómez Carrillo (1873-1927)», en CABAÑAS, M., LÓPEZ-YARTO, A. y RINCÓN, W. (eds.), *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 383-400.

¹⁶ GÓMEZ, E., *De Marsella á Tokio, sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, París, Casa Editorial Garnier Hermanos, [1905?], p. 162.

¹⁷ *Ibidem*, p. 168.

¹⁸ HALEN, W., *Christopher Dresser: A Pioneer of Modern Design*, London, Phaidon, 2000.

¹⁹ DRESSER, C., *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures*, London, Longmans, Green and Co., 1882.

que reivindicó el arte de Japón. En esta publicación comentó sus orígenes culturales y geográficos, sus principios estructurales y, sobre todo, su ornamentación. Porque realmente fue este último aspecto lo que más llamó su atención y es por esta razón por la que ensalzó los principales santuarios y templos de la corriente decorativista del arquitectura Tokugawa que para él constituyen el pináculo de la realización arquitectónica nipona. De Nikkō señala «Across the river [...] are the great shrines —the most important and the most beautiful of all the shrines of Japan— shrines as glorious in colour as the Alhambra in the days of its splendour, and yet with a thousand times the interest of that beautiful building»;²⁰ «This is the most marvellous architectural work that I have ever seen, and days might well be spent in considering it».²¹

También comparte este punto de vista, Josiah Conder (1852-1920),²² arquitecto británico, invitado en 1877 por el gobierno japonés. Fue profesor en el Imperial College of Engineering y en la Universidad Imperial de Tokio, donde instruyó a numerosos arquitectos locales en las prácticas arquitectónicas de Occidente, y diseñó y levantó numerosos edificios institucionales y mansiones privadas en ciudades niponas; no en vano se le considera como padre de la arquitectura moderna japonesa. Conder residió permanentemente en Japón hasta su muerte y fue un gran amante de su arte y cultura, escribiendo varios libros sobre el tema y algunos artículos sobre arquitectura tradicional.²³ En uno de estos trabajos, publicado en 1896, al igual que Dresser, reivindica como valor fundamental de esta arquitectura sus aplicaciones ornamentales: «It is this decorative perfection, this application of the arts of painting and sculpture to the constructive arts, which impart the great charm to Japanese structures —a charm of endless variety amidst perfect harmony [...] These methods of building and ornamentation can lay special claim to rank as an important architectural style».²⁴

²⁰ *Ibidem*, p. 198.

²¹ *Ibidem*, p. 204.

²² FINN, D., «Josiah Conder (1852-1920) and Meiji Architecture», en CORTAZZI, H. y DANIELS, G., *Britain & Japan: Themes and Personalities*, London, Routledge, 1991, pp. 86-93.

²³ CONDER, J., «Domestic Architecture in Japan», *Transactions of the Royal Institute of British Architects*, New Series, vol. III, April 1887, pp. 103-127.

²⁴ CONDER, J., «Further Notes on Japanese Architecture», *Transactions of the Royal Institute of British Architects*, n.º 2, London, 1886, pp. 198-199.

UNA TERCERA MIRADA: LAS NUEVAS APRECIACIONES DE LA ARQUITECTURA JAPONESA

Ahora bien, a pesar del generalizado aplauso que se dio a la exuberante arquitectura del periodo Tokugawa y en particular al conjunto de Nikkō, desde la década de los 80 del siglo XIX, algunos eruditos y arquitectos comenzaron a expresar otras opiniones en relación al legado monumental de antiguo Japón. En algunos casos se puso en cuestión la primacía y valor de monumentos como Nikkō o se empezó a considerar otros edificios y tipologías de la tradición nipona o comenzaron a ponerse en valor otros rasgos de los mismos que justamente estaban en contraposición con las particulares características de la ornamentada arquitectura de la época Edo.

Un pionero en esta nueva apreciación de la arquitectura japonesa fue Edward Sylvester Morse (1838-1925).²⁵ Eminentemente zoólogo y arqueólogo estadounidense que trabajó en la Academia de Ciencia Peabody y el Instituto Essex de Salem, se trasladó a Japón de 1877 en una expedición científica. Allí fue contratado como docente en la Universidad Imperial de Tokio, donde puso en marcha toda una serie de excavaciones arqueológicas, inéditas en Japón. A la par, le interesó especialmente la casa tradicional japonesa sobre la que se documentó y tomó numerosos bocetos y notas. Esta labor dio como resultado su libro *Japanese Homes and their Surroundings* (1886),²⁶ que fue la primera publicación autorizada en Occidente que daba cuenta de la arquitectura vernácula japonesa de carácter doméstico y que se convirtió durante largo tiempo en la más completa fuente de información disponible sobre el tema. El libro presenta una descripción de las principales características de las casas japonesas, desde sus plantas, alzados, estructura y materiales, su ornamentación y estética hasta su integración con el entorno. Como Dresser y otros autores occidentales de la época, Morse expresó su preocupación por la pérdida de edificios y sistemas constructivos tradicionales que se estaba produciendo en el Japón Meiji como consecuencia del proceso de modernización y reivindicó el interés de la arquitectura doméstica nipona. Y es aquí cuando puso en valor unos rasgos que otros viajeros o incluso expertos no habían exaltado.

²⁵ BAER, A. S., «Edward S. Morse, Zoologist: from Maine to Meiji Japan», *Oregon State University, ScholarsArchive@OSU*, <<http://ir.library.oregonstate.edu/concern/defaults/gx41mk090>> [fecha de consulta: 28/12/2017].

²⁶ MORSE, E., *Japanese Homes and their Surroundings*, Salem, Peabody Academy of Science, 1886.

Morse reconocía que la casa niponas suscitaba las más adversas críticas por parte de los extranjeros que viajaban hasta Japón («The Japanese house; it is a constant source for perplexity and annoyance to most of them»²⁷); sin embargo aun teniendo en cuenta las posibles incomodidades y deficiencias que para un occidental podía presentar, Morse expresó su admiración por varios aspectos de esta tipología arquitectónica e intentó comprender la intención y sentido de muchas de sus características, teniendo presente el punto de vista japonés.

Uno de estos valores que resaltó fue la simplicidad de la casa japonesa que emana tanto de su particular estructura como del tratamiento de materiales. Subrayaba la claridad y pureza de sus líneas y la ausencia de todo elemento superfluo; su estructura adintelada podía leerse ya que no era ocultada por la ornamentación. Resaltaba también la atmósfera relajante de sus interiores, potenciada por el uso y colores de los materiales: Los papeles de los *fusuma* de tintes neutros; las superficies enlucidas con los mismos tonos; la madera, siempre presentada con sus colores naturales («undefiled by the painter's miseries»²⁸); las suaves y frías esteras de paja; todo ello se combinaban para dotar a las habitaciones de una tranquilidad y refinamiento sumo... «Monotonous some would think: yes, it has the monotony of fresh air and of pure water».²⁹

También le llamaba la atención la flexibilidad y apertura de sus espacios. Para él una de las diferencias con respecto a las casas occidentales, se encontraba en el tratamiento de tabiques y muros exteriores: «In our houses these are solid and permanent [...] In the Japanese house, on the contrary, there are two or more sides that have no permanent walls [...] The screens may be opened by sliding them back, or they may be entirely removed, thus throwing a number of rooms into one great apartment. In the same way the whole side of a house may be flung open to sunlight and air».³⁰

Asimismo subrayaba la vaciedad de la casa nipona, en cuyo interiores no había una profusión ni de muebles ni de objetos decorativos. Él recordaba las habitaciones que había visto en América («labyrinth of varnished furniture»³¹) con numerosos muebles y objetos decorativos, llamativas alfombras y papeles pintados de complejos diseños; en contraste, en la casa japonesa se respiraba

²⁷ MORSE, E., *Japanese...*, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ *Ibidem*, p. 312.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 7.

³¹ *Ibidem*, p. 117.

aire fresco, «absolute cleanliness and refinement».³² A Morse no le parecía extraño que nuestras habitaciones les pareciesen a los nipones tiendas de curiosidades, con un sinfín de objetos, cuya acumulación llegaba al paroxismo en las celebraciones de cumpleaños y en las festividades navideñas; una lógica apreciación ya que en la sala principal de una casa japonesa solo se colocaba un elemento ornamental en un amplio nicho denominado *tokonoma*.³³

Además Morse reivindica el valor de la asimetría. Señala nuestro autor que la casa ilustra muy claramente un rasgo peculiar de la idiosincrasia nipona: «[...] that of avoiding, as far as possible, bi-lateral symmetry»³⁴ De hecho, en las todas las partes de este tipo de edificio, se evita cuidadosamente la simetría. Qué gran diferencia con las casas americanas en la que este «monotonous»³⁵ principio se aplicaba hasta al más mínimo detalle, llegándose a construir falsas ventanas con el fin de mantener tal tradición.

También Ralph Adams Cram (1863-1942),³⁶ arquitecto neogótico y escritor norteamericano apreció de otra manera la arquitectura japonesa. Viajó a Japón en 1898, y aunque no llegó a realizar un proyecto que le habían encargado, su experiencia en las islas fue muy positiva y, de hecho, se convirtió en un apasionado defensor de las artes tradicionales y de la arquitectura del país. Resultado de sus vivencias fueron una serie de artículos,³⁷ así como la edición del libro *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts* (Boston, Marshall Jones Company, 1905), en el que hizo un repaso de las principales manifestaciones artísticas del Japón tradicional, incluidos sus monumentos. Afirma Cram que es en Japón donde se había llegado a la máxima perfección en las construcción de edificio de madera y que la arquitectura nipona constituye «one of the great styles of the world».³⁸ No obstante, en contraposición a otras opiniones que consideraban la arquitectura decorativa de Nikkō y edificios similares como su culminación, destacó la arquitectura civil de palacios y residencias por su inte-

³² *Ibidem*, p. 309.

³³ *Ibidem*, pp. 309-312.

³⁴ *Ibidem*, p. 135.

³⁵ *Ibidem*, p. 136

³⁶ SHAND-TUCCI, D., *Ralph Adams Cram: Life and Architecture*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995, vol. 1.

³⁷ CRAM, R. A., «Early Architecture of Japan», *Architectural Review*, n.º 4, Boston, 1898, pp. 54-57. CRAM, R. A., «The Religious Architecture of Japan», *Current Literature*, XXXVI, n.º 5, May 1904, pp. 531-536.

³⁸ CRAM, R. A., *Impressions of Japanese Architecture and the Allied Arts*, London, John Lane, 1906 (2.ª ed.), p. 28.

gración con el entorno natural, su unidad y perfección compositiva y su refinado uso de la madera natural. Asimismo resaltó la elegancia de templos budistas, como el Hōryū-ji y el Yakushi-ji (ambos en Nara y construidos en los siglos VII-VIII) o Pabellón del Fénix (edificado en el siglo XI en el Byōdō-in en Uji, cerca de Kioto) por la «delicacy of proportion and refinement of composition»,³⁹ aunque no llega a comprender otros conjuntos sintoístas como el emblemático Santuario de Ise. Es más, hace una viva crítica de los monumentos de Nikkō por su excesiva ornamentación, en «violent discord»⁴⁰ con las líneas arquitectónicas. Él reconoce que los mausoleos de Nikkō constituían un arte exquisito, que su ornamentación era magistral, que sus efectos dramáticos eran espectaculares; pero «it is the triumph of prodigal decoration, not of architectural achievement».⁴¹ Incluso concluye que no se debe enjuiciar la arquitectura japonesa atendiendo solo a los santuarios de Shiba y Nikkō dado que en estos conjuntos se había producido una evolución que distorsionaba el carácter clásico de la arquitectura nativa anterior. En comparación con los más antiguos edificios, en estos ejemplos el añadido decorativo se había vulgarizado: «ornament is no longer constructional, it is arbitrary, and by its very prodigality it becomes cheap and tawdry».⁴² Por otra parte, y en la línea de Morse, Cram llamó la atención sobre las características de la casa tradicional japonesa, una lección permanente sobre el valor de la sencillez y la autenticidad.

Finalmente, en esta línea de reivindicación de otras tipologías y monumentos de la tradición japonesa, también encontramos a Franz Baltzer (1857-1927),⁴³ un ingeniero alemán que, en 1898 y a petición del gobierno japonés, se convirtió en asesor de la Oficina de Ferrocarriles del Ministerio de Comunicación Japonés. Durante su estancia hasta 1903, se dedicó a estudiar la arquitectura japonesa, labor que dio lugar a la publicación de dos libros: *Das Japanische Haus* (muy en la línea de Morse) y *Die Architektur der Kultbauten Japans*, editados en Berlín respectivamente en 1903 y 1906, que tuvieron gran difusión en el mundo germánico. En el segundo de estos libros realizó un completo estudio de la arquitectura religiosa sintoísta y budista de Japón, obra en la que vuelve a exaltar el conjunto de Nikkō, aunque solo por sus valores ornamenta-

³⁹ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 54.

⁴¹ *Ibidem*, p. 55.

⁴² *Ibidem*, p. 44.

⁴³ COALDRAKE, W. H., *Architecture and Authority in Japan*, London, Routledge, 2002, pp. 231-232.

les. No obstante y como novedad también subraya la importancia de los santuarios sintoístas de Ise, contrapunto estético del anterior. Baltzer destaca de Ise otros rasgos, señalando que «Su encanto arquitectónico radica en la simplicidad de las formas, la limpieza del material de construcción, en la precisión de su ejecución [...]».⁴⁴ Además valora su integración en el imponente paisaje de vetustos árboles, así como el particular uso madera que mantiene su tono natural, sin ningún tipo de cubrición.

UN A MODO DE CONCLUSIÓN

A través de esta breve selección de textos hemos querido poner en evidencia cómo la versátil arquitectura del Japón tradicional fue juzgada y valorada de diferentes formas por aquellos occidentales que, en un periodo tan breve en el tiempo como fue la era Meiji, pudieron conocer sus emblemáticos monumentos. Las actitudes fueron bien diferentes. Algunos vieron la arquitectura nipona con cierta displicencia, desde una posición superior y racional que analizaba, describía y evaluaba las manifestaciones del «otro» de acuerdo a un baremo arraigado en su propia tradición cultural. La mayoría, sin embargo, manifestó su admiración por aquellos edificios que, por su espectacularidad, sus ricas decoraciones, suntuosidad, colorismo y extrañas formas e iconografía (notas no especialmente paradigmáticas de las esencias de la arquitectura nipona), respondían a su gusto por lo exótico, a esa imagen de sueños y evasión, que por entonces representaba el fascinante «Oriente», en una actitud ciertamente «romántica» que no dejaba de ser plenamente occidental. Solo unos pocos comenzaron a ver toda una serie de rasgos de la arquitectura de Japón, fruto de las específicas condiciones e idiosincrasia de su pueblo, que si bien diferían del bagaje arquitectónico propio, comenzaron a valorarse de forma positiva: la armonía y la proporción de formas y estructuras, la integración con el paisaje, la sensibilidad y fidelidad en el tratamiento de sus materiales, la flexibilidad y fluidez espacial y, sobre todo, la elegante y refinada simplicidad de sus líneas y la sobriedad ornamental; un cambio de gusto que, por otra parte, también se estaba gestando en Europa y América (recordemos por ejemplo que Adolf Loos, uno de los precursores del racionalismo arquitectónico, publicó *Ornamento y Delito* en 1908). No cabe duda que fue esta última actitud la que ter-

⁴⁴ BALTZER, F., *Die Architektur der Kultbauten Japans*, Berlín, W. Ernst & Sohn, 1907 (2^o ed.), p. 211. La traducción es nuestra.

minó triunfando; arquitectos tan eminentes como Bruno Taut, Hugo Häring, Hans Scharoun y Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto y Erik Gunnar Asplund, o el mismo Le Corbusier, entre otros, se identificarán con los valores de Ise, Katsura o la casa japonesa y reconocerán el singular interés del legado más puro de la arquitectura nipona. No es extraño que Walter Gropius, que visitó Japón en 1954, escribiera a su amigo Le Corbusier: «Dear Corbu, all what we have been fighting for has its parallel in old Japanese culture [...] You would be as excited as I am in this 2000 —year-old space of cultural wisdom!»,⁴⁵

⁴⁵ DAL CO, F., «La Princesse Est Modeste», en PONCIROLI, V. (ed.), *Katsura: Imperial Villa*, Milán, Electa Architecture, 2005, p. 388.

LA PIEL DEL TIEMPO EN EL ESPACIO CINEMATOGRAFICO: *JULIETA* (PEDRO ALMODÓVAR, 2016)

RUTH BARRANCO RAIMUNDO

EL OBJETIVO DE ESTA COMUNICACIÓN es reflexionar sobre la plasmación en la puesta en escena cinematográfica del tiempo como recurso narrativo y cómo esta representación pasa de ser una mera magnitud objetiva a convertirse en una herramienta plástica del lenguaje simbólico mediante diferentes herramientas específicas del medio audiovisual, pero también con otros materiales vinculados a otras artes en los que incidiremos especialmente.

Para ello nada mejor que un ejemplo reciente del cine español como es la película *Julieta* (2016), obra cuya puesta en escena como suele ser habitual en su realizador Pedro Almodóvar (1949) está repleta de codificación visual y mensajes extradiegéticos al espectador.

El peculiar estilo del manchego a la hora de generar universos visuales, se fusiona con el de su diseñador de producción recurrente en los últimos años, el director artístico Antxón Gómez (1952).

I. LA PROBLEMÁTICA EN LA REPRESENTACIÓN

Debemos comenzar por explicar la problemática existente en la representación del tiempo en el medio cinematográfico.

El cine es un arte que por su propia ontología posee características que hacen compleja la representación del tiempo en su estructura. Sin ir más lejos, basta con recordar que a menudo la duración de una película no se corresponde con el tiempo real o que para contar una historia a través de los años debemos utilizar ciertos trucos técnicos que faciliten la comprensión de este transcurso temporal, sin que nos impida desvincularnos de la emoción narrativa.

Sin embargo el tiempo junto con el espacio, ayudados por el montaje, resultan imprescindibles para la correcta comprensión de una narración cinemato-

gráfica. Aun incluso prescindiendo del montaje y proyectando un plano fijo de cierta duración, tiempo y espacio marcan el ritmo y modelan la estética de la película.

Retomando el concepto del tiempo y para entender cuán diferente es la plasmación del mismo en este ámbito audiovisual, recordaremos las teorías del crítico cinematográfico Jean Mitry (1907-88)¹ que resumía en dos vertientes esta magnitud en el cine: la «objetiva» en la que se le utiliza como unidad de medida de la duración de una toma, una proyección etc., y la «subjetiva» que es la resultante de la percepción del trascurso temporal que reside en el espectador y que además de ser independiente respecto a la que pretende dar el realizador, puede variar de uno a otro en su experiencia. Es decir el realizador decide dar un ritmo a una película porque bajo su criterio canaliza mejor su dramaturgia pero cada espectador vivirá una experiencia personal y subjetiva de esta creación.

Para construir este ritmo el realizador utilizará una serie de herramientas técnicas específicas del medio cinematográfico y que no aparecen en otras artes. La mayoría de estas herramientas suponen una manipulación del montaje del material filmado.

Entre ellas podemos citar la duración de un plano, es decir en una misma duración de tiempo un plano general resulta más breve al espectador que a un plano corto, ya que en el primero hay más elementos de los que extraer información. Otro buen ejemplo es cómo mediante la alternación de planos se consigue imbuir un efecto de ritmo-tiempo trepidante. Pero también el realizador puede solicitar ralentizar o acelerar la imagen, crear elipsis temporales en las que se saltan de manera consciente episodios de la narración lineal, generar *flash-back*² o *flash-forward*.³ Y también se puede utilizar el tiempo *objetivo* como *subjetivo* en herramientas tan expresivas como el plano secuencia, en el que la escena se desarrolla a tiempo real. Un ejemplo icónico de ello es la película *La soga* (Alfred Hitchcock, 1948) que consta de ocho planos de diez minutos de duración aproximada, desarrollada en ocho rollos película. Por último no queremos olvidar citar una última herramienta específica como es el primer plano. En principio una toma de este tipo con pocos elementos en pan-

¹ MITRY, J., *Estética y psicología del Cine*, Madrid, ed. Siglo XXI, 1989, *passim*.

² Técnica o recurso cinematográfico mediante el cual vemos en escena parte de la narración ocurrida en el pasado. Equivalente a analepsis o escena retrospectiva en literatura.

³ Técnica o recurso cinematográfico mediante el cual vemos en escena parte de la narración ocurrida en el futuro. Equivalente a prolepsis en literatura.

talla, imbuje al espectador a una sensación de letargo o incluso pesadez. Sin embargo la sensación de transcurso temporal gracias al realizador, equipo de rodaje y sobre todo al actor, puede resultar breve pues en realidad un primer plano tiene una carga emocional muy intensa y rica en información del interior del personaje para el espectador.

Este último recurso por cierto, es una herramienta muy utilizada por el director Pedro Almodóvar. De hecho podemos decir que a lo largo de su trayectoria artística las herramientas anteriormente citadas se han hecho cada vez más visibles en sus películas. Muchos son los ejemplos de la utilización de estos recursos cinematográficos por el realizador manchego, pero citaremos *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) entre otras, porque la trama y su diégesis se apoyan totalmente en la estructura dada por los *flash-back* y *flashforward*, así como su último trabajo hasta el momento *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016) en el que estos últimos también resultan un apoyo imprescindible a la hora de resaltar el transcurso del tiempo en la historia junto a los aplicados a la puesta en escena, los cuales analizaremos a continuación.

Por todo ello hemos escogido la película *Julieta* para hablar con más detalle de estos recursos y analizar algunas peculiaridades.

2. EL TIEMPO DE PEDRO ALMODÓVAR

Probablemente el aumento de las herramientas anteriormente citadas en la producción de Pedro Almodóvar responden a un interés personal precisamente por el transcurso del tiempo y cómo éste afecta a nuestras vidas, a nuestro ser e incluso a nuestra piel exterior y la «interior». En sus primeros trabajos no era tan patente este interés, sin embargo conforme avanza su madurez estilística y vital, su obra experimenta los primeros atisbos de la preocupación de Almodóvar por el inexorable paso del tiempo y su demoledor efecto en algunos casos, en paralelo igualmente a una cierta vinculación del mismo a la soledad.

A nuestro entender *La flor de mi secreto* (1995) es un ejemplo de estos primeros tanteos con esta problemática, pero *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004), *Volver* (2009), o incluso *La piel que habito* (2011) parecen una evolución analítica del transcurso del tiempo visto desde diferentes prismas pero siempre inexorablemente drástico en el destino de la historia y sus personajes. Se trata en definitiva de expresar con el tiempo.

3. PARTES DE UN TODO

Aunque Pedro Almodóvar es un realizador al que le gusta controlar y perfilar activamente todos los departamentos de su producción artística, las aportaciones de algunos miembros de su equipo resultan fundamentales para canalizar el resultado estético que el manchego espera.

Su equipo obviamente no siempre es el mismo, pero algunos profesionales responsables de diferentes departamentos llevan trabajando muchos años con Almodóvar precisamente porque consiguen aquellos objetivos audiovisuales que el realizador busca. Podemos citar entre ellos al director de fotografía José Luis Alcaine (1938), al compositor Alberto Iglesias (1955), al montador José Salcedo (1949-2017) y al director de arte Antxón Gómez ya citado.

Nos detendremos en este último colaborador en concreto porque lleva trabajando con Almodóvar ininterrumpidamente desde *Carne trémula* (1997) hasta hoy, con la única excepción de *Volver* (2006) y el corto de *La concejala antropófaga* (2009), rodajes coincidentes con compromisos previos del director de arte. Nos encontramos solo en éste caso con veinte años de colaboración. Juntos materializan estas expresiones artísticas mediante toda la puesta en escena.

Pero además confluye igualmente en esta película la propia relación con el tiempo de este director artístico para el que la lírica de la memoria y el pasado tiene un consciente valor expresivo y simbólico.

Antxón Gómez es el responsable de la puesta en escena entre diversos títulos, de películas como *Che: el argentino* (Steven Soderbergh, 2008) y *Che: Guerrilla* (Steven Soderbergh, 2008), con la que además obtuvo en el año 2009 un Premio Goya en la categoría a la «Mejor dirección artística» o la personalísima película *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Huerca, 2006) donde toda la puesta en escena aparece impregnada de la huella nemónica de sus propias vivencias de juventud en la Transición.

Y es precisamente el dominio de estas herramientas plásticas de la memoria una de las características más personales a su vez del director de arte Antxón Gómez como se puede observar a lo largo de su trayectoria fílmica, con ejemplos tan notables como la escenografía de la citada *Salvador (Puig Antich)* en la que la utilización del color, los tejidos de los interiores y las texturas en los paramentos, no solo actúan como codificador temporal de una época, sino que expresan la propia transitoriedad de la existencia.⁴ Sirva de ejemplo ilustrativo

⁴ BARRANCO, R., «La puesta en escena cinematográfica como álbum familiar: *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Huerca, 2006)», en *Seminario Memoria y desacuerdo: políticas del*

la puesta en escena de la celda de Salvador Puig Antich, las texturas de sus paredes y su suciedad sobre fondo blanco y sus manchas de humedad, no solo muestran el paso del tiempo de esa estancia, sino la soledad y angustia en el alma de ese preso junto con la propia futilidad de la existencia a través de otros, ya que vemos sobre estas paredes desoladoras grafías de presos anteriores que significan «yo estuve aquí, yo existí [...]».⁵

Esta codificación del espacio temporal a través de los elementos estructura su trabajo utilizando como símbolos extradiegéticos: el objeto, los colores, grafías y los materiales, así como el efecto lírico y evocador de los mismos.

En este concepto probablemente reside la confluencia fundamental con el proceso creativo de Pedro Almodóvar, ambos son amantes de los objetos y creen en su propio lenguaje a partir de la materia. Además mediante este vehículo de expresión caracterizarán el paso del tiempo en la historia de *Julieta*, de forma visible para el espectador aunque no aparezca explícitamente en el guión.

Juntos y dirigidos por Pedro Almodóvar los miembros de este equipo básico, producen lo que Jean Mitry denominaría un «montaje reflexivo»⁶ ya que en el resultado final de la película existe una tensión entre lo que se muestra y lo que se siente, incluso en lo que se escucha, puesto que no olvidemos que la propia banda sonora nos ayuda a evocar la sensación de ese transcurso temporal e incluso nos remonta emocionalmente a un momento concreto de la narración.

Todo ello convierte a *Julieta* en un efecto perfecto para nuestro análisis.

4. TIEMPO DE SILENCIO

Julieta es una historia dramática sobre la pérdida y el inexorable paso del tiempo. La pérdida del amante, de un futuro, pero sobre todo de una hija que es el motor vital de la protagonista. Y un tiempo que puede ser amigo o enemigo pero siempre testigo mudo de la existencia y de ese «Silencio» que iba a ser el título original de esta película.⁷

archivo, registro y álbum familiar, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Grupo VISIONA 2017, pp. 248-257. Profundizamos sobre este tema a través de su análisis monográfico.

⁵ *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, La Oficina, Universidad Internacional Menéndez Pelayo y Grupo VISIONA, 2017, p. 15. Referente a las huellas de la existencia.

⁶ Véase nota n.º 1.

⁷ El título previsto por Pedro Almodóvar era *Silencio*, sin embargo se cambió a *Julieta* pues su estreno coincidía en el tiempo con el de *Silencio* (Martin Scorsese, 2016).

Tal es la importancia que Almodóvar dota al trascurso del tiempo como experiencia artística en esta película que experimenta incluso con la transformación que éste imprime en el ser humano: el envejecimiento de la piel.

El realizador se niega a plasmar el paso de los años en la cara de la actriz Emma Suárez (1964) mediante maquillaje, ya que opina que la mirada de una mujer madura y las experiencias que refleja ésta, es muy distinta a la de una joven y a la inversa. Por ello y buscando un realismo inducido que requiere del esfuerzo y la imaginación del espectador, busca a otra actriz más joven como es Adriana Ugarte (1985) para darle la réplica en la primera etapa del personaje protagonista.

Por otro lado y respecto al valor del tiempo en el aspecto literario, Pedro Almodóvar construye su guión de *Julieta* como una adaptación libre sobre tres relatos cortos del libro *Escapada*⁸ de la escritora canadiense Alice Munro:⁹ «Destino», «Pronto» y «Silencio», tres historias de diferentes momentos no correlativos pero intensamente existenciales en la vida de su protagonista literaria llamada *Juliet*.

Para la adaptación cinematográfica Almodóvar rescata a *Julieta* como centro narrativo y fusiona estos tres capítulos, trasladando la acción a España como ya es habitual en los guiones del manchego.

La trama cinematográfica versa sobre la vida de su protagonista desde su juventud en los años ochenta a su madurez en la actualidad, pero sobre todo de los traumáticos acontecimientos familiares que marcarán el futuro de su existencia y cuya forma de afrontarlos se muestra en el tratamiento de sus escenarios como reflejo de su propio ser y con la única compañía del tiempo en muchas ocasiones.

Como decíamos, nos encontramos ante una de las obras de este internacional realizador que más simultanea los sentimientos del personaje protagonista con la apariencia de su entorno.

Y aunque existen en ella impresionantes secuencias de localizaciones abiertas a la naturaleza tanto en la montaña como en el mar a lo largo de toda la geografía española,¹⁰ el protagonismo es claramente meritorio en los interiores

⁸ MUNRO, A., *Escapada*, Barcelona, ed. RBA, 2005. Este libro ya aparecía en las manos de la protagonista de *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

⁹ La escritora canadiense Alice Munro (Wingham, Ontario, 1931) fue ganadora en el año 2013 de un Premio Nobel de Literatura.

¹⁰ No en vano la película cuenta con localizaciones tan diversas y distantes entre sí como una estación de tren en Toledo, una vivienda aislada en Fanlo como representante del Pirineo oscense, Redes en Coruña o Villa «La Cansina» en Sevilla solo por citar algunos ejemplos.

pudiéndose llegar a cuantificar virtualmente los años transcurridos a través del catálogo de viviendas y texturas a modo de pieles domésticas, por las que discurren los acontecimientos de la protagonista.

Se podría decir que los enclaves naturales a veces pacíficos y otras turbulentos, o sea el Espacio-exterior en sí mismo actúa como preludio dramático de lo que va a acontecer y el Espacio-interior refleja los estragos emocionales de lo ya ocurrido pero sobre todo del trascurso temporal y el envejecimiento del espíritu de la protagonista.

Vemos cómo la huella del tiempo y de la vida se plasma a través de diferentes tratamientos en estas viviendas mediante el protagonismo de las texturas de los paramentos y materiales, así como con el color y su forma de aplicarlo.

Las texturas captan el estado de ánimo de Julieta ya desde el cartel publicitario con las dos edades de Julieta: La joven frente a la textura rígida amarilla y premonitoriamente trágica de la pared que con gesto protector arropa a la adulta frente a ella, envolviéndola en una acogedora y dúctil toalla roja.

Y de eso trata Julieta y su resultado audiovisual, de las huellas de paso de la vida en la piel y en el alma y de la piel del alma reflejada en la puesta en escena.

Esta eco-reiteración o réplica-reflejo de los estados anímicos de la protagonista a lo largo de la historia en el entorno que la rodea, ejerce a su vez un efecto de coro griego de máscaras que agudiza el valor dramático de tragedia inexorable imbuyendo al espectador el sentimiento que quiere transmitir el realizador.

Podemos decir que en su primera etapa de juventud Julieta aparece vestida y rodeada de colores brillantes y vitales. El rojo sangre y el azul eléctrico así como ciertos guiños al amarillo y con un marcado estilo de los años ochenta son los protagonistas de ese momento temporal donde todo es futuro y vida.

De hecho son en cierto modo una representación libre de los colores primarios puesto que también representan el comienzo de la historia, el comienzo de este tiempo de felicidad. Las texturas del vestuario y el entorno son cálidas y reconfortantes, realizadas a base de lanas o tapizados con formas redondeadas como vemos por ejemplo en la ropa y la puesta en escena de Julieta durante el viaje en tren donde conoce y ama al padre de su futura hija.

Posteriormente cuando Julieta vive en casa de su amante en la costa de Galicia, estos sólidos colores comenzarán a desmaterializarse y desestructurarse en estampados ligeramente más fríos como las baldosas cerámicas de la cocina que serán escenario y representación codificada de las primeras dudas y celos del tiempo de incertidumbre y tristeza que está por llegar a la muerte de su amante.

Tras este acontecimiento Julieta se traslada a Madrid con su hija y vive de alquiler en un céntrico piso lleno de luz. El piso es blanco y luminoso ella misma lo pinta con paredes lisas y suaves, pero también tiene un papel pintado en la pared dominándolo todo con un intrincado estampado de tonos fuertes en mostaza y negro que parece estar vigilando a Julieta y su hija o incluso anticipando la intranquilidad que está por llegar. Y entonces su hija se marcha.

A partir de este momento todo el entorno muta. Los únicos vestigios del tiempo feliz serán representados por detalles como las tartas *fondant* de vivos colores que Julieta encarga con la esperanza de que su hija regrese en cada cumpleaños y todo es invadido por la codificación del tiempo de la tristeza en el que encontramos a una Julieta ya madura y envejecida que no consigue remontar su dolor.

Ahora ella vive en un apartamento con su actual pareja y rodeada de paredes lisas blancas y un mobiliario frío e impersonal donde el vacío y las texturas pulidas y asépticas predominan. Así que en un intento de resolver su situación, deja todo y regresa al edificio donde ella vivió antaño con su hija intentando recuperar también a través de ese entorno el tiempo de la felicidad. Sin embargo su anterior apartamento está alquilado y solo puede acceder a uno equivalente pero situado más arriba. Es aquí donde más claramente observamos la codificación que ejercen las texturas puesto que sumida en el vacío más intenso y la desolación más desgarradora, Julieta vive en un espacio análogo al de su época más feliz pero sumida casi en la oscuridad y entre unas paredes rugosas como su propia piel, y que al igual que su interior, son de un incómodo tono verdoso pardusco semejante a la bilis de su melancolía.

5. ENTRE LO VISIBLE Y LO INTANGIBLE

Como vemos el uso de estas herramientas matéricas en la puesta en escena tiene una condición narrativa intrínseca y determina una tipología temporal más allá de lo cuantitativo y puramente poética como es la representación del *Tiempo de la felicidad* y *Tiempo de la tristeza*.

Su utilización además resulta de uso y dosificación altamente personal por parte del realizador y del director de arte.

Existe sin embargo una importante problemática en su uso ya que la cámara no es capaz de captar los colores y las texturas de la misma forma que el ojo. «La cámara siempre limpia [...]»¹¹ dice Antxón Gómez y es por ello que los tratamien-

¹¹ Entrevista personal a Antxón Gómez mantenida el 7 de junio de 2017 en la Biblioteca Jaume Fuster de Barcelona.

tos de los materiales del decorado deben estar siempre muy trabajados y cargados de intensidad para que en la fotografía aparezcan sutiles y este punto suele ser siempre motivo de debate entre Gómez y Almodóvar ya que a este último no le gustan nada las texturas recargadas aunque ame los colores saturados.

La relación de estas pátinas con el efecto del paso del tiempo y las arrugas en la piel resulta obvia, pero existe igualmente una fuerte conexión también de este recurso con otras artes como la pintura informalista y su potente carga emocional y expresiva.

Cerraremos este capítulo poniendo un último ejemplo de la importancia y carga informativa a través de estos recursos plásticos, así como estos resultan un vehículo adecuado para expresar el tiempo y sus estragos en el ser. Antxón Gómez explica cómo durante la localización de una escena exterior en la que la Julieta aparece sentada en un banco con una amiga de su hija que le comunicará que la ha visto hace poco en el extranjero, Pedro Almodóvar vio una grieta en una pared cercana y le pidió al director artístico incorporarla a la escena. Es decir se realizó a través de texturas y pintura la misma grieta en la pared tras la protagonista porque a ojos del realizador manchego simbolizaba la brecha en el alma de la protagonista producida por la ausencia de su hija.

6. EL VALOR DEL TIEMPO

A nuestro entender existe una tipología de películas con un lirismo muy acusado en las que la utilización de las herramientas del montaje ya citadas a comienzo de este artículo para la expresión del espacio temporal se quedan cortas pues no se trata de mostrar solo este trascurso temporal de forma objetiva, ni de dotar simplemente de un ritmo a la película, sino de convulsionar emotivamente el interior del espectador.

Es decir, las herramientas mecánicas del montaje que actúan a nivel más automático e inconsciente requieren en ocasiones de argucias matéricas, herramientas más plásticas y perceptibles a nivel consciente del espectador porque estas actúan en lo emocional y primario de una forma más profunda y rica en matices.

Estas herramientas en el cine toman especial relevancia para expresar la magnitud física del tiempo, pero sobre todo su trascurso vital y el valor simbólico de la incidencia de éste en un personaje o su entorno.

DE PERRAULT A DISNEY: LA REPRESENTACIÓN DEL PASO DEL TIEMPO EN LA BELLA DURMIENTE

PABLO BEGUÉ HERNÁNDEZ

I. BELLEZAS DURMIENTES: EVOLUCIÓN DE UN CONCEPTO

EL DESEO INCUMPLIDO de una pareja de tener descendencia es un *leitmotiv* atemporal en el mundo del folklore y los cuentos de hadas: desde *Rumpelstilzchen* hasta *Momotarō* pasando por *Snedronningen* o *Pinocchio*. Si a ello se le unen elementos como una hermosa princesa, un príncipe encantador y un amor triunfante sobre una mala praxis de la magia, no es extraño encontrar que *La bella durmiente* se haya convertido en uno de los cuentos de hadas más populares de todos los tiempos.

La bella durmiente se recoge como la tipología 410¹ del sistema de clasificación Aarne-Thompson y aparece en numerosas variaciones a lo ancho y largo de Europa, principalmente en Italia, Francia y Alemania, y aunque muchos estudiosos de los relatos feéricos identifican la historia de Troilo y Zellandine en el romance francés *Le Roman de Perceforet* como la primera versión literaria del cuento alrededor de 1500, se cree que pudiera haber sido empezada a contar hasta dos siglos antes, aunque algunos paralelismos literarios ubican su germen en puntos tan distantes como Irlanda, la India o Gabon. Alrededor de cien años más tarde se publicaría *Sole, Luna e Talia* en *Il Pentamerone* (1634-1636), de Giambattista Basile, que todavía se muestra deudor del anterior, y aunque estas dos son las versiones más tempranas recogidas de manera escrita, distan considerablemente de las de Perrault y los hermanos Grimm tan amadas en la actualidad. *La belle au bois dormant* de Charles Perrault aparecería como primer cuento en *Histoires ou Contes du temps passé* (1679). En él Perrault aligera las historias anteriores con detalles

¹ La cual recibe el nombre de *La bella durmiente* gracias a la popularidad de este relato.

cómicos, aunque, al igual que Basile hizo con *Perceforest*, toma a su predecesor, en este caso italiano, como referencia.

Muchos comentarios de años recientes se han quejado de la pasividad de los personajes, especialmente la de la heroína. Como Blancanieves después de morder la manzana envenenada, la princesa de este cuento no puede hacer literalmente nada hasta que llega el príncipe, que muestra una sutil mayor iniciativa al ser capaz de penetrar en el bosque encantado, no por su fuerza o su valentía, sino porque llega en el momento adecuado, mientras que los caballeros más bravos que habían intentado entrar antes habían fallecido estrangulados por el bosque.

Bettelheim argumenta que la pasividad de los personajes originales es, precisamente, la cualidad que hace que el cuento tenga valor y sea relevante en la sociedad acelerada del siglo xx, ya que ofrece a los jóvenes de hoy en día un mensaje sobre la importancia del crecimiento silencioso, del valor de lo que no sucede de manera repentina, sino paulatina, que contradice la creencia contemporánea de que sólo lo inmediatamente visible produce resultados. Así, *La bella durmiente* sugiere que, en ocasiones, un período de contemplación y concentración puede llevar a conseguir ciertas metas.

No obstante, al tratarse más bien de una fábula por su tipología estructural,² Perrault concluye la historia con una moraleja que, aunque añeja en su concepción, da forma a la teoría de Bettelheim, ya que pone de manifiesto que esperar a un marido rico, guapo, valiente y amable es perfectamente natural, pero determina que pocas mujeres jóvenes dormirían en paz si supieran que esperar cien años va a hacer que llegue hasta ellas.

2. TRASPASANDO LA FRONTERA DE LA NARRATIVA

Así, la obra original de Perrault sería traducida al inglés en 1729 de mano de Robert Samber en *Histories, or Tales of Past Times*, siendo así la primera en traspasar las barreras geográficas. Desde entonces incontables escritores y artistas han sido arrastrados hacia la primera mitad del cuento de Perrault, incluyendo célebres figuras del siglo xix.

² Género literario a medio camino entre lo narrativo y lo didáctico protagonizado, en la mayoría de los casos, por personajes de corte zoomorfo o animales antropomorfizados y que, bajo una temática libre y no demasiado profunda, concluye con una evaluación ética a modo de moraleja en verso.

Sin embargo, estas primeras ediciones no contarían con un soporte visual que las acompañara y habría que esperar ya al siglo XIX, principalmente durante la primera mitad, para ver cómo los cuentos de hadas comenzaban a recibir su propia imaginaria. Probablemente las ilustraciones más famosas del cuento sean los grabados de Gustave Doré creadas para la edición de 1867. Los efectos de los cien años de sueño del castillo y sus habitantes fascinaron al autor, y aunque en su obra los rayos de sol iluminan a la princesa y le dan forma a la silueta del príncipe en la escena del despertar, el espectador observa desde más allá de las enredaderas que entran en escena desde la ventana para yacer sobre el dosel de la cama. Más vides caen en forma de cascada por la cocina del castillo y matas de hongos y setas surgen del suelo mientras los durmientes se ven engalanados con enormes telarañas que destacan en blanco por los muros del castillo.

En una pintura de 1912, realizada por el artista americano Maxfield Parrish, la princesa y sus asistentes yacen sobre cojines esparcidos sobre unos escalones de mármol en la base de dos columnas. La pintura exhibe la típica paleta de colores saturados de su creador y se sugiere con ella un emplazamiento de estilo grecorromano. Bañadas en luz dorada, las mujeres parecen disfrutar una siesta neoclásica más que de un sueño de un siglo de duración.

En contraste con la indiferente elegancia de Parrish, el artista victoriano William Breakspeare añadió elementos orientalistas que tomó de joven mientras estudiaba en París. Envuelta en telas exóticas que revelan las curvas de su figura y con oscuro pelo recogido por una diadema, la princesa se reclina como una odalisca en un diván cubierto en pieles de leopardo.

Por su parte William Morris escribió poemas que acompañarían los cuatro lienzos de *The Legend of Briar Rose* realizados entre 1885 y 1890 por su amigo, el pintor y diseñador prerrafaelita Sir Edward Burne-Jones. Estas pinturas apaisadas tienen un gusto a tapiz renacentista. En *The Council Chamber*, un rey, su corte, un envejecido dux y sus consejeros duermen ante unos cortinajes azules. *The Briar Wood* muestra al príncipe descubriendo un barullo de caballeros durmientes, mientras que *The Rose Bower* ilustra a la princesa y sus doncellas bajo una vid de rosas en flor. Burne-Jones pintaría más tarde dos series adicionales de *Briar Rose*, algo que posiblemente motivara la revisión de los dos poemas de Lord Tennyson al respecto.

Por su parte, muchos pintores de finales del XIX y principios del XX también trabajaron en el mundo de la ilustración, lo que fomentó la publicación de extraordinarios volúmenes de cuentos de hadas. Sin embargo, esta situación forzó a algunos artistas a encontrar dos períodos separados por cien años que

ofrecieran atractivas vestimentas y arquitecturas. Si bien algunos escogieron comenzar la historia en una vaga referencia medieval, fue mucho más popular la elección de la corte francesa del siglo xvii como punto de arranque, lo que más o menos correspondería al período de publicación de la historia de Perrault. Así se movería el despertar hasta ya entrado el siglo xviii, creando una princesa que podría haber conocido a George Washington o haber sido guillotizada durante la Revolución Francesa.

En sus ilustraciones para la colección de cuentos de hadas *Bluebeard's Picture Book* (1875), el artista británico Walter Crane utilizó líneas muy marcadas y áreas de color planas para un estilo que recordara a las vidrieras medievales. Así, el príncipe dispone una pose amanerada mientras habla con los pueblerinos, que le cuentan la historia del castillo rodeado de follaje. Pero cuando el príncipe y Aurora caminan por los pasillos las poses y los ropajes recuerdan mucho más al arte neoclásico.

En 1900 el editor C. S. Evans preparó un texto especial para acompañar las ilustraciones temáticas de un ya afamado Arthur Rackham, aunque serían mucho más populares las que realizó para los relatos de los hermanos Grimm en 1909. El influyente autor utilizaría así una paleta apagada de marrones y bronceados que sugieren la influencia de antiguos aguafuertes. Al contrario que la versión amanerada de Crane, el príncipe de Rackham se inclina con un peso convincente sobre su lanza al oír la leyenda de parte de un viejo. Para la ilustración *Thirteenth Fairy*, Rackham abandona el color con el fin de crear una imagen del hada malvada mucho más curvilínea, rígida y en blanco y negro, envuelta en una capa ajada concedida por la maldición, su cara parcialmente escondida por un sombrero con penacho.

En un volumen de cuentos de hadas publicado al año siguiente, Edmund Dulac visionó un mundo de fantasía compuesto por un exquisito siglo xviii. Su hada malvada, envuelta en un chal de trapo que recuerda a los sirvientes pintados por Jean-Baptiste-Siméon Chardin, anuncia su maldición en una gran función de corte. La princesa duerme en un sofá rococó junto a su gato mientras el príncipe, exageradamente elegante, se acerca a ella llevando una levita de brocado, medias de seda y un lazo de chorreras.

La influencia de las celebradas ilustraciones del maestro del Art Nouveau. Aubrey Beardsley para el poema cómico-épico de Alexander Pope *The Rape of the Lock* puede ser vista en los dibujos a lápiz y tinta de Harry Clarke, artista irlandés del movimiento *Arts and Crafts*, y los del ilustrador británico John Austen, ambos de 1922. Mientras las figuras de Clarke están casi perdidas en

la espesura de chorreras y drapeados, la princesa de Austen y su perro son difícilmente discernibles tras las desmesuradas riquezas y cortinajes de cama, presagiando ya su posterior estilo Art Decó.

Con el paso del tiempo y la llegada del cine los artistas encontraron inspiraciones más exóticas. Así, en 1975, el británico Errol Le Cain pintó un tren de hadas de camino al bautizo de Aurora, caminando a través de un bosque que evoca los tapices «millefleur» franceses. Pero el intrincado detalle de los tapices, los vestidos y la composición de otras escenas rememoran la paleta de cajas lacadas rusas, asemejándose más a algunos detalles de la *Sleeping Beauty* (1957) de Disney que a muchos de sus predecesores.

Justo al contrario sucedería con el genial ilustrador Kay Nielsen, que con algunas de sus ilustraciones para un recopilatorio de los Grimm de 1925 anticiparía el largometraje de los Disney Studios. Un castillo envuelto en flores y un bosque oscuro de árboles estilizados domina una página completa mientras el príncipe y la princesa se ven eclipsados por el fantástico paisaje que mezcla motivos del arte popular con la elegancia del art decó. En años posteriores Nielsen se encargaría de la preproducción en el estudio Disney para la secuencia *Night on Bald Mountain* de *Fantasia*, y, más tarde, para *Sleeping Beauty*.

3. DE LA LETRA A LA IMAGEN Y DE LA IMAGEN AL PENTAGRAMA

Durante el siglo XVIII y buena parte del XIX, algunos artistas utilizaron los cuentos de hadas como fuente temática para producciones teatrales. Jeanne-Marie Leprince de Beaumont publicó la versión más conocida de *La bella y la bestia* en Francia en 1757 y apenas catorce años más tarde, el compositor francés Andre Grétry logró un enorme éxito con su estreno en Fontainebleau de *Zemite et Azor*, una ópera cómica basada en este relato.

Aunque *La bella durmiente* carece de la figura deformada y conflictiva de la bestia, que hizo su adaptación tan popular en algunas versiones teatrales, los elementos mágicos de este relato atrajeron a compositores y dramaturgos. En 1825 el italiano Michele Enrico Carafa di Colobrano realizó una ópera en tres actos olvidada durante mucho tiempo basada en la historia de Perrault bajo su mismo título: *La bella au bois dormant*. El británico James Robinson Planché llevó a cabo una producción bajo el nombre *The Sleeping Beauty in the Wood* (1840), una de las más populares *fairy extravaganzas*, un término acuñado por

el propio Planché con el que concebía el tratamiento caprichoso y fantástico de una temática poética.³

Engelbert Humperdinck, que había conseguido fama como compositor por su ópera *Hansel and Gretel* (1893) estrenó *Dornröschen* en Frankfurt, Alemania, en 1902. Se enfrentaba así a una heroína que se pasaba la mayor parte del tiempo durmiendo, a lo que respondió concentrándose en la figura del príncipe Reinhold, quien debe pasar una serie de pruebas y tentaciones antes de poder cruzar la barrera de espinos y despertar a su futura esposa.

El compositor francés Maurice Ravel, generalmente asociado a una vertiente musical del impresionismo, escribió su *Ma mère l'Oye* (1910), la cual abre con *Pavane de la Belle au Bois dormant*, una pieza de dueto a piano. De ella diría más tarde que la idea de evocar lo poético de la infancia le llevó a simplificar su propio estilo y a refinar sus medios de expresión.⁴ Cuando orquestó y expandió la pieza para realizar un ballet, Ravel amplió el papel de la Bella Durmiente. Tras el preludio, la primera escena introduce a la princesa Aurora saltando a la comba hasta que, accidentalmente, se cruza con una anciana y su rueca, se pincha el dedo con la aguja y cae dormida; el resto del ballet muestra sus sueños hasta que el príncipe la despierta.

Sin embargo, la versión más amada y conocida de la historia es una colaboración entre tres talentos musicales excepcionales: Pyotr Tchaikovsky, Marius Petipa e Ivan Vsevolozhsky. El proyecto comenzó cuando Vsevolozhsky, director de los Teatros Imperiales, encargó a Tchaikovsky escribir la música para un ballet basado en la historia de Charles Perrault, aunque incorporando también otros personajes de cuentos de hadas como el gato con botas, Pulgarcito, Cenicienta o Barba Azul. La ubicación fantástica basada en la corte de Luis XIV permitiría al compositor evocar la música de compositores barrocos del siglo XVII, rememorando así obras de Lully, Bach o Rameau. Por su parte, Vsevolozhsky diseñaría los vestuarios, mientras que Petipa proveería con la coreografía, aunque nadie está seguro a día de hoy de cuánta influencia tuvo el coreógrafo en la creación final.

³ <<http://www-personal.umd.umich.edu/~nainjaun/fairy.html>>. [fecha de consulta: 12/08/2017].

⁴ SOLOMON, C., *Once Upon a Dream*, Los Angeles, Disney Editions, 2015, p. 120.

Los tres artistas crearon una opulenta *ballet-féerie* que duraba casi cuatro horas, concluyendo con un *grand finale* que evocaba la corte de Luis XIV. Sin embargo, el nuevo ballet carecía de la narrativa sustentada a través del baile que los asistentes al teatro de la Rusia de cambio de siglo esperaban.

La bella durmiente se estrenó el 3 de enero de 1890 en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo. La respuesta inicial fue desfavorable, ya que la crítica consideró la música como demasiado sinfónica para una danza. También hubo quejas de la influencia francesa, el tema de los cuentos de hadas y la falta de un arte coreográfico. Dmitri Korovyakov escribió su opinión para el ejemplar del 5 de enero de 1980 en la *Novosti i birzhevaya gazeta*, posiblemente la reseña más completa sobre la obra, y rebatió que los cuentos de Perrault eran material inapropiado para un ballet debido a una falta de complejidad que hacía que pareciera una pieza ingenua e infantil. A pesar de la respuesta inicial fue reestrenada en numerosas ocasiones, generalmente en versiones abreviadas debido a los gastos que suponía su producción completa.

Sergei Diaghilev llevó a cabo una de estas adaptaciones bajo el título *La princesa durmiente* (1921) con sus ballets rusos en Londres. A pesar de su importancia artística, la producción falló al intentar recuperar los enormes costes. Tres años más tarde, Nicolai Vinogradov, del Estudio de Teatro Monumental de Leningrado, trabajó sobre el escenario para una versión marxista del ballet donde, según se describe, entre brillos escarlatas y banderolas rojas, Aurora se despierta como símbolo del inicio de una revolución. Para bien o para mal, esta obra jamás llegó a ser estrenada.

La coreografía original de Petipa fue alterada y reemplazada en las siguientes producciones, aunque algunas de las piezas sobrevivieron y fueron recreadas para un *revival* realizado el 30 de abril de 1999 en el Teatro Mariinsky. Las anotaciones realizadas por Nicholas Sergeyev para la coreografía fueron presa del contrabando y abandonaron Rusia y actualmente se encuentran en la biblioteca de la Universidad de Harvard. Gracias a ello podemos conocer de manera más o menos exacta cómo fue la obra tal y como sus tres autores la concibieron originalmente.

Estas melodías consiguieron a Tchaikovsky un lugar permanente en el repertorio de ciertos orquestales y *La bella durmiente* se hizo familiar para los amantes de la música, pasando a formar parte de la cultura popular. Uno de sus mayores amantes sería Walt Disney, que declaró que la música había sido parte fundamental de todos sus trabajos desde sus inicios, dedicándole así a Tchaikovsky su pequeño homenaje.

4. UN PEQUEÑO HOMENAJE MUSICAL, UN GRAN REFERENTE CINEMATOGRAFICO

Para la década de 1950, momento en que los Disney Studios se deciden a preparar *Sleeping Beauty*, el último largometraje inspirado en cuentos de hadas que vería la cabeza del estudio, la compañía estaba más interesada en la animación como apoyo para su Magic Kingdom que en el proceso creativo en sí. El público estaba cambiando y las generaciones más jóvenes, gracias a unos tempranos análisis de audiencias, eran vistas como un target específico para los derivados de productos audiovisuales. *Sleeping Beauty* (1959) había estado en proceso de creación durante al menos seis años, aunque algunos autores hablan de un primer germen ya el 15 de mayo de 1951. Se trataba de un proyecto con un coste de alrededor de seis millones de dólares, elevado para la una película de animación de la época, y aunque la presentación técnica no resultaba innovadora, ya que fue rodada en 70 milímetros, y su fuerza creativa deriva de trabajos anteriores como *Snow White and the Seven Dwarfs*, ofrece un diseño artístico más elaborado y reflexionado que sus predecesoras.

Ya entonces apenas quedaban algunos de los antiguos talentos del estudio. Artistas como Mary Blair, Joe Grant o Dick Huemer se habían marchado y su ausencia resultaba notable. Por su parte, el propio Disney estaba absorto con Disneyland, el nuevo juguete de la empresa para el cual requirió el trabajo de algunos *imagineers*.⁵

Así, Ken Anderson y Don Da Gradi estaban nominalmente al cargo del diseño de producción del film, pero el auténtico director artístico era un joven Eyvind Earle cuyo trabajo era ampliamente reconocido por su paleta de colores y un estilo técnico casi de grabado. Earle era un *enfant terrible* para el estudio en el que había trabajado de manera intermitente desde 1951 realizando fondos para *Peter Pan* (1953) o *Lady and the Tramp* (1955). En estas primeras obras su estilo individual carece de protagonismo, pero supone un marcado cambio en la ejecución de fondos para la época. Disney buscaba un nuevo enfoque para lo que calificaba como «una ilustración continua»,⁶ y aunque la autoridad de Earle era cuestionada por algunos de

⁵ Personas capaces de desarrollar e implementar ideas creativas de manera práctica en una empresa.

⁶ «a continuing illustration». ALLAN, R., «From *Cinderella* to Disneyland», en *Walt Disney and Europe*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 233.

los artistas veteranos, el director quería ver plasmada su estética durante todo el proceso.

Con ello consiguió que el espectador tuviera un punto de vista enfocado pero desfocalizado, siendo libre de vagar por toda la superficie del Technirama sin importar la acción que estuviera teniendo lugar. No obstante, la inexperiencia de Earle sobre las necesidades de centrar la atención en el fondo a través del uso de la luz y el diseño es evidente, haciendo que la lectura de los personajes animados fuera algo incómoda. Con excepción de *Dumbo* (1941), por primera vez se producía una película en el estudio sin la participación activa del propio Disney, lo que, junto a los cambios de personal durante la producción, supuso una gran falta de coordinación.

Earle empleó numerosas referencias europeas como Van Eyck, los Primitivos Italianos y sus paisajes, Durero o las miniaturas persas, y aunque incluso llega a atestiguar su pasión por el grabado japonés, no es difícil averiguar que prestó una particular atención a las *Très Riches Heures* del duque de Berry (ca. 1415). De la misma manera, parece que también llamó su atención el largometraje *Henry V* (1944) de Laurence Olivier, lo que no es sorprendente al tratarse de un homenaje a la pintura francesa a través del diseño de producción de Paul Sheriff. Tampoco es de extrañar la inspiración que ofrecería tanto en el estilo como en el color el film anglo-italiano *Romeo and Juliet* (1954), dirigido por Renato Castellani y cuya fotografía corre a cargo de Robert Krasker, y aunque pudiera parecer una referencia aislada, ya en 1936 prestaron atención al largometraje de George Cukor bajo este mismo título para ambientar algunas escenas de *Snow White and the Seven Dwarfs*, si bien en este caso retoman parte del metraje de una Julieta interpretada por Susan Shentall llorando a los pies de la cripta de su amado para construir algunos planos cortos de la Aurora durmiente. Mientras que Sheriff y Olivier por un lado y Castellani y Krasker por otro presentan la gracia integrada en su obra, Earle y Disney ofrecen una elegancia desigual e intermitente a través de un estilo angular y formas estilizadas.

Para ello los animadores afilaron los contornos de los personajes, dándoles así un aspecto mucho más contemporáneo a las figuras humanas, y aunque terminan por ser reciclajes artísticos estereotipados, dejarían menos espacio para la caricatura o el antropomorfismo. Las acciones físicas de Aurora al encontrarse con el príncipe reflejan de la misma manera las que tiene la joven protagonista del film de 1937, retirándose así tímidamente tras un árbol (tras una cortina en el caso de Blancanieves) y emergiendo de nuevo para aceptar el cortejo del joven. Este mismo reciclaje se deja ver incluso en algunas composiciones de guión, donde las semejanzas con películas como *Snow White and the*

Seven Dwarfs resultan más que evidentes, algo de lo que Disney era totalmente consciente.

Así, aunque algunas de las ideas de subtramas elaboradas del primer film fueron utilizadas para éste más tardío, su empleo es más mecánico que orgánico, focalizando toda su atención en el alto nivel de detalle estético y de animación.

5. CONCLUSIONES

A través de este análisis de las bellezas durmientes, concretamente el de la tipología 410 del sistema de clasificación Aarne-Thompson, es fácil observar la repercusión de un concepto que, en la sociedad contemporánea, es complicado encontrar desvinculado en su totalidad del mundo infantil. Si bien la producción de Disney, detonante de esta idea, es únicamente el culmen de la conversión de este relato en icono de la cultura pop, no es sino otra más de las deudoras de una amplia tradición artística que emplea los métodos pictóricos y del grabado más tradicional para llevar la imagen estática a un siguiente nivel.

Así, autores de la talla de Edward Burne-Jones, Lord Tennyson, Arthur Rackham o Piotr Tchaikovsky se dejan embelesar por la sutileza del sueño para interpretar distintos aspectos de una dormición de cien años, mostrando siempre un fuerte interés en la representación elegante de tiempos pasados. Y si bien todos son tentados por ese regusto barroco que ofrecían las lecturas de corte en las que participaba Perrault, poco a poco toman consciencia de la transición cronológica que supone su relato, empleando esta excusa para hacer un ligero alarde de variedad en su estilo artístico.

Podemos concluir entonces que *La belle au bois dormant* permanece como un referente inamovible para cualquier artista curioso, sea cual sea el campo al que se dedique, y es que, aunque pase un siglo entero durmiendo en su relato, es capaz de permanecer todavía despierta, más de dos siglos después, en el imaginario colectivo.

LA MIRADA ATRÁS. LA MODALIDAD DEL AUTORRETRATO CONTINUO EN EL SIMBOLISMO, ENTRE LA MEMORIA Y EL PASO DEL TIEMPO*

JUAN C. BEJARANO VEIGA

EN LA MAYORÍA DE ENSAYOS dedicados al retrato, las alusiones al paso del tiempo o a la brevedad de la vida son constantes, como confirmación de su naturaleza «temporal». De hecho, incluso en ciertos períodos de la historia del arte como el Barroco se le aplicaron frecuentemente los conceptos de *vanitas* o *memento mori*, siendo recuperados con vigor durante el Simbolismo.

LA MEMORIA DEL SIMBOLISMO¹

La plasmación de esta temporalidad se revistió ahora, sin embargo, de un carácter distintivo y más reflexivo. A diferencia de otros movimientos anteriores o casi coetáneos, como el Realismo o el Impresionismo —caracterizados por plasmar el presente o incluso lo fugaz—, el Simbolismo se erigió como un arte de la memoria: sus pintores gustaron de moverse ambigüamente entre la nostalgia, la atemporalidad o el sueño de inmortalidad, en un intento de huir

* Esta comunicación tiene su origen en la tesis doctoral *Iconos del yo. Subjetividad, autorretrato e imagen del artista en el Simbolismo y su repercusión en Cataluña (1872-1914)*, dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala y que defendí en la Universitat de Barcelona el 29 de enero de 2016. Disponible también en *Dipòsit digital de la Universitat de Barcelona*, <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/103500>> (29/10/2017).

¹ Con motivo del *IX Col·loqui Internacional Verdaguer: 1714. Del conflicte a la història i el mite, la literatura i l'art* (Barcelona, Vic y Folgueroles, 6-8 de noviembre de 2014), presentamos una comunicación que hablaba en general de la incidencia del tiempo en los autorretratos simbolistas. *Vid.* «Les ruïnes de la memòria. El pas del temps i els autoretrats de pintors a l'època simbolista», *Anuari Verdaguer. Revista d'estudis literaris del segle XIX*, n.º 23, Barcelona, Càtedra Verdaguer, 2016 (2015), pp. 53-74. También disponible en *Revistes Catalanes amb Accés Obert (RACO)*, <<http://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/329494/420109>> (03/01/2018).

de una época que no les satisfacía. Para ello, se basaron en el recuerdo, que permitía viajar al pasado de una manera libre, lejos de ser objetiva. Podemos señalar las palabras del escritor Ramón del Valle-Inclán, «nada es como es, sino como se recuerda», «para la obra de arte nada es como es, sino como la memoria lo evoca»;² pero también las del pintor Edvard Munch, «no pinto lo que veo, sino lo que vi».³ Así como Munch, otros artistas simbolistas reflexionaron sobre esta idea a partir de sus propias vivencias, llevándolo al terreno de lo autobiográfico. Esto dio pie a un nuevo formato de cuadros a la manera de ciclo. Más allá de estas series, el tiempo, el devenir y su reflexión fueron asimismo un motivo central en la producción de otros artistas: puede comprenderse, pues, que el retrato (y ya en concreto, el autorretrato), fuera un tema clásico que pudiera suscitar la atracción de los simbolistas. En ese interés inusitado por el retrato desde el devenir, seguramente tuvieron mucho que ver las importantes transformaciones que estaban desarrollándose entonces.

UNA ÉPOCA EN CONSTANTE TRANSFORMACIÓN

Durante el siglo XIX, los sucesivos avances en la ciencia e industria trajeron un dinamismo sin precedentes que ayudaron a relativizar la eternidad e inmutabilidad que, tradicionalmente, se había creído que caracterizaban al mundo. La clásica percepción del tiempo y del espacio se alteró para siempre, lo que motivó que científicos, filósofos y psicólogos meditaran sobre ello. Entre los más relevantes, tendríamos que mencionar los nombres de Ernst Mach y Henri Bergson. El primero enunció una teoría en la que hablaba de la transformación continua del yo a través de una serie de elementos (entre ellos, el tiempo), lo que conducía a una disolución entre sujeto y objeto. Por su parte, Bergson se enfrentó a la visión determinista y clásica del tiempo y distinguía entre una memoria mecánica y objetiva, y otra más vital y subjetiva.

En esta apertura de las dimensiones conocidas hasta entonces cabría incluir igualmente al ser humano. En el terreno del arte, una de las consecuencias de esta sociedad en continua transformación fue la proliferación del (auto) retrato.

² Cit. en STEMBERT, R., «Don Ramón del Valle-Inclán y la pintura (Fragmentos)», *Valle-Inclán y su tiempo, hoy* [catálogo de exposición], Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1986, pp. 46-47.

³ Cit. en ARNALDO, J., «Edvard Munch. Las caras del genio», *Descubrir el arte*, n.º 79, 01/09/2005, p. 21.

Por una parte, obedecía al culto al yo que había traído la modernidad; pero a su vez se ponía de relieve que desde entonces ya no se podía aceptar que la identidad se pudiera preservar una sola vez, como única e inamovible, tal como en general se había ido aceptando en los siglos anteriores. El término «individuo» provenía del latín *individuum*, que significa indivisible;⁴ y así se había solido ver a las personas, como un bloque íntegro. Sin embargo, precisamente en el siglo XIX aquella consideración comenzó a ser socavada, con el desarrollo de una serie de disciplinas que quisieron bucear en la parte más recóndita e intangible de las personas: hablamos de la fisionomía, la frenología, la psicología y finalmente el psicoanálisis de Sigmund Freud. Los hallazgos alcanzados en estas áreas condujeron a una crisis del sujeto como nunca antes se había producido: éste se veía constituido por diferentes capas que, a veces, entraban en confrontación y que podían resultar desconocidas, se hallaban en constante cambio, y cuyo origen no siempre estaba al alcance de la razón. Así pues, a pesar de ese aparente triunfo del yo, en realidad se procedió a su disección.

PSICOLOGÍA, TEMPORALIDAD Y EL AUTORRETRATO COMO REFLEJO: PROLIFERACIÓN Y MATIZACIONES

Los numerosos autorretratos que aparecieron entonces no deberían ser englobados por igual, pues según su finalidad tendríamos que diferenciar entre sincrónicos (simultáneos) y diacrónicos (sucesivos), es decir, entre los diferentes yos que podían darse a la vez, y los que el tiempo iba creando.

Los autorretratos sincrónicos obedecían en términos generales a la fragmentación del yo y, en consecuencia, a una dimensión más psicológica. A partir de la aceptación de que el hombre tenía una naturaleza fundamentalmente dual —una parte consciente y otra subconsciente—, se dio pie a que Freud hablara del yo y del otro, y aportara una fundamentación científica al tema. El recurso del doble, procedente de la literatura, vio que podía ser aplicado también en el retrato pictórico como perfecta metáfora para mostrar ese polimorfismo del yo.⁵

⁴ BRUNON, B., «L'autoportrait ou Où est le Je?», *Autoportraits contemporains. Here's looking at me* [catálogo de exposición], Lyon, ELAC (Espace Lyonnais d'Art Contemporain), 1993, p. 21.

⁵ Dejamos constancia de este tema en la comunicación «Una visión finisecular sobre el *doppelgänger*: El tema del doble y el otro en el autorretrato de la época simbolista», presentada en el Congreso Internacional «Imagen y Apariencia», Murcia, Editum, 2009 (2008), s. p. (formato digital). Disponible en *Congresos Científicos de la Universidad de Murcia*, <<http://congresos.um.es/imagenyapariencia/imagenyapariencia2008/paper/viewFile/771/741>>. (12/09/2017).

Si la anterior variante tenía una predisposición a adentrarse en el yo en un momento dado, en cambio existió otra modalidad que también floreció y se consolidó entonces y que requería de un desarrollo vitalicio, el «autorretrato continuo». Es verdad que también había una finalidad psicológica, pero ésta se canalizaba como consecuencia del devenir y de la memoria, un factor temporal ausente en los anteriores autorretratos; de ahí la insistencia por parte de algunos artistas de pintarse en diferentes momentos de su vida. La existencia de más de una autorrepresentación nos permitía, pues, la idea de secuencia, de unir los diferentes hilos del relato vital y, por tanto, establecer el paso del tiempo en la carrera de estos pintores, desde el primero hasta el último que se hicieron. Sin embargo, el acercamiento realizado por los artistas del Simbolismo hacia el factor temporal distó en muchas ocasiones de ser una transcripción literal. La artificiosidad de este movimiento abrió la veda para la manipulación a través de la memoria.

Hay que tener en cuenta que tiempo y memoria no pueden considerarse intercambiables, puesto que la segunda conlleva unas connotaciones subjetivas cuya fragmentación se manifiesta a través de los recuerdos. En esta interacción del agente temporal a través de la mente humana intervenían otros factores lejos de ser neutros, como el olvido y la nostalgia. Advertimos, pues, diferentes usos que los artistas del Simbolismo pudieron hacer del pasado, el presente y el futuro, y que llegaron a aplicar a su propia imagen. De esta forma, la manipulación a través de la detención, supresión o aceleración se hizo frecuente,⁶ mientras que en otros casos nos encontramos a artistas que retocaron sus autorretratos en un momento posterior.

EN BUSCA DE UNA ESTÉTICA DEL TIEMPO:

ENTRE LA LECCIÓN DE REMBRANDT Y LA INTERDISCIPLINARIEDAD

Aparte de estas reflexiones, estos pintores tuvieron también en cuenta las creaciones del pasado. Además de la iconografía tradicional, los artistas simbolistas volvieron la mirada a una serie de referentes históricos concretos. Sin lugar a dudas, Rembrandt y Goya son dos de los de mayor interés, sobre todo el primero, gracias a su ingente cantidad de autorretratos que, aún hoy, nos

⁶ «The Symbolists' attempt to stop time and control space was a search for cohesion and synthesis in a world that seemed to have none». Vid. HIRSH, SH. L., *Symbolism and Modern Urban Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 101.



Fig. 1. Francesc Gimeno. Autorretrato con gorro de dormir, h. 1919. *Gothsland Galeria d'Art, Barcelona*.

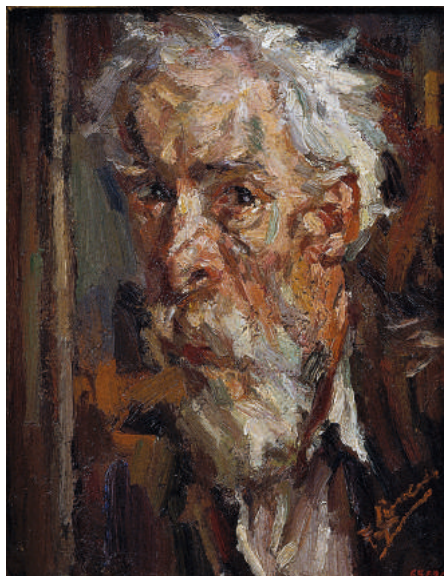


Fig. 1a. Francesc Gimeno. Autorretrato, h. 1925. *MNAC, Barcelona* <<http://www.museunacional.cat>>.

permiten reconstruir las ruinas de su memoria. Mediante la autorrepresentación, Rembrandt fue el primero en explorarse desde distintos puntos de vista, también desde la idea del tiempo. Fue el primer pintor que hizo del autorretrato un importante medio de expresión artística, descubriendo a la persona que había tras el artista, y el primero que, al hacerlo de manera copiosa y constante nos permite contemplar su vida como las páginas de un diario. De este modo, podemos asomarnos a todo un proceso de introspección psicológica, sus ambiciones en el futuro cuando era joven y, ya al final de su vida, lanzar esa mirada atrás a todo lo hecho y lo no conseguido.⁷

Gracias a su madura reflexión sobre el tiempo y la vida, su influencia puede encontrarse en muchos artistas posteriores, también en el Simbolismo, como Vincent van Gogh, Lovis Corinth o Francesc Gimeno. Gimeno, por ejemplo,

⁷ Se ha señalado que «there are a very few great sequences of self-portraits that really are autobiographies in paint. Rembrandt is the supreme example». *Cit.* en PIPER, D., «Introduction», en KINNEIR, J. (ed.), *The Artist by Himself. Self-portrait Drawings from Youth to Old Age*, Londres-Toronto-Sidney-Nueva York, Paul Elek Granada Publishing, 1980, p. 14.

tuvo la persistencia de pintarse una y otra vez durante los últimos 15 años de su vida, en unas obras que, según él, le ayudaban a conocerse mucho mejor, en una autoexploración nada aduladora. «La pintura, más que inventar es inventariar»,⁸ dijo sobre la idea de que estamos hechos de recuerdos y experiencias y que él materializaba en sus autorretratos [fig. 1].

A pesar de ese rechazo hacia su época, los simbolistas tuvieron en cuenta también manifestaciones estéticas coetáneas como la literatura y la fotografía, una de cuyas características principales era precisamente su naturaleza temporal, produciéndose un trasvase de recursos. Desde siempre, literatura y pintura habían mantenido una relación estrecha que, en el siglo XIX, se intensificó aún más ante el culto al yo y el auge paralelo del retrato, la biografía, el diario íntimo, las memorias... Asimismo, la pintura (como arte del espacio), intentó introducir un dinamismo del que carecía mediante la narratividad literaria: así, por ejemplo, los artistas aplicaron el concepto de serie —mediante diversos autorretratos, ciclos de cuadros, la estructura en tríptico, etc.—. Finalmente, algunas de las alteraciones y nuevas nociones sobre el tiempo que la literatura había aplicado en su campo acabaron migrando y se tradujeron en el terreno pictórico, tales como la simultaneidad de diferentes tiempos, la mezcla de recuerdos, la presencia de elementos imaginarios o fantásticos...

La fotografía llamó también la atención de muchos pintores, convirtiéndose pronto en otra herramienta fundamental. Como han señalado algunos historiadores,⁹ la fotografía destaca por su naturaleza temporal porque, al fin y al cabo, más que un tema lo que captura es un momento concreto. La posibilidad de aproximarse a la realidad desde un *tempo* distinto posibilitó nuevos modos de ver el cuerpo y que alimentaban la idea de la alteridad en uno mismo. Igual de crucial fue la reproductibilidad e instantaneidad del nuevo invento, lo que facultó una dimensión psicológica inédita, en relación a las nuevas teorías sobre el conocimiento múltiple y fragmentado del yo: se podían conocer así diferentes aspectos o personalidades de uno en un mismo momento, pero también a lo largo del tiempo. La imagen cambiante del ser aumentó la autoconsciencia del deterioro físico.

⁸ En castellano, «la pintura, más que inventar es inventario». Cit. en CARBONELL, J. À., «La modernitat d'un marginal: Francesc Gimeno», en FONTBONA, F. (dir.), *El Modernisme. III. Pintura i dibuix*, Barcelona, L'isard, 2002, pp. 59-66.

⁹ Es el caso de John Berger. Vid. BERGER, J., *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006 (1959-1971), pp. 9, 12 y 13.

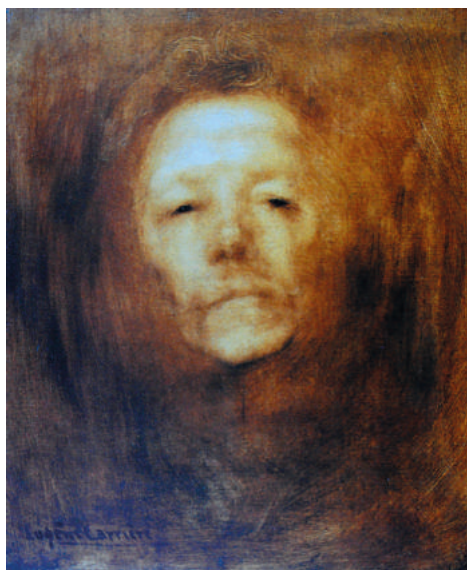


Fig. 2. Eugène Carrière. Autorretrato, h. 1901. Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, Estrasburgo.

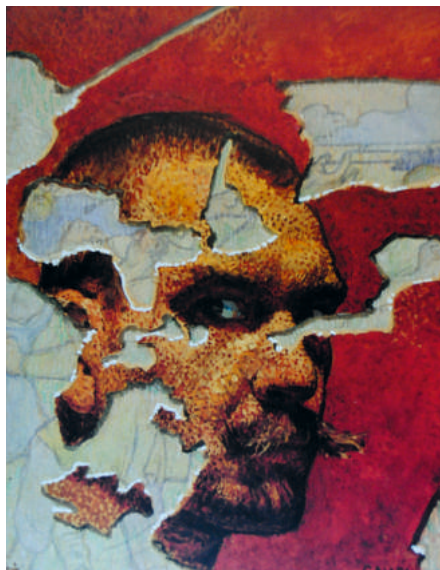


Fig. 3. Akseli Gallen-Kallela. Autorretrato en un fresco, 1894. Colección particular.

Para poder apresar esos granos de arena, los simbolistas reformularon su estilo. Quizás el rasgo más evidente pueda observarse en el uso de una pincelada ágil y ligera que parecía deudora del Impresionismo, pero cuya intencionalidad se teñía de melancolía al transcender el instante y reflexionar sobre el tiempo ya pasado y sus efectos. Recordemos la pintura de Eugène Carrière [fig. 2], Olga Boznańska o Corinth. Por otro lado, advertimos igualmente en algunos artistas una evolución estilística hacia una mayor simplificación y esquematización, que pudiera deberse precisamente a esa idea de erosión, de hallar la estructura primigenia en el propio rostro, esto es, la osamenta, en una especie de cara a cara con la muerte. Esta noción de ruina¹⁰ atrajo la atención de más pintores (Edvard Munch, Helene Schjerfbeck), aunque de una manera muy gráfica podemos recordar el *Autorretrato en un fresco* (1894, colección particular) de Akseli Gallen-Kallela. [fig. 3].

¹⁰ Al referirse al autorretrato, el filósofo Jacques Derrida se inclinó por una visión fantasmal del género, que quedaba reducido a un producto residual o ruina de lo que realmente fue —y que, en el fondo, siempre estuvo allá latente—, efectos colaterales del uso de esa memoria. Vid. DERRIDA, J., *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, París, RMN, 1990, pp. 69-72.

A LA CAZA DE UN YO EN FUGA

La imposibilidad de capturar en una sola imagen la integridad del yo como se creía antaño condujo a una multiplicación en la que se pretendía apresar el infinito espejo de sus almas: la consecuencia fue una proliferación autorreferencial en la que cuanto más se profundizaba más matices se abrían. Cuadros y dibujos se sucedían unos tras otros en el vano esfuerzo de agarrarse a algo inaprensible como el tiempo. Con todo, si con cada paso/autorretrato que hacían eran cada vez más conscientes de la imposibilidad de la tarea acometida, ese pequeño fracaso les hacía creer que, empero, aunque fuera una ínfima parte, habían conseguido un gran logro. Y de ahí que no cesaran en su empeño en seguir pintándose. Una experta en estas lides de la obstinación autorreferencial fue Schjerfbeck, de la que se conservan numerosas declaraciones al respecto: «No painter has ever, on a single day of his working life, achieved what he dreamed of and believed possible in the morning; every day is a cruel blow — how can one stand it? Year after year! do you want to tread that path? and then... in this struggle, I have started to love solitude».¹¹ A la larga, y como ya hemos insinuado antes, la consecuencia fue el abandono de la concepción cerrada de la obra, lo que conduciría poco después al arte vanguardista, donde la idea podía ser mucho más creativa y estimulante que la obra final.¹²

Pero, ¿qué es lo que llevó a los simbolistas a pintarse tan asiduamente? Las razones por las que se autorrepresentaron son de toda índole, si bien la principal fue la más obvia y humana, es decir, la curiosidad por conocerse mejor; aunque también fue habitual recurrir a la propia imagen como método para ejercitarse. De cualquier modo, pintarse a sí mismo constituye una declaración de intenciones, en muchas ocasiones inseparable del contexto en que tuvo lugar, pues autorrepresentarse habla de identidad pero también de pertenencia.

¹¹ Cit. en AHTOLA-MOORHOUSE, L., «Helene Schjerfbeck's self-portraits», en AHTOLA-MOORHOUSE, L. (ed.), *Helene Schjerfbeck. Finland's Modernist Rediscovered* [catálogo de exposición], Helsinki, F. G. Lönnberg-The Finnish National Gallery Ateneum, 1992, p. 81, nota n.º 44.

¹² LAHELMA, M., *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-siècle* [tesis doctoral], Helsinki, University of Helsinki, 2014, p. 237: «The artwork was no longer understood as a material object but as a revelation of an idea [...]. The ultimate ideal behind art is then the total interconnectedness of idea and work. But [...] this is a dream that can never be achieved, and in the avant-gardes of the twentieth century it was more or less abandoned as the completed and finite work of art was no longer considered the proper goal of the creative process».

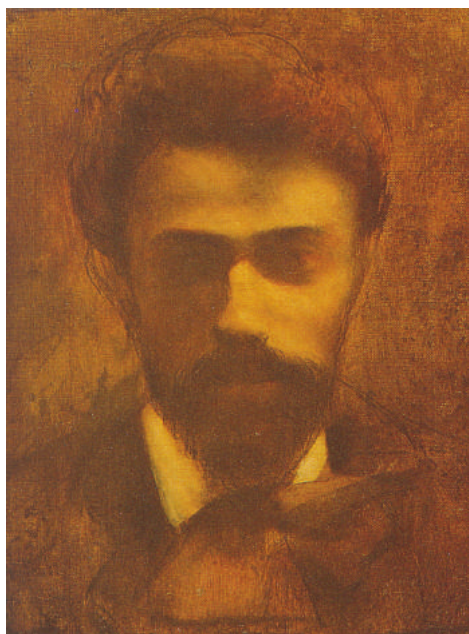


Fig. 4. Josep Dalmau. Autorretrato, 1896-1899. Museu Comarcal de Manresa, n.º inv. MCM647.

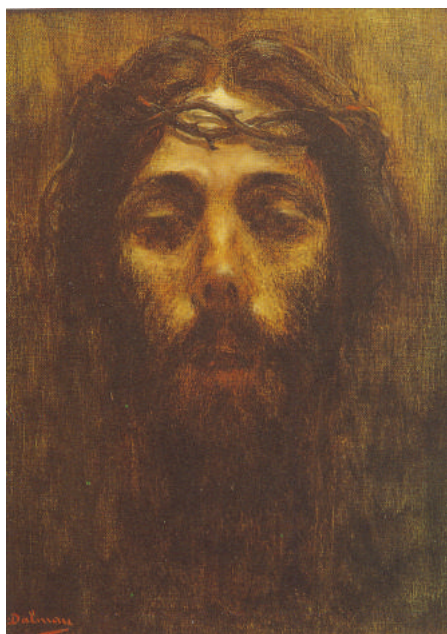


Fig. 4a. Josep Dalmau. Ecce Homo, 1905. Museu Comarcal de Manresa, n.º inv. MCM648.

He aquí como se ha de entender el autorretrato en el siglo XIX, en relación a la nueva consideración hacia el individuo y el auge de la psicología: para entonces el artista ya había conseguido el reconocimiento de su arte como una actividad intelectual y no sólo manual y, por tanto, interesaba ahora ver a la persona escondida detrás del artista.

Las posibilidades se podían multiplicar: los hay más constantes, los que nunca se pintaron o los que lo hicieron en momentos significativos. Respecto a esto último, y en un caso extremo de síntesis secuencial, con sólo dos imágenes Josep Dalmau resumió a la perfección el punto más alto y bajo de su carrera como pintor. Si su *Autorretrato* (1896-1899, Museu Comarcal de Manresa) es la obra maestra con la que dio a conocerse en su primera muestra individual en *Els Quatre Gats* en 1899, en cambio su vida profesional concluye con la que quizá sea su última creación, un *Ecce Homo* (1905, Museu Comarcal de Manresa) de asombroso parecido al anterior óleo y en la que el modelo probablemente fuera él mismo. De este modo, a través de la autocitación, la metáfora cristológica y el lapso temporal entre el anuncio de un futuro prometedor y una carrera truncada, Dalmau nos habla del trecho que separa

el éxito del fracaso, bajo los rasgos de un Cristo que padece, *alter ego* ideal para este mártir del arte [fig. 4].¹³

Entre los que apenas se prestaron atención con el pincel figuran, curiosamente, los más narcisistas, esto es, los *dandies*, puesto que consideraban que su propia vida era su mejor autorretrato. «Je suis le souverain des choses transitoires»,¹⁴ escribió el *dandy* por excelencia, el conde de Montesquiou. Con estas palabras quería decir que cada día tenía que crear (se) (como) una nueva obra maestra, pues a cada segundo que pasaba destruía la anterior, convertida la vida en arte efímero a causa y a través del tiempo. Posteriormente, Sartre vería en los *dandies* un «club de suicides»,¹⁵ al llevar a cabo una muerte y resurrección permanentes en su muda continua.

En relación a los que sí lo hicieron y se plasmaron de continuo, quizás uno de los momentos más significativos a la hora de captarse fuera la inminente llegada de la muerte, por lo que a menudo nos encontramos que los autorretratos se multiplicaban de forma significativa en los últimos años de su existencia (o si no al menos en momentos muy críticos de convalecencia). Las motivaciones podían ser diversas, entre el pánico, la curiosidad, la catarsis de considerar el arte como manera de vencer ese miedo, o la de completar el círculo vital. Oskar Kokoschka ya lo subrayó al destacar la excepcionalidad de observar el final de uno a través del autorretrato:

To look at one's own physical decay, to see oneself as a living being in the process of changing into a carcass, goes far beyond the revolutionary Goyas' PLUCKED TURKEY, a dead bird in a still-life. For there is a difference, after all, between being involved, oneself, and seeing it happens to another. A human spirit is about to be extinguished, and the painter records what he sees...¹⁶

Si bien a este tema ya le dedicamos una comunicación en el anterior simposio,¹⁷ simplemente queremos hacer un inciso en relación a esta comuni-

¹³ Agradecemos a Francesc Vilà Noguera, director del Museu Comarcal de Manresa, la cesión de estas imágenes de cara a esta publicación

¹⁴ Cit. en CARASSUS, E., *Le mythe du dandy*, Paris, Librairie Armand Colin, 1971, p. 94.

¹⁵ *Ibidem*, p. 299.

¹⁶ Cit. en PIPER, D., «Introduction», *op. cit.*, p. 221.

¹⁷ BEJARANO, J. C., «Autorretrato fundido en negro. Actitudes ante la muerte a través del autorretrato y la imagen del artista en el Simbolismo», en CASTÁN, A., LOMBA, C. (eds.), *Eros y Thanatos. Reflexiones sobre el Gusto III*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, pp. 477-492. También disponible en *Institución Fernando el Católico. Publicaciones* <<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/06/24bejarano.pdf>>. (10/10/2018).



Fig. 5. Helene Schjerfbeck. Autorretrato, 1895. ETKA Museum, Tammissaari.



Fig. 5a. Helene Schjerfbeck. Autorretrato, fondo negro, 1915. Ateneum, Helsinki.



Fig. 5b. Helene Schjerfbeck. Autorretrato con punto rojo, 1944. Ateneum, Helsinki.

cación. Si por un lado el éxito internacional del *Autorretrato con la muerte tocando el violín* (1872, Nationalgalerie, Berlín) de Arnold Böcklin significó la recuperación de la iconografía tradicional del *memento mori*, esto es, la autorrepresentación con una calavera procedente del Barroco;¹⁸ frente a ésta se fue imponiendo progresivamente y con fuerza la de imaginar o anticipar la propia muerte en las mismas facciones, siendo una visión mucho más moderna, fruto de una sensibilidad personal y que podía plasmarse mediante esta modalidad de «autorretrato continuo». De esta forma, y a través de diferentes autorretratos, se podían reflejar mejor los estragos del tiempo: ello condujo a esa reinención del estilo a la que ya nos hemos referido antes, como si llegaran a poner en práctica lo que años después diría Jean Cocteau, «todos los días veo en el espejo trabajar a la muerte».¹⁹ al respecto, podemos destacar un autorretrato que la finlandesa Schjerfbeck se pintó en 1942 (Colección particular), en el

¹⁸ Sobre la importancia e influencia de este cuadro, le dedicamos un artículo, BEJARANO, J. C., «En torno al *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* de Arnold Böcklin. Precedentes, versiones, alternativas y superaciones en el autorretrato del Simbolismo», *Emblecat*, n.º 5, Barcelona, Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat, 2016, pp. 81-102. También disponible en *Emblecat*, <http://www.emblecat.com/wp-content/uploads/2016/07/Emblecat_revista_2016_5_6_JCarlos.pdf>. (30/08/2017).

¹⁹ Cit. en AMORÓS, L., *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Murcia, Cendeac, 2005, p. 51.

que adoptaba la misma pose que uno que se hizo en 1915 y le había dado fama, si bien ahora con una actitud completamente diferente: frente a la confianza exhibida allá, ahora destacaba un sentimiento de abatimiento y resignación.²⁰ [fig. 5].

Para el final, hemos querido dejar la figura de Picasso, puesto que en él podemos observar varios de los elementos más importantes que hemos ido enunciando. Su primer autorretrato data hacia 1895 y los últimos son de 1972. El primer período, el de juventud —y el más ligado con el Simbolismo— fue el más prolífico, extendiéndose hasta 1907: se trata de una etapa de autoconocimiento, en la que no deja de experimentar artísticamente bajo sus facciones. Luego los pintó en momentos muy concretos y no de una manera tan evidente o clásica. Después de 1907, lo cierto es que las pocas autorrepresentaciones dejadas aparecían fruto de reflexionar sobre su condición de artista y hombre, volviendo a su obra una y otra vez, como ya hiciera Rembrandt en su último período (también Schjerfbeck): ello proporcionaba una sensación de circularidad a su carrera.²¹

Así pues, la nueva percepción del tiempo que trajo la modernidad condicionó una nueva reflexión sobre el ser humano, que los artistas quisieron plasmar en sus propios rostros una y otra vez. La consecuencia fue el solapamiento de los intereses más íntimos con los de toda una época, así como la necesidad de buscar nuevas estrategias de representación, para un tema nuevo y de difícil plasmación visual. El resultado final fue una de las grandes aportaciones del autorretrato en el Simbolismo, con una gran carga psicológica y filosófica.

²⁰ AHTOLA-MOORHOUSE, L., «Helene Schjerfbeck's self-portraits», *op. cit.*, p. 75.

²¹ VALLÈS, E., «Autorretrato y autorrepresentación» y VALLÈS, E., «Monsieur Ingres, c'est moi!», en *Yo Picasso. Autorretratos* [catálogo de exposición], Barcelona, Museu Picasso, 2013, pp. 32-33 y 114-118.

EL TIEMPO DETENIDO, EL TIEMPO SUSPENDIDO. LA PINTURA DE EDWARD HOPPER

JOSÉ GASPAR BIRLANGA TRIGUEROS

Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas.¹

Walter Benjamin

LAS IDEAS DE ESPACIO Y TIEMPO, también en lo que respecta al arte, son tan desiguales como el punto de vista que se adopte en su consideración. Son complementarias, pero desiguales: si el tiempo puede extenderse indefinidamente, el espacio, por amplio que pueda llegar a ser, será limitado. No es el lugar ahora de retomar las consideraciones acerca de lo decisivo que han resultado ambos en la configuración de la estética y de la filosofía del arte —algunas de las diferencias más notables entre lo bello y lo sublime radica también en la centralidad que se le otorgue a cada una de estas intuiciones—, como en todas y cada una de las configuraciones disciplinares de la Cultura, pero ahora debemos centrarnos en el tiempo y en nuestra propuesta: la pintura de Hopper, el arte de suspender el tiempo en un instante.

Más allá de la aparente obviedad, todo cuadro muestra, ya tan solo por la naturaleza de su lenguaje artístico, un tiempo detenido. Lo que se pretende en estas páginas es analizar, explicar y demostrar el hecho diferencial pictórico y temporal en el caso de Edward Hopper. Este, a diferencia de otros pintores americanos coetáneos, pero también europeos, no solo detiene el tiempo; con él, además, asistimos al acontecimiento de su detención, del cese del movimiento. Por ello en el título hablamos de un tiempo *suspendido*.

¹ BENJAMIN, W., «París, capital del siglo XIX» en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980, p. 183.

Las experiencias estéticas que provocan así las obras de Hopper son muy características. Ahora bien, para apreciarlo será necesario atender también a las múltiples y peculiares implicaciones que todo ello tiene en el carácter composicional del hecho artístico. En este sentido será preciso atender desde el proceso de ideación del pintor neoyorkino, hasta el proceso comunicativo en el espectador —aquí no cabe hablar de público, y a ello le dedicaremos una atención y análisis muy particular— pasando por el modo en que Hopper materializa sus dibujos y pinturas para lograr esa experiencia estética tan peculiar, esa comunicación tan particular, y que hizo de él ese «genio que transformó las observaciones de la vida cotidiana en obras maestras atemporales».²

Además de este objetivo, analizaremos igualmente otros, no tanto secundarios como subordinados. Así, nos ocuparemos del tratamiento de la luz y de su incidencia decisiva para lograr esa suspensión del tiempo, del tipo de narrativa visual que establece, de la completud que se le exige al espectador, del uso del color, de las distintas ideas estéticas con las que cabe ser analizado, de la inversa dialéctica comunicativa que establecen sus cuadros cuando son alumbrados desde la dicotomía interno/externo, etc.

Todas estas características se aúnan para detener el tiempo. Tanto en los paisajes naturales como en los urbanos, Hopper logra de un modo muy personal suspender el tiempo para atender a la acción pre-*vista*. Efectivamente, Hopper no se sirve del recurso a la monumentalidad de los edificios o/y de los espacios representados. Por ello el espectador no repara tanto en el espacio cuanto en los personajes representados que, como suele decirse, «siguen a lo suyo» confirmando el desconocimiento absoluto de nuestra presencia *voyeur*. Con el tiempo detenido, no pueden saber que hay alguien más viéndolos, que su mirada es a su vez objeto de alguna otra mirada.

Una tercera estrategia, determinante desde nuestro punto de vista, viene dada por la contra-tensión entre las cargas visuales y narrativas tanto centrífugas como centrípetas que Hopper presenta en la escena. Tanto en lo espacial como en lo temporal, cuando la acción se detiene en el interior de la escena, la conciencia de ello nos lleva a un afuera; y al contrario, cuando el punto focal parece encontrarse fuera, nuestra ideación narrativa nos lleva a ocuparnos de lo que ha quedado dentro, a la espera.

² LYONS D. y O'DOHERTY B., *Edward Hopper. Pinturas y dibujos de los cuadernos personales*, Madrid, Ediciones La Fábrica y Museo Thyssen Bornemisza, 2012. La cita aparece en el Prefacio de Adam Weinberg.

Finalmente, han sido muchos los especialistas que han estudiado la relación de Hopper con el cine, y también viceversa.³ Nada añadiremos a lo ya dicho, pero sí, y dando una vuelta más sobre la fortaleza de ese tiempo suspendido, nos detendremos en las analogías que la pintura de Hopper tiene con otro lenguaje artístico que es en tanto el tiempo sea detenido: la fotografía.⁴ Se indicará, al hilo de las declaraciones de Hopper al respecto, cómo ello está presente en su pintura. Necesariamente, por tanto, se abordarán también aquellos aspectos formales y compositivos que permiten esta, tan fecunda, aunque menos estudiada relación con la que Hopper, ese genio de la quietud, es capaz de generar la mayor inquietud en ese tiempo suspendido.

* * *

Aunque suele decirse que es en el espacio en donde ordenamos nuestras experiencias y vivencias, es igualmente sabido que ello no sería posible sin el tiempo. Es más, es en el tiempo dónde realmente vamos disponiendo las experiencias que vivimos antes o después. Ahora bien, es cierto que no todos los espacios guardan la misma relación con el tiempo, y hay un espacio especialmente proclive al tiempo representacional por excelencia en Hopper: el espacio de nuestra morada interior, que no coincide siempre con nuestra casa. El espacio hopperiano es el de nuestro *locus vivendi*, es decir, el espacio en donde procuramos satisfacer nuestras necesidades y anhelos en un tiempo, el espacio de nuestros pensamientos, el de nuestros desvelos: el espacio en el que se des-vela, en el que aparece lo escondido, el espacio en el que nos des-velamos... En fin, en el que perdemos el sueño al vernos des-velados como la protagonista de *Habitación de hotel* (1934)

³ Natividad Pulido escribía en el *ABC* del 14 de junio del 2012, «Hopper, el gran “voyeur” del siglo xx» [fecha de consulta: 29/01/2017; disponible en: <<http://www.abc.es/20120612/cultura-arte/abci-hopper-201206111637.html>>]: «La narrativa de los trabajos del artista norteamericano es puro cine. Sus cuadros son cien por cien secuencias de películas y, como tales, queremos conocer toda la trama hasta que aparezca “The End”».

⁴ La fecundidad relacional de la pintura de Hopper con otros lenguajes artísticos es muy singular. Además del cine, y de su impronta en la estética fotográfica del momento, cabe destacar la relación de su pintura con la literatura americana del momento.

RENNER, R. G., *Hopper*, Madrid, Taschen, 2002, p. 31: «Hopper pinta en una época en que nuestra literatura se ocupa de nuestras ciudades y pueblos de un modo tan malicioso, que cualquier representación sobria y sincera del paisaje americano se convertía necesariamente en una sátira».

Por la forma en que Hopper dispone los elementos a partir de la mujer que aparece sentada en la cama, y no solo por el título, sabemos que no nos encontramos en casa: las paredes largamente vacías frente a una maleta que luce casi de estreno en ese suelo, por horas que pueda llevar ahí. Objetualmente la mujer es el centro del cuarto, pero no funcionalmente. Lo que augura esa ventana, es allí donde inscribe el punto de fuga. Ella está dentro, muy dentro de la habitación, hundida, abatida, aunque aparezca sentada. Luce vencida por algo o alguien... Su espalda lo confirma.

Este es un buen ejemplo de cómo la concreción de la representación hopperiana nos sitúa, ante un tópico universal: el *espacio* y el *tiempo* son términos que todo habitante conoce por sí mismo a menos que se le pregunte específicamente por ello, recuérdese al respecto el característico conocimiento de la ignorancia de Agustín de Hipona. Cuesta pensar una vida al margen del tiempo y del espacio. Necesitamos un hogar, un espacio cotidiano para que puede des-velarse lo extraño; un espacio en el que protegerse intentando encontrar un lugar donde sentirse resguardados del peligro externo, buscando refugio a nuestra intimidad. Los espacios representados por Hopper son espacios de resistencia, lugares-refugio al margen del hogar; ya sea en el cine, en el restaurante, en la cafetería, en la ventana, en la terraza, en un peldaño de la escalera... Da igual el espacio, lo determinante es que sea un refugio, ya que en su pintura el hogar no es necesariamente un lugar hospitalario. Dos no son una pareja, ni tres multitud: la incomunicación entre los personajes hace más árida la estancia. El tiempo en/de estos lugares permanecerá activado en esas imágenes detenidas.⁵ Así podemos aplicar a Hopper lo que él mismo dijo de Sloan: «su interés principal es la humanidad, pero la arquitectura o el paisaje en el que habitan sus figuras siempre forma parte de la totalidad plástica de la obra, y nunca es algo nimio y superficial».⁶

La imbricada trama entre el lugar espacial y el espacio temporal que despliega Hopper con esos resortes permite el despliegue de su simbología en relación a la dicotomía interno-externo: la disposición de sus composiciones cuando apuntan hacia la interioridad, a lo íntimo, a lo personal, a lo cotidiano,

⁵ BACHELARD, G., *La poética del espacio*, 2ª ed. México, FCE, 1983, p. 39: «Es por el espacio y en el espacio donde encontramos las huellas de aquellos gestos dominantes e innatos que se encuentran en el hombre y que lo llevan de una manera determinada a ocupar la casa, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias».

⁶ HOPPER, E., *Escritos*, Barcelona, Editorial Elba, 2012, p. 44.

la habitación... lo hacen desde lo externo, lo privado, lo público, la ciudad, y viceversa, pero también viceversa.

La específica tensión en la que Hopper dispone la relación interno – externo acoge la rutina burlándola: no hay lugar para los hábitos, para la tranquilidad de la acción. Los gestos son los de siempre, pero lucen como si fuera la primera vez, es decir, de manera personal. No cabe, decíamos, que el destinatario sea el público ni si quiera *un* público. Hopper ofrece a cada uno de los espectadores un tiempo pegado a la vida del representado. Es un tiempo *espacializado* pero inmaterial, enmarcado en el espacio, pero no fijado en objetos, sino en pensamientos, en sensaciones, en temores,... no cabe pues el respaldo tranquilizador del hábito o de la costumbre. Y ese es «el camino que tomará la pintura en los próximos años (...) habrá un intento por volver a captar las sorpresas y los accidentes de la naturaleza, y un estudio más íntimo y empático de sus estados de ánimo, junto con una renovada admiración y humildad por parte de los que aún son capaces de esas reacciones fundamentales».⁷

Hay una comunicación cómplice entre el representado y el espectador: si el personaje mira hacia fuera, con ello parece conminarnos a que por el contrario nosotros dirijamos nuestra mirada hacia sus adentros. Cuando mira hacia *a-dentro* somos nosotros los que rastreamos en ese *a-fuera* algo que cierre el contrapeso de la representación. Por eso en Hopper el cuadro —y la experiencia estética que procura— va más allá de lo representado. Y la detención del tiempo contribuye a ello, aunque también, y viceversa, pero también viceversa.

Los cuadros de Hopper introducen la armonía en la dicotomía interno - externo. Esta dicotomía tiene un papel tan esencial como la de espacio - tiempo. Lo que se percibe es un casi matemático contraste entre el exterior y el interior, en donde la importancia del tiempo es capital máxime cuando está asistido por la luz característica de la propia naturaleza, que se adentra evidenciando el contraste con el edificio construido por el hombre. Hopper decía que era muy difícil pintar simultáneamente un exterior y un interior, refiriéndose al cuadro *Sun in an empty room* (1963), «el contraste entre exterior e interior, cultura y naturaleza, es extremadamente difuso».⁸

* * *

⁷ *Ibidem*, pp. 14-15

⁸ KRANZFELDER, I., *Edward Hopper, 1882-1967, visión de la realidad*, Colonia, Taschen, 2006, p. 189. Se sabe que Hopper finalmente prescindió de la figura humana que inicialmente debía aparecer en este cuadro, para evitar un contenido inequívoco.

Y es en esos espacios también donde Hopper oficia la detención del tiempo de un modo muy peculiar; alejándose de la tradición, y de otros grandes hacedores del tiempo detenido, obra el milagro de *dar tiempo al tiempo* al detenerlo. Para ello se sirve de distintos recursos: abandono de la monumentalidad, representación contenida, austera, que no esencialista, de lo representado son dos estrategias pictóricas a las que recurre para que el espectador no se distraiga de ese logrado tiempo suspendido, y de sus consecuencias. También los personajes representados parecen contribuir al mismo fin: ellos mismos están a la espera de que suceda algo, y no lo hacen de cualquier modo.⁹

Los distintos momentos del transcurso del día quedan comprimidos en el espacio y el artista muestra así el enorme potencial de las huellas de la vida que persisten en estos lugares contruidos por nosotros mismos, pero que aparecen como al margen. Pero la vivienda diaria, dónde permanecemos la mayor parte de nuestro tiempo, no es un hogar. Estamos dentro de ese espacio, porque el tiempo se detuvo en él, en ese instante, pero es inevitable admitir que la vida y nuestro pensamiento, está fuera. Porque en Hopper el hogar puede llegar a ser tan inhóspito como una habitación de hotel. En contraste con el espacio de Bachelard cabe decir que en Hopper, aunque sea poco humanizado, es un refugio. Los personajes de Hopper aspiran a lograr lo descrito por Bachelard, pero el espectador sabe que no lo conseguirán:

En la vivienda es dónde está alojada nuestra alma, y nuestro inconsciente, todo es un refugio. Una casa y sus imágenes, al igual que los recuerdos de su olor y todo lo vivido en ella, siempre será perdurable en nosotros por mucho que pase el tiempo porque las imágenes que nos brinda la casa marchan en dos sentidos, están en nosotros como nosotros estamos en ellas.¹⁰

En efecto, Hopper es un experto en utilizar la quietud externa para provocar un movimiento interno en el espectador que se torna en inquietud, en desasosiego, que solo puede ser mitigado con la irrupción de una historia que tranquilice intentando dar sentido, que no consuelo. Además, y aunque sus cuadros son ciertamente figuracionistas, no puede decirse que estrictamente describan

⁹ PULIDO, N., *Hopper, el gran «voyeur» del siglo XX* [fecha de consulta: 29/01/2017] Disponible en: <<http://www.abc.es/20120612/cultura-arte/abci-hopper-201206111637.html>>. Allí escribe: «Los temas comunes en su trabajo son la soledad del hombre moderno (aunque esté en pareja), la alienación, la incomunicación... Retrata seres ensimismados, que esperan, no sabemos qué ni a quién

¹⁰ BACHELARD, G., *La poética...*, op. cit., p. 28

algo concreto... Decíamos con anterioridad que no tenía sentido hablar de público. Cada uno de los espectadores debe salvar la escena, *su* escena.

Early Sunday Morning, (1930). Es ocioso el título, una mañana de domingo sin actividad, un amanecer roto por la ciudad. Me temo que Hopper hubiera hecho las delicias de Jean Jacques Rousseau al mostrar, aun amortiguada por el amparo de los pigmentos, la desolación de una Civilización en donde solo queda la ausencia del hombre natural. ¿Qué actividad hay sea un lunes o un jueves? Aunque esa escena pueda ser de cualquier día, se mantiene la creencia de que representa un particular momento de un día muy concreto; en los cuadros de Hopper el tiempo está detenido en ese instante previo a que comience a ponerse en marcha de nuevo. El cuadro es una partitura que marca su ritmo y ese debe ser también el ritmo de nuestra salvación.

Pero un ritmo fotográficamente detenido. Las fotografías, como lo cuadros de Hopper, sin dejar de ser un retrato de la sociedad de su tiempo también, con su enfoque, con sus ángulos, etc., nos hablan de su propio ser. En ellas se vislumbra. Así, sus cuadros son una instantánea fotográfica de sus propios temores y esperanzas, reflexiones y pensamientos, pero también de los nuestros, sus cuadros encuadran la visibilidad de nuestro relato. Ciertamente los cuadros de Hopper tienen esa peculiaridad fotográfica: detienen el movimiento. Lo que vemos parece estar como fuera la vida, en la medida en que el tiempo está detenido. Sin embargo, sigue moviéndose en nuestra memoria, en buena medida, por las instantáneas que conservamos de aquella vida-en-movimiento. La imaginería hopperiana mantiene esa similitud con la fotografía: la vida de la instantánea comienza, se activa, cuando el tiempo es suspendido en ellas. Así el arte capta la esencia de la vida; la salva, deteniéndola, de su desaparición: «el arte es el esfuerzo de uno por comunicar a otros su propia reacción emocional ante la vida y el mundo».¹¹

* * *

Pero ese equilibrio entre lo interno y lo externo no garantiza la completud de la representación. Ni la armonía compositiva logra minimizar el hecho de que los cuadros de Hopper no están consumados, finalizados. Es más podría decirse que la armonía potencia esa intranquilidad y falta de certeza respecto al asunto y el tema. Los cuadros funcionan desde el primer instante como si tuviesen vida propia; un instante después, sin embargo, esa vida aparece como

¹¹ HOPPER, E., *Escritos...*, *op. cit.*, p. 29.

detenida y la escena comienza a reclamarle al espectador un remate narrativo que los devuelva al ritmo de la vida. Nunca mejor dicho, el cuadro está a la espera. El devenir del tiempo ha quedado suspendido a la espera de que el espectador se transforme en hacedor de la trama; a que pergeñe y perfile el guión que confiera cierta consistencia a las incertidumbres, los anhelos y sueños de esos siempre solitarios personajes de mirada tan perdida como infinita.

Parece que nos estaban esperando y que llegamos en el instante previo a/en que todo vuelva a ponerse en marcha... Llegamos a tiempo de *comenzar* a comenzar. Como en la mimesis aristotélica somos los encargados de re-activar la acción. Nos movemos en el terreno de las posibilidades, de una narración por hacer. Porque de manera considerable los cuadros de Hopper son envites narrativos. Como decía ese spot publicitario, son historias en donde el observador/espectador, —de nuevo no puede hablar público— no cuece sino que enriquece en su imaginación. Es como si Hopper estuviera a la espera: nos esperaba a nosotros, los espectadores, que casi llegamos en/con el último aliento, justo antes de que todo vuelva a aponerse en marcha. Son historias insinuadas, abiertas a distintas posibilidades, como la vida misma. Definitivamente Hopper, al suspender el tiempo de la acción, oculta más de lo que muestra. Y con ello además potencia el proceso de comunicación con/del espectador sobre el proceso ideativo del autor. Es el espectador el que vuelca ahora su visión del mundo: el cuadro es un pretexto a la espera de un texto que lo devuelva a la vida, que reactive su movimiento.

Ahora bien, hablar de movimiento es hablar de los que nos mueve, es hablar de emociones, que en tanto que suspendidas requieren, como hemos visto, de un relato que la active, que las mueva. Cuando la vida se mueve es imprevisible, cuando se detiene en una imagen, ese flujo de vida indefinida nos apela a de-finirla, a hacer dar un paso más, a salir de lo pre-visible para visibilizarlo.

Con todo finalmente, podremos coherentemente reconocerlo como un maestro en generar experiencias estéticas diferenciales que tienen como condición de posibilidad el modo admirable en que logra hacernos no ya partícipes sino involucrarnos plenamente en un tiempo suspendido. Hopper llegó un instante antes de que algo aconteciera, y nos hace, en ocasiones muy a nuestro pesar, partícipes de ello.¹²

¹² HOPPER, E. y JOSEPHINE. *Artist' ledger-Book I, 1913-1963*, New York, Whitney Museum of American Art, p. 80. Tomado del Catálogo *Hopper*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2012, p. 22. *Hotel Room*, Jo, que posó para Hopper en este cuadro, lo describe así:

En toda obra maestra reconocemos nuestros propios pensamientos desechados; vuelven a nosotros con una suerte de majestuosidad alienada. Esta es la lección más conmovedora que nos revelan las grandes obras de arte. Nos enseñan a acatar nuestras impresiones espontáneas con una jovial inflexibilidad, más cuando las voces nos llegan desde el otro lado. No sea que el día de mañana un extraño diga con un buen juicio magistral precisamente lo que siempre hemos pensado y sentido, y que nos veamos obligados, con vergüenza, a tomar nuestra opinión de otro.¹³

El imaginario de citas sobre el artista tiene su lugar común: todo artista es irrepetible. Y este es el caso de Edward Hopper quien nos deja sus últimas voluntades en su última pintura *Dos cómicos* (1967), en donde sale a escena con su pareja para cerrar un viaje que comenzaba cuando en 1906 viaja a París.

Es irrepetible porque, y aunque a algunos les parezca anecdótico, viajando a la capital que revolucionó en ese tiempo el arte, la ciudad que transformó la vida y la práctica artística de la inmensa mayoría de pintores que la visitaron... También aquí Hopper fue diferente. Incluso en el rol del «americano en París», fue distinto. Nada hay en su obra del imaginario parisino tan usual en otros artistas de la época. Aunque ningún icono de la capital merece la atención el pintor, no por ello fue un viaje intrascendente: se trata de un viaje casi salvífico; al menos catártico, pues le sirvió para liberarse de sus trabajos como ilustrador. Pero además ese viaje, como atestiguan sus primeras obras realizadas allí, supuso un cambio radical en la materialización de unas obras, ahora caracterizadas por un nuevo cromatismo y una desconocida luminosidad. Además, la preocupación por el espacio, y la marginalidad física o presencial (pero no psíquica y literaria) de lo humano entran en el catálogo hopperiano: ese elenco de historias pre-vistas.

Hopper es peculiar porque lejos de sumergirse en la estética de la vanguardia europea que dominaba el París del momento se dirige a Millet, otro maestro del tiempo detenido, y de la luz, aunque con un perfil bien distinto: nada hay en Hopper de los campesinos que parecen estar en paz y sosiego, tranqui-

«Pintado en el estudio de N.Y. Habitación de Hotel. Una muchacha alta con camisa rosa, pelo castaño, leyendo un folleto de horarios (amarillo). Fuera es de noche, la luz proviene de arriba. Alfombra verde, un sillón ancho verde, la persiana amarilla. La cama y el aparador de roble marrón (imitación a caoba). Almohada y sábanas blancas. A lo pies de la cama una manta color lavanda maleta negra y bolso marrón. Sombrero y zapatos negros. Las paredes muy blancas, excepto la que está en sombra en el extremo izquierdo, en un azul grisáceo turbio, de superficie más oscura».

¹³ HOPPER, E., *Escritos...*, op. cit., p. 54.

los; la falta de perturbación de Millet brilla por su ausencia en Hopper. Pero no debe extrañar en exceso su elección pues tiene mucho que ver con su idea de arte moderno:

El arte moderno... en su sentido más amplio y para mi irrevocable, es el arte de todos los tiempos; de personalidades bien definidas que se mantienen siempre modernas por la verdad intrínseca que forma parte de ellas.¹⁴

Si comenzamos de la mano de Benjamin con la idea de habitar como huella, tras haber recorrido en el espacio y habiendo dado tiempo al detective-lector para perseguirlas en las sugeridas sendas, interno/externo, completud, comunicación con el espectadora/narrador, carácter fotográfico de su pintura..., resta ahora recordar «la lección más conmovedora que nos revelan las grandes obras de arte»: que en esas pesquisas detectivescas, en esas nuestras historias del tiempo suspendido, reconozcamos y acojamos, como decía Emerson, «nuestros propios pensamientos antes desechados, volviendo a nosotros con una suerte de majestuosidad», aunque solo sea, como hace Edward Hopper para, suspendiéndolo, darle tiempo al tiempo.

¹⁴ HOPPER, E., *Escritos...*, op. cit. Esta y la siguiente cita pertenecen a la p. 13.

LA CIUDAD EFÍMERA Y ETERNA. EL TIEMPO COMO MULTIPLICADOR DE POMPEYA

GABRIELLA CIANCIOLO COSENTINO

SEPULTADA POR LA ERUPCIÓN del Vesubio del año 79 d.C., Pompeya fue olvidada durante diecisiete siglos, redescubierta en 1748, parcialmente excavada y continuamente reconfigurada por los eventos históricos, desde la percepción que de ella se obtuvo durante siglos, y de los gustos que cambian y que, han contribuido a sus diferentes modalidades de conservación. La única ciudad antigua que nos ha llegado prácticamente intacta es, por lo tanto, también un observatorio privilegiado para estudiar las diferentes estrategias de restauración adoptadas con vistas a su protección.

La conservación de este patrimonio es un gran reto del presente y al mismo tiempo una paradoja histórica: se quiere preservar y convertir en eterno algo que en sí es profundamente efímero y frágil, la esencia misma de la caducidad. La sensación de efímero y el querer salvaguardar un bien tan precioso como precario han sido no solo motivo de atracción, sino también los verdaderos «multiplicadores» de Pompeya y de su arte. El objetivo de esta contribución es analizar el impacto de la dimensión temporal en la percepción y conservación del sitio arqueológico a partir del siglo XVIII en adelante.

El presente ensayo nace en el ámbito de un proyecto de investigación que tiene como objeto Pompeya y su historia moderna.¹ El punto de partida es la idea de que Pompeya no sea simplemente una ciudad antigua sepultada desde la erupción del Vesubio y recuperada, sino una ciudad en la cual se han sedi-

¹ El proyecto *Pompei Arch&Lab*, iniciado en el 2015, se lleva a cabo por dos institutos de investigación alemanes —il Fraunhofer Institut para la Física de las Construcciones de Holzkirchen (IBP) y el Instituto de Historia del Arte de Florencia, Max-Planck-Institut (KHI)— y estudia la historia de la restauración y la musealización de Pompeya del siglo XVIII hasta hoy en día.



Fig. 1. Pompeya, el Foro, 2017 (fotografía de M. Musillo).

mentado durante siglos diversas ideas y diversas técnicas de conservación. Lo que vemos hoy en Pompeya es, en efecto, el fruto de la yuxtaposición y de la superposición de un gran número de reconstrucciones y reconfiguraciones de arquitectura, elementos decorativos y evidencias de cultura material. En este sentido Pompeya puede considerarse el archivo más grande de restauración en el mundo y un verdadero laboratorio de exposiciones [fig. 1].

En otras palabras, Pompeya es una ciudad «múltiple», una realidad dinámica en transformaciones que es contemporáneamente una ciudad antigua, una ciudad restaurada, reconstruida y profundamente transformada, una ciudad idealizada, una ciudad icono, una ciudad turística y una ciudad museo desplazada y reconfigurada. Una ciudad reproducida en centenares de libros, dibujos y fotografías. Una ciudad reinterpretada en infinidad de maneras diversas por los diseñadores de todo el mundo. La multiplicación de Pompeya ocurrió— y continúa ocurriendo —sea en el espacio que en el tiempo: Pompeya existe en lugares diversos (en el propio sitio arqueológico, en el Museo Nacional de Nápoles, en las exposiciones itinerantes por todo el mundo, en los miles de reproducciones en documentos impresos) pero Pompeya también existe en diversos periodos de tiempo estratificados, tanto antiguos como modernos.

FUGACIDAD

A diferencia de lo que podría pensarse, el hecho de multiplicar Pompeya no se ha debido solo al tiempo «largo» de su supervivencia, descubrimiento y resurgimiento, sino sobre todo al «breve» tiempo de su intrínseca fugacidad. En particular se examinará el caso de los frescos, significativos por ser extremadamente sensibles a los efectos del tiempo y —si no son tratados oportunamente— destinados a desaparecer del todo después de pocos años. Se pasa por alto sin embargo la dimensión literaria y poética de la recepción de Pompeya, que ha encontrado siempre en sus ruinas una potente materialización de la mortalidad de los hombres y del carácter perecedero de las cosas.

Desde el inicio de las excavaciones, arqueólogos, restauradores y visitantes eran conscientes del hecho que para alargar la vida de los frescos o al menos conservar su memoria, era necesario intervenir activamente y con celeridad. Las tipologías de intervención eran varias y muy diferentes entre ellas. Los frescos podían ser dejados *in situ* y protegidos de la intemperie por medio de tejados realizados inicialmente de madera y después con las técnicas y los materiales más variados: metal, vidrio, hormigón. Estas coberturas han alterado profundamente el aspecto de la ciudad antigua y hoy tienen un impacto enorme sobre la percepción del sitio arqueológico, devolviéndonos una Pompeya diferente, «creada» en gran parte por arquitectos y restauradores desde el siglo XVIII hasta el día de hoy.

Otro modo para alargar la vida de los frescos —y sobre todo al principio el más practicado— consistía en su extracción y traslado al museo, que se convierte de ese modo en una parada adicional obligatoria en la visita de las ruinas. Por último, también la reproducción en papel era un modo para garantizar la sobrevivencia «virtual» de estos frescos, como fue preconizado por Goethe ya en 1789.²

La fascinación que Pompeya suscita siempre en sus visitantes y en la imaginación de todos se ha concretado en cientos de croquis, dibujos y publicaciones conservados en los museos, en los archivos y en las bibliotecas de todo el mundo. Pero, ¿ha sido solo la fascinación la que ha incitado a los viajeros y estudiosos a dedicar trabajos imponentes y una infinidad de reproducciones gráficas a los famosos frescos pompeyanos? En realidad no ha sido solo el valor artístico de las pinturas murales el motor de su «multiplicación», sino sobre todo el sentido de su precariedad. Hay que recordar que —siguiendo el rastro

² VON GOETHE, J. W., *Von Arabesken*, Der Teutsche Merkur, febrero 1789.

de Vitruvio y de los dogmas clasicistas— el valor artístico y estético de los frescos pompeyanos ha sido amplio objeto de debates y controversias y, hasta el final del siglo XIX, estas pinturas eran consideradas por muchos extravagantes, vulgares, imperfectas, mal realizadas e incluso moralmente reprobables. Si bien tales (per)juicios fueron difundidos y profundamente arraigados, las publicaciones y las reproducciones de las pinturas murales se multiplican desmesuradamente, haciendo el efecto de «caja de resonancia» y dando a los modelos pompeyanos una enorme popularidad, con efectos significativos sobre el arte y la arquitectura contemporánea.

TABÚ

En la introducción de su obra en tres volúmenes *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae*, publicada en Berlín entre 1828 y 1859, el arquitecto y estudioso alemán Wilhelm Zahn presenta su nuevo trabajo poniendo de relieve el valor del documento y el testimonio que reside, entre otras cosas, en el carácter efímero de las pinturas pompeyanas y en la capacidad del dibujo de conservar la memoria a través de copias lo más fieles posible al original, de paredes enteras con sus elementos arquitectónicos y pictóricos.³

Entre los objetivos de la publicación se encuentra el de favorecer la difusión de un gusto «puro y noble» en la decoración de interiores. Con tal finalidad Zahn acompaña su obra con un gran número de espléndidas láminas a color que representan frescos o partes de ellos: elementos figurativos, vegetales, estructuras arquitectónicas y detalles ornamentales [fig. 2]. El libro de Zahn, apreciado y tenido en gran consideración por muchos artistas y amantes del arte, no es solamente una imponente publicación ilustrada espléndidamente, sino también un trabajo pionero. Antes de Zahn, con la excepción de algunas iniciativas editoriales italianas (*Le antichità di Ercolano esposte*, 1757-1792), francesas (*Les ruines de Pompéi* de Mazois, 1813-1838) e inglesas (*Pompeiana*, 1817-1819), pocos se habían ocupado de los frescos y los que lo habían hecho nunca se habían emancipado del todo del juicio crítico de Vitruvio, que continuará proyectando una larga sombra de desprecio y condena a los «arabescos» pompeyanos, y en particular, a sus surrealistas arquitecturas pintadas.

³ ZAHN, W., *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae*, Berlín, 1828-59.



Fig. 2. L. Bazzani, Pompeya, detalle de una capilla con tejado protector, 1882. Victoria and Albert Museum, London.

El mismo Goethe, fascinado y al mismo tiempo turbado por los frescos pompeyanos, no ocultará las reservas que tiene por lo que se refiere a estos «intentos arquitectónicos fantásticos e imposibles, en cuya ligereza nos cuesta reconocer la seriedad de los antiguos».⁴ Sin embargo, el primer texto que Goethe dedica a los «arabescos» de Pompeya, titulado *Von Arabesken* y publicado en *Der Teutsche Merkur* en febrero de 1789, contiene algunas consideraciones sobre la fragilidad de estos ornamentos, acompañados por el deseo de incidirlos en cobre para conservar su memoria.⁵

Durante todo el siglo XIX, las chimeras fantásticas de las decoraciones arquitectónicas pompeyanas se quedan en una especie de limbo: admiradas por algunos y denigradas por otros, son objeto de juicios diametralmente opuestos que van de la «admiración entusiasta de los italianos [...] a los prejuicios de los artistas modernos, [...] que no dudan en afirmar, en términos no precisamente decentes, que la mayor parte de los mismos no son mejores de lo

⁴ VON GOETHE, J. W., «Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculenum und Stabiä», *Jahrbücher der Literatur*, vol. 51, julio-agosto-septiembre, Viena 1830, p. 4.

⁵ VON GOETHE, J. W., *Von Arabesken...*, *op. cit.*

que se puede ver en las paredes de una cervecería». ⁶ No obstante, sobre un aspecto están todos de acuerdo: estas pinturas se deben conservar, y el primer paso hacia su salvaguardia es la reproducción gráfica, que permite legar a la posteridad lo que el tiempo inexorablemente desvanece y elimina.

Como observa Michele Cometa, «toda la recepción de Pompeya y Herculano [...] había sido eminentemente mediada por experiencias visuales, de primera mano, en el caso de viajeros, y por los innumerables y difusísimos grabados que circulaban sobradamente en Europa». ⁷ Esta proliferación de imágenes tendrá un impacto enorme en la imaginación y en el gusto del público, generando lo que en Gran Bretaña se convierte en una verdadera «manía nacional» y que en toda Europa llevará a la creación de una infinidad de ambientes caracterizados por decoraciones parietales en estilo pompeyano. En realidad las decoraciones parietales son solo el aspecto más llamativo de un fenómeno mucho más amplio que asume formas diferentes y se traduce en una infinidad de motivos, temas, sugerencias y referencias a la ciudad del Vesubio.

A pesar de la condena de Vitruvio y el consiguiente tabú generado por la crítica de la mayor autoridad de la antigüedad en materia de arquitectura, los artistas —y en mayor medida los arquitectos— se sintieron profundamente fascinados por Pompeya y en particular por sus frescos, hasta tal punto de que se habla de «presencia pompeyana [...] en la experiencia de la modernidad», con «influjo figurativos y espaciales situados más allá de la línea de las vanguardias históricas». ⁸

PROTECCIÓN

Excavados sistemáticamente a partir de la mitad del siglo XVIII, los restos de Pompeya han generado desde el principio problemas de restauración arqueológica nunca abordados antes de aquel momento. Después de una primera fase en la cual las ruinas se desenterraban, se despojaban de sus ornamentos de mayor valor y después eran nuevamente cubiertas, se ha comen-

⁶ *The Antiquities of Herculaneum: Translated from the Italian by Thomas Martyn and John Lettice*, Londres 1773, pp. XVIII-XIX.

⁷ COMETA, M., «Pompeji und Herculaneum». Sulla cultura visuale di Schiller», in *Winckelmann und die Mythologie der Klassik*, a cura di Heinz-Georg Held, Tübingen 2009, p. 165.

⁸ MANGONE, F., y SAVORRA, M., «Write-up Parametro 261», *Parametro. Revista internacional de arquitectura y urbanística*, n.º 261, XXXVI, enero-febrero 2006, p. 14.

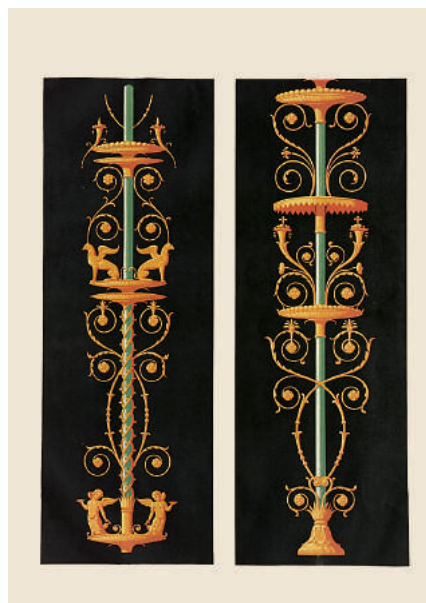


Fig. 3. W. Zahn, Pompeya, detalle decorativo de una pintura, de: *Die schönsten Ornamente...*, Berlín, 1828-59.

zado a dejar visibles las estructuras arquitectónicas y a conservar *in situ* algunos elementos decorativos, como frescos, estucos y mosaicos. Sin embargo, inmediatamente después de los primeros descubrimientos, los arqueólogos se dieron cuenta de que los colores intensos que caracterizaban las pinturas al momento del descubrimiento —cuando entraban en contacto con el aire— sufrían un rápido proceso de deterioro. De ahí la necesidad de proteger estos espléndidos y delicados hallazgos, sobre todo los que fueron dejados *in situ* y expuestos a los agentes atmosféricos. En la segunda mitad del siglo XVIII, además de la aplicación de barnices destinados a proteger y potenciar las colores brillantes de los frescos, se construyeron también los primeros tejados, hechos inicialmente de madera y paja [fig. 3].

A lo largo del siglo XIX, las intervenciones de restauración en Pompeya son sistemáticas y están cada vez más extendidas. No hablamos solo de simples tejados, sino de complejas coberturas en varios ambientes colocadas para la protección de las pinturas murales. Cambian también los materiales: ya no se emplean solo materiales tradicionales como la madera y las tejas, sino que para cubrir atrios, peristilos, tablinias y cubicolos se introducen materiales modernos como el hierro y el vidrio y sucesivamente, el eternit y el cemento armado, este último utilizado desde los primeros años del siglo XX de forma masiva y generalizada.

En particular, en los años en los que la dirección de las excavaciones se encomienda a Amadeo Maiuri (1924-61), la reconstrucción de las cubiertas se convierte en una práctica consolidada. Acero, hormigón y ladrillo cubren un gran número de habitaciones, y también reparan los graves daños causados por la segunda guerra mundial. Para Maiuri, el uso de los cobertizos no tiene solamente una función protectora («no es beneficiosa solo para salvar la pintura, estucos y mosaicos»), sino que asume también un importante valor ideológico y simbólico: «sirve para hacer revivir, con sus luces originales, su intimidad de vida»⁹ y, después de la guerra, para reparar las «heridas» de los bombardeos.¹⁰

El impacto de los cobertizos fabricados con fines de conservación —que hoy cubren 20.000 metros cuadrados de superficie— es visible para cualquier persona que visite Pompeya. La heterogeneidad de las tipologías y de los materiales, y las alteraciones efectuadas por lo que el mismo Maiuri define como «demasiados» y «engorrosos» cobertizos de protección, son uno de los principales factores «de perturbación» en la percepción y disfrute del sitio arqueológico. En el caso de Pompeya —un entero organismo urbano caracterizado por un altísimo grado de vulnerabilidad en el cual los bienes para tutelar se extienden sobre una superficie de 44 hectáreas— aunque sea solo desde un punto de vista cuantitativo, el problema asume proporciones sin precedentes.

Se puede afirmar que todo el escenario paisajístico de Pompeya ha sido profundamente transformado por estos cobertizos, a partir de los cuales ha surgido una nueva imagen de la ciudad, o mejor dicho, de una nueva ciudad: una Pompeya reconstruida, cementada y, en un último análisis reconfigurada por arquitectos, sobreintendentes y restauradores que se han sucedido unos a otros en la difícil tarea de preservar el sitio arqueológico y sus ricos elementos decorativos.

El impacto visual de estas instalaciones, a menudo antiestéticas e invasivas, es solo un aspecto del problema. Mucho más grave es el impacto físico de los materiales que se han revelado con el tiempo inadecuados y no «sostenibles», como el cemento armado. El peso específico del material, junto a los fenómenos naturales de deterioro y oxidación al que están expuestas las armaduras, ha

⁹ MAIURI, A., «Gli scavi di Pompei dal 1879 al 1948», in *Pompeiana raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*, Nápoles 1950, p. 30.

¹⁰ En relación con el trabajo de Maiuri en Pompeya y Ercolano véase: SORBO, E., *Tra materia e memorie. Ercolano (1711-1961)*, Santarcangelo di Romagna 2013; CAMARDO, D., y NOTOMISTA, M. (a cargo de), *Ercolano: 1927-1961. L'impresa archeologica di Amedeo Maiuri e l'esperimento della città museo*, Roma 2017.

provocado numerosos daños y en algunos casos hasta el colapso de las frágiles mamposterías antiguas.

Hoy se realizan cubiertas ligeras, reversibles y tecnológicamente avanzadas, pero el cemento que sofoca la ciudad permanece, tanto que se habla de «des-restauro», o de intervenciones destinadas a evitar o limitar los daños causados por precedentes restauraciones, las cuales no fueron idóneas para la salvaguardia de las estructuras.

Como las ruinas, que por su intrínseca fragilidad se encuentran en una condición transitoria y de paso —«de la eficacia de edificio en funciones hacia un estado de completa decadencia»¹¹— también las cubiertas protectoras tienen hoy un carácter provisional, y por lo tanto tienden cada vez más a asumir la forma de aparatos efímeros. El impacto de los elementos protectores es un problema complejo y espinoso, que afecta también a otros temas como el del reconocimiento de las intervenciones, la comprensibilidad de los hallazgos y la autenticidad de las ruinas. Sin embargo una cosa es cierta: sin las coberturas protectoras —sean libres estructuras metálicas o enteros cobertizos reconstruidos en cemento— hoy no tendríamos ya ninguna huella de los magníficos frescos que decoran las paredes de las casas y de los edificios públicos pompeyanos, a excepción de los que fueron retirados, trasladados y expuestos en ambientes cerrados de instituciones como museos o galerías.

MUSEALIZACIÓN

Antes de apreciar la ciudad en su totalidad, preservando las decoraciones pictóricas y los mosaicos *in loco*, los elementos decorativos se retiraban y se transferían a otro lugar. Considerados de la misma manera que pinturas de caballete, los frescos eran arrancados de los ambientes originales para enriquecer la que se convertiría en una de las más grandes colecciones arqueológicas del mundo: la colección borbónica de pinturas antiguas, hoy albergada en el interior del Museo Arqueológico Nacional de Nápoles [fig. 4]. Buena parte de los hallazgos provenientes de las ciudades vesubianas se encuentran, por lo tanto, no en Pompeya o Herculano, sino en Nápoles y en otras colecciones e instituciones europeas e internacionales.

¹¹ SCALTRITTI, M., «Sulla fruizione difficile dei beni archeologici», en *Comunicare i beni archeologici*, *Rassegna gallaratese di storia e d'arte*, a cargo de Matteo Scaltritti, n. 132 (2012), p. 16.



Fig. 4. Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, Corredor de Herculano, 2017 (fotografía de M. Musillo).

Al inicio prevalecían el interés por las antigüedades y el potencial de colección de estas obras, con poca conciencia del nexo existente entre patrimonio artístico y el territorio. Más que de una necesidad de conservación, la extracción de las pinturas de excavaciones estaba, en efecto, motivada por la voluntad de exponerlas en las colecciones: en el Palacio Real de Portici antes, y el Museo Real de Nápoles después. Al poco tiempo, sin embargo, la necesidad de salvaguardar este extraordinario patrimonio de pinturas antiguas ha hecho que la práctica del desplazamiento de los frescos se convirtiese en el principal método de conservación de los mismos, una práctica difundida y estandarizada que ha dado vida a una verdadera y propia escuela napolitana especializada en la extracción de las pinturas parietales, cuya técnica era considerada en aquella época pionera y vanguardista.¹² Si se quiere jugar con la idea de la protección, se puede considerar al museo como un gran cobertizo protector para las obras de arte y de arqueología que alberga en su interior, en una paradójica coincidencia de destrucción (del entorno) y protección (de cada hallazgo).

¹² D'ALCONZO, P., «En Roma y mas en Inglaterra se aprecian muchisimo estas pinturas, las quales se quitan de semejantes parajes'. I dipinti murali staccati da Ercolano e Pompei nel XVIII secolo», in CIANCABILLA, L., y SPADONI, C., (a cargo de), *L'incanto dell'affresco* [catálogo de exposición], Ravenna 2014, Cinisello Balsamo 2014, p. 34.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, eruditos y estudiosos provenientes de todo el mundo visitaban el museo de Portici, que hacía de *pendant* y complemento fundamental de la ciudad antigua. La perspectiva museística de Pompeya, que no puede separarse de la del sitio arqueológico, comprende no solo el museo de Nápoles, sino también muchas otras colecciones e instituciones que guardan y exponen piezas de Pompeya. Por no hablar de la cantidad de exposiciones dedicadas a las ciudades del Vesubio, a su historia y a sus tesoros que se organizan y presentan cada año por todo el mundo. Se trata de la multiplicación de Pompeya en una realidad museística paralela, en la cual la ciudad se traslada, reconfigura, presenta y se beneficia de una infinidad de formas diversas y de muchos puntos de observación diferentes. Los proyectos de instalación de las piezas individuales expuestas en las galerías y en las exposiciones proponen al público una nueva experiencia de Pompeya, recreada en un contexto diferente, según los organismos culturales y programas políticos diferentes, y en base a criterios variables en el tiempo.

Aunque el museo no pueda nunca recomponer la forma unitaria original ni tampoco garantizar la integridad material del patrimonio arqueológico, el caso napolitano constituye un *unicum* no solo por el valor de las obras que atesora y transmite a la posteridad, sino también por el significado que las dinámicas de salvaguardia y las políticas culturales aplicadas desde el periodo borbónico hasta hoy han tenido en la historia de la restauración arqueológica y de la museografía.

INTERPRETACIÓN

El mito de Pompeya, que todavía hoy enciende nuestra imaginación, ha ejercitado una extraordinaria influencia en la arqueología, el arte, la arquitectura, nuestras ciudades y nuestro modo de pensar durante casi tres siglos. La ciudad vesubiana ha inspirado el mundo y se ha multiplicado en una infinidad de copias, imitaciones, evocaciones y reproducciones. El aspecto más macroscópico del impacto de Pompeya como fenómeno cultural y de moda se refiere a la reproducción gráfica de los motivos pompeyanos y su sucesiva interpretación y reelaboración de proyectos.

Como ya he mencionado precedentemente, desde las primeras campañas de excavación se ha sentido la necesidad de plasmar en papel los frágiles hallazgos apenas estos ven la luz, documentando la riqueza cromática de los frescos, la variedad de temas figurativos, así como su colocación originaria antes de su

desplazamiento. El dibujo no es solo un documento sino también instrumento de investigación: un mundo de signos e imágenes, fragmentos e ideas, referencias y modelos que ha llevado Pompeya por todo el mundo difundiendo no solo el gusto decorativo y la policromía típicas de los interiores de las casas pompeyanas, sino también ideas arquitectónicas y experiencias espaciales inspiradas en la arquitectura doméstica romana. De la documentación de las excavaciones a los cuadernos de viajes, a las publicaciones monumentales, el dibujo y la reproducción en imprenta han hecho de Pompeya, desde el siglo XVIII en adelante, una de las ciudades italianas más representadas y más conocidas.

Lo mismo se puede decir de los proyectos en estilo pompeyano, a menudo libres interpretaciones de ideas y sugerencias provenientes del sitio arqueológico (o de las imágenes que de él circulaban en Europa). De las porcelanas a las instalaciones urbanas, de los particulares motivos decorativos al dibujo de edificios enteros —pensamos en la *Maison Pompeienne* de París o al *Pompejanum* de Aschaffenburg [fig. 5]— Pompeya y sus frescos han sido recreados y re-evocados infinitas veces: en los coloreados interiores de las viviendas inglesas del siglo XVIII; en las delgadas estructuras de hierro de las construcciones del siglo XIX y en las casas con atrio del racionalismo italiano.

Las estrategias son múltiples y variadas —se pasa de nuevas propuestas más literales y formales del tema pompeyano, a soluciones más originales y evocativas— pero la lección de Pompeya parece no tener confines ni geográficos ni temporales. El «pompeyanismo» es, de hecho, un fenómeno de magnitud internacional que ha sido capaz de superar los confines del país y de traspasar los siglos. También en este sentido Pompeya es eterna.

Finalmente queda por preguntarse si, y en qué medida, esta multiplicación de Pompeya haya influido en la percepción y conservación de la propia ciudad. A propósito de Venecia —otra ciudad italiana antigua y frágil, ejemplo supremo de una condición urbana precaria y a riesgo— Salvatore Settis se pregunta: «multiplicada por sus cientos de evocaciones, la idea de Venecia, ¿se consolida o se hace añicos?»,¹³ El estudioso observa cómo multiplicar Venecia y volver a proponer sus símbolos en tantas ciudades del mundo, desde los Estados Unidos a Japón, ha sustituido la autenticidad, la memoria y la historia de la ciudad lagunar con tantos subrogados vacíos de significado. Parques temáticos, ferias y replicas postmodernas son ilusiones que ocupan el lugar de la reflexión y «subordinan lo verdadero a lo falso, lo complejo a lo simple, el largo

¹³ SETTIS, S., *Se Venezia muore*, Turín, 2014, p. 62.

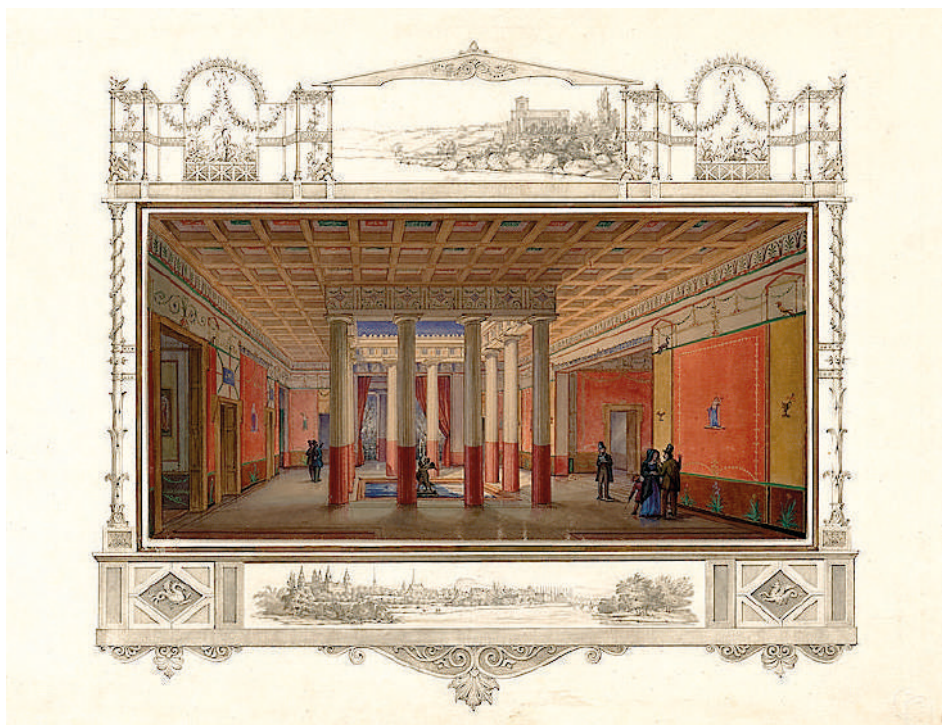


Fig. 5. F. von Gärtner, Pompejanum, Aschaffenburg, perspectiva interna, 1839-1843, Architekturmuseum TU München.

periodo a lo efímero. [...] El virus de la simulación se ha instalado en Venecia y la insidia».¹⁴

El «virus de la simulación» ha contagiado generaciones de artistas y arquitectos en todo el mundo desde el principio de la historia moderna de Pompeya. Sin embargo, las principales amenazas de Venecia —la despoblación y el olvido de sí— no afectan a Pompeya, que está en riesgo por otros factores, como cambios climáticos, turismo de masa y anteriores intervenciones de restauración inadecuadas. En mi opinión, la «repetición» de Pompeya, allí donde no esta comercializada, ha favorecido su conservación y contribuido a su salvaguardia, generando consciencia y conocimiento, estimulando ideas e investigación, alimentando el debate, educando a la belleza y formando una conciencia histórica y estética que tenemos la esperanza de que no sea efímera.

¹⁴ *Ibidem*, p. 81.

LA GUERRA PERENNE. PERSISTENCIAS DE UN CONFLICTO EN IMÁGENES

INÉS ESCUDERO GRUBER

¿Qué es un día?
¿Qué es un año?
¿Qué es una vida?
Nada.
¿Qué es un recuerdo?
Toda una vida.

Federico Arcos, Detroit, 1976.

EL FIN DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA en abril de 1939 supuso el término del conflicto armado, pero la sombra de lo acaecido durante los tres años de hostilidades se dilató en el tiempo a lo largo de muchas décadas, materializándose en constantes referencias a la contienda.

La cultura visual que se desarrolló al calor de la confrontación en España no feneció al terminar la guerra, sino que continuó en activo sumándose al conjunto de ecos bélicos que retumbaron en los años posteriores. Las resonancias de la producción artística de la Guerra Civil, abundantes y de gran alcance, contribuyeron a hacer de la guerra un ente perenne, en constante revisión y análisis por parte de los artistas, más allá del tiempo real que construyó el principio y el fin de la conflagración. Se establece así un marco temporal ficticio que alarga la duración oficial del hecho histórico para dar cabida al verdadero impacto que tal acontecimiento infirió sobre los afectados.

Denuncia, compromiso y propaganda fueron los pilares sobre los que se construyó la creación plástica bélica, si bien el término de construir implica una solidez que la urgencia de la lucha de aquel momento impidió. No obstante, ciertas premisas se consolidaron lo suficiente como para persistir años después, y hacerlo en algunos casos sin apenas alteración.

Nos referimos a cuestiones que atañen a las imágenes en cuanto a su intención, a su temática y contenido, y también a su estilo. En los años que sigue-

ron al conflicto se concibieron algunos trabajos que se ajustaban a las mismas características que los creados en plena guerra. No deja de ser reseñable que, siendo el arte bélico una manifestación crítica que se ocupó eminentemente de la actualidad de la guerra, es decir, de unos acontecimientos muy concretos, hallemos continuidades, equivalencias y hasta reiteraciones en creaciones que datan de años e incluso décadas después de haber finalizado el conflicto armado. Esto encuentra su justificación en las específicas circunstancias que fueron consecuencia directa de la confrontación, tales como el establecimiento del régimen franquista y el citado exilio de muchos españoles, así como el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Este fenómeno que hemos denominado guerra perenne se refiere a la persistencia de las imágenes bélicas de la Guerra Civil a través del tiempo. Y es que el tiempo parecía haberse quedado estancado en los años del conflicto, sin solución de continuidad, sin tregua, sin victoria de unos ni derrota de otros...

En esta comunicación reseñaremos concretamente dos conjuntos de imágenes creados en los años 40 y 60 respectivamente por artistas exiliados, y es que fueron fundamentalmente los desterrados quienes insistieron en la supervivencia de un enfrentamiento que consideraban inconcluso. Nuestro objetivo es ilustrar esta persistencia o congelación plástica, es decir, esa guerra perenne que no es sino el inevitable y cotidiano trauma de un recuerdo muy vivo. Porque, al fin y al cabo, «¿Qué es un recuerdo? Toda una vida».¹

Images de l'Espagne Franquiste es un cuaderno de ilustraciones publicado por iniciativa de la Alliance Nationale des Forces Democratiques d'Espagne.² Vio la luz en Toulouse en 1947 y reúne doce litografías a color del cartelista Xavier Badía Vilató acompañadas de las «ilustraciones literarias»³ del periodista Mateo Santos. En la misma línea se encuentra la carpeta de láminas *Reflejos de España*,⁴ compuesta también por doce dibujos de Alfredo Monrós prologados por Ramón J. Sender. Fue editado por la Federación de Montréal de la CNT-AIT. No aparece la fecha de publicación, pero en la *Enciclopedia*

¹ ARCOS, F., *Momentos*, Detroit, Black & Red, 1976: <<https://www.fifthestate.org/archive/395-winter-2016-50th-anniversary/remembering-federico-arcos/momentos/>> [fecha de consulta: 13/09/2017].

² BADÍA VILATÓ, X., y SANTOS, M., *Images de l'Espagne franquiste*, París, Alliance Nationale des Forces Democratiques d'Espagne, Editions de la Calanque, 1947.

³ *Ibidem*, introducción.

⁴ MONRÓS, A. y SENDER, R. J., *Reflejos de España*, Montréal, Federación Local de Montréal CNT-AIT, 1963.

histórica del anarquismo español se señala 1963 como el año de edición.⁵ Las medidas de ambas publicaciones son 32 x 24 cm, y equivalen a un formato muy extendido entre los álbumes de guerra. Se trata de dos ejemplos que repiten las peculiaridades básicas de esa particular expresión del arte bélico, aun habiendo pasado casi una década en el primer caso y más de dos en el segundo tras el alto el fuego.

Los álbumes de guerra se definen por ser cuadernos de ilustraciones o carpetas de láminas editados por diferentes organizaciones, con un evidente propósito propagandístico y afán de difusión. Tenían por tanto un interés testimonial de los acontecimientos que sucedían en el conflicto, además de un innegable carácter de denuncia de esos hechos trágicos. A menudo se comercializaban al objeto de recaudar fondos para la causa bélica en el extranjero, de ahí que muchos de ellos incluyeran varios idiomas. La producción de estos álbumes fue abundante y variada, implicando a numerosos artistas de diversos grados de profesionalidad y a varias organizaciones gubernamentales, políticas y editoriales, que se encargaron de su publicación. Las modernas técnicas de reproducción adaptadas a la urgencia de la guerra facilitaron su proliferación, y el contexto mismo de la contienda ofreció un marco temático único y obligado para esas series de imágenes.

La Alianza Nacional de Fuerzas Democráticas de España, responsable de la edición con tirada de mil ejemplares en español, francés e inglés de *Images de l'Espagne Franquiste*, fue la organización creada en Toulouse en 1944 por partidos y sindicatos de ideología izquierdista y antifascista (con ausencia de los comunistas) que lucharon en el bando republicano durante la Guerra Civil y convinieron unirse con el objetivo de terminar con el régimen franquista. El artífice de las láminas, Xavier Badía Vilató (Barcelona, 1916-2012), trabajó durante la guerra en España diseñando carteles republicanos y continuando así con su profesión, pues había estudiado Bellas Artes y trabajaba como cartelista publicitario antes del conflicto. Desde su exilio francés prosiguió su carrera en el mundo de la publicidad sin renunciar a su labor creadora de compromiso político, de hecho, fue colaborador habitual de la organización libertaria de carácter humanitario Solidaridad Internacional Antifascista, para la que diseñó varios afiches. La publicación de su álbum respondía a una clara intención propagandística, una acción mediante la que poner de manifiesto la

⁵ ÍÑIGUEZ, M., *Enciclopedia histórica del anarquismo español*, Vitoria, Asociación Isaac Puente, 2008, t. 2, p. 1142.

situación de España bajo la dictadura de Franco. Y así de claro lo expresaban las palabras introductorias: «Para todos los ciudadanos del Mundo, sin excepción de raza, clase o religión, edita la Alianza este Álbum, que quisiera que fuese el último aldabonazo a la Conciencia Universal».⁶

En el caso de *Reflejos de España*, su concepción está vinculada directamente con el movimiento libertario e igualmente se adhiere al propósito propagandístico. La Federación Local de Montréal de la CNT que lo editó —cuyo origen se debe a la llegada a Québec entre finales de los años 40 y principios de los 50 de un grupo de anarcosindicalistas europeos— tenía como objetivo mantener viva la llama de la revolución y conservar un vínculo con la rama central basada en Toulouse.⁷ El artista Alfredo Monrós i Julià (Barcelona, 1900-¿?⁸), que firmó algún cartel durante la Guerra Civil Española, también se unió a la Retirada de miles de refugiados y recaló en Toulouse para instalarse unos años más tarde en la zona francófona de Canadá. En Montréal integraba la sección dedicada a Solidaridad Internacional Antifascista y era considerado el artista del grupo, sus ilustraciones aparecían a menudo en los panfletos editados por la federación.⁹ En esos años también colaboró en la edición mexicana de la revista anarquista *Tierra y Libertad*. Este conjunto de imágenes que nos ocupa ahora se publicaba para avivar la lucha de la resistencia y «tonificar y fortalecer nuestro espíritu de rebeldía y de protesta».¹⁰

En ambos ejemplos las imágenes son introducidas por un texto a modo de prólogo, como era habitual en los cuadernos editados durante la guerra, con el fin de aclarar y subrayar la intención de las láminas y de incluir, a veces, breves notas sobre el artista. También en los dos casos se hace mención a Goya como referente fundamental, no en vano el del aragonés fue un nombre muy reiterado en los exordios de los álbumes, destacando su obra de guerra.

Cada una de las ilustraciones de *Images de l'Espagne franquiste* de Badía Vilató va acompañada de un título impreso siempre en los tres idiomas sobre

⁶ BADÍA VILATÓ, X., y SANTOS, M., *Images...*, op. cit., s.p.

⁷ NESTOR, M., «Sur les traces de l'anarchisme à Québec: Sixième partie, les années 50», *Ruptures. Revue de la Fédération des communistes libertaires du Nord-Est*, n.º 6, 2006, pp. 28-30.

⁸ Hemos tomado el dato de su fecha de nacimiento de la obra de ARNÁIZ, J. M. *et al.*, *Cien años de pintura en España y Portugal, 1830-1930*, Madrid, Antiquaria, 1988, vol. 6, p. 215. Sin embargo, otras referencias la fijan en el año 1910, sin que hayamos podido aclarar cuál es la correcta. Desconocemos asimismo el año de fallecimiento del artista.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ MONRÓS, A. y SENDER, R. J., *Reflejos...*, op. cit., s.p.



Fig. 1. Xavier Badia Vilató. Sabotaje, álbum Images de l'Espagne franquiste, 1947. CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona).

una hoja de papel vegetal que precede a la litografía, y un pequeño pasaje que presenta las composiciones del cartelista en la página anterior firmado por Santos, quien por cierto no era la primera vez que dedicaba sus letras a un álbum de guerra. Ya lo hizo diez años antes, introduciendo las ilustraciones de RIS (Ramón Isern) en *Aguafuertes de la Guerra Civil* (Consejería de Información y Propaganda del Consejo de Aragón, 1937). Repasamos sus títulos y lo que representan a continuación.

España lleva la República en las entrañas es un retrato alegórico de la nación: una figura femenina identificada con la diosa Cibeles cuyo corazón palpita «con el rojo de sangre y de claveles, con el oro de los Incas y del sol hispano, con el morado de Castilla, que diviniza y humaniza Velázquez en su Cristo»,¹¹ escribe Santos. *Codo con codo* y 1947. *Siguen actuando los pelotones de ejecución* ponen en el punto de mira a la Guardia Civil, cuyos «negros y siniestros capotes, son de sombra y evocan muerte»,¹² y de hecho son representados mediante figuras de impenetrable color negro y característico perfil con tricornio y capote. *El guerrillero visa la victoria* pretende inspirar aliento a los guerrilleros de la resistencia, que no pierden de vista el objetivo del triunfo y siempre están

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

«alerta y ojo avizor».¹³ *Una sola sentencia: ¡a muerte!* denuncia la justicia que se impartía en España contra los republicanos en la posguerra, mientras que *Visión de muerte* muestra el horror de las muertes de los guerrilleros, como si de una estampa de la propia guerra se tratara. *Sabotaje* [fig. 1] narra la explosión de un convoy franquista por parte de un guerrillero. *Fanatismo religioso* critica la alianza capitalista y clerical que se esconde bajo la fe cristiana del franquismo, al tiempo que *La enseñanza en España: el yugo y las flechas* quiere poner de manifiesto la educación que se impartía bajo la dictadura, dirigida a adoctrinar a las nuevas generaciones en la ideología falangista, mientras que *Prostitución y miseria* evidencia la creciente pobreza en la que la política económica de Franco estaba sumiendo al país, y una de sus inmediatas consecuencias. Las dos últimas láminas infunden algo de esperanza: *El águila herida por la alianza CNT-UGT* quiere ser la premonición de la victoria final y *La España de hoy y la de mañana* es la visión idílica del futuro en el que la nación «recibirá la luz de las auroras rosa, oro y carmín de la libertad».¹⁴

Por su parte, la carpeta *Reflejos de España* tiene impreso en la parte inferior derecha de cada lámina el título en español, francés e inglés y en el interior de la carpeta, además del prefacio de Sender, se incluye el título y una breve frase que alude a cada una de las escenas representadas.

Las larvas representa a un hombre agonizante encadenado a un borroso mapa de España cuyo perfil se adivina detrás de la figura; podría aludir a la situación de cautividad figurada del país, lo que enlazaría con la siguiente lámina, *Cárceles*, en la que se muestran los barrotes de una prisión y varias manos que adoptan diversos gestos: entrelazadas, suplicantes, palmas abiertas de desesperación, puños cerrados revolucionarios, un dedo índice acusador... *Badajoz* narra la masacre acaecida en Extremadura a principios de la Guerra Civil, tal y como aclara el texto de la carpeta que dice «El día 14 de agosto de 1936 miles de antifascistas fueron asesinados en la plaza de toros»,¹⁵ tras la toma de la ciudad por los sublevados. *En nombre de Dios* denuncia los fusilamientos de republicanos mientras que *Éxodo* muestra el drama de abandonarlo todo cuando ya no queda nada. *Vampiros* es una crítica a la Guardia Civil y un tributo a Lorca. *El azote de España* es el retrato del pueblo irreductible que continúa la lucha aun en condiciones de extrema pobreza. *Muertos para mi valle* [fig.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ MONRÓS, A. y SENDER, R. J., *Reflejos...*, *op. cit.*, s.p.



Fig. 2. Alfredo Monrós. Muertos para mi valle, *álbum Reflejos de España*, 1963. Ministerio de Cultura, Centro Documental de la Memoria Histórica, CDMH_BIB_FA00941.

2] plasma «La insaciable sed de sangre de un tirano»¹⁶ mediante el retrato de Franco y sus aliados. *Las víctimas* arremete contra la situación de miseria de España, y *Alas negras* revive los bombardeos de la aviación italo-germana durante la guerra. Se cierra la carpeta con dos imágenes más optimistas: *El último estertor de la bestia* representa el «Símbolo de una lucha sin terminar»¹⁷ mientras que *19 de julio* es el homenaje a ese día histórico de 1936, al tiempo que constituye un alegato para prorrogar la lucha revolucionaria.

Los asuntos reflejados en todas estas imágenes se pueden clasificar en tres grandes grupos: el que se ocupa de desvelar las desgracias e injusticias cometidas por el régimen franquista, el de los ataques al enemigo, y el que reúne las muestras de apoyo y aliento a la revolución. Se trata, precisamente, de una prolongación de los tres repertorios que agruparon los temas figurados en la plástica de la Guerra Civil y que, *grosso modo*, podemos resumir en la plasmación de la barbarie, el retrato del enemigo y la representación del combatiente.

En la sección de horrores bélicos encajan las ejecuciones imaginadas años más tarde por Badía y Monrós, que enlazan directamente con los fusilamientos de la guerra, así como la barbarie de la visión de los cadáveres y las atrocidades infligi-

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

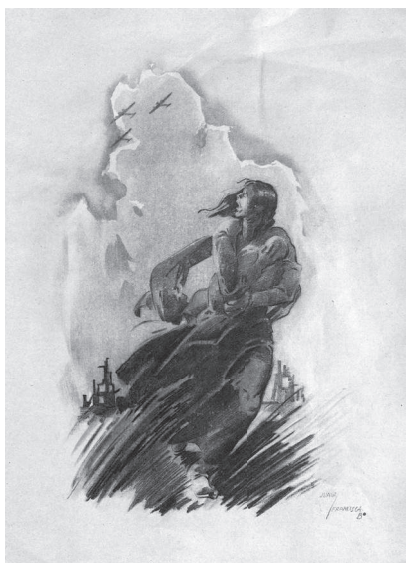


Fig. 3. José Bardasano y Juana Francisca Rubio. Crimen, álbum *Mi patria sangra*, 1937. Ministerio de Cultura, Centro Documental de la Memoria Histórica.

das, la miseria... Son imágenes testimoniales, crónicas de guerra y de posguerra que, aun narradas desde la perspectiva surreal en algunos casos, e incluso con ánimo agitador, no dejan de relatar una experiencia verdadera. Fusilamientos como los inmortalizados durante la contienda por los trazos del álbum *12 Dibujos* de Martínez de León (Ediciones Solidaridad, 1937), en *¡A las puertas de sus casas!* y *Frente a los asesinos*, cuyo esquema compositivo, así como la actitud de los condenados recuerda al loado cuadro de Goya de este mismo asunto. La pobreza, a menudo de la mano de la prostitución como veíamos en el cartel de Badía Vilató, fue ampliamente retratada por Gumsay en escenas como *Contraste: en cualquier ciudad de retaguardia* o «*Después de todo, aún vives*».

En relación con la representación de la barbarie, llaman poderosamente la atención tres escenas de *Reflejos de España*: *Badajoz*, *Éxodo* y *Alas negras* retratan situaciones que se sucedían durante la guerra, el primer caso se refiere incluso a un hecho específico. Lógicamente se pueden rastrear similitudes en las composiciones de esas imágenes con los numerosos casos que se dedicaron a esos mismos asuntos en la guerra. Por ejemplo, *Alas negras* recupera la extendida metáfora de representar los aviones mediante pájaros negros, y *Éxodo* tiene como protagonista a una mujer y su bebé, algo que fue muy habitual en este tipo de escenas bélicas [fig. 3].

El capítulo dedicado al enemigo es quizá el que menos alteración ha sufrido con el paso de los años, pues los protagonistas seguían siendo los mismos. Ata-

ques como los que se despliegan en los carteles de Badía Vilató y los dibujos de Monrós, concretamente a la Iglesia, al «tirano» que «necesita, para aguantarse, asentar el trono del dictador sobre un montón de cadáveres»,¹⁸ o a los guardias civiles, proliferaron en los iconos de las obras creadas durante la Guerra Civil. A este respecto es obligado mencionar los retratos de los aliados de Franco en las series de litografías *El sitio de Madrid* o *¡Salamanca!* de Francisco Mateos, de los que no escaparon la Iglesia ni la Guardia Civil, tampoco el Ejército, ni siquiera los bastiones extranjeros de Marruecos, Italia y Alemania.

Para el retrato del contrario los artistas se sirvieron a menudo de símbolos y alegorías como la que encontramos tanto en *Images de l'Espagne franquiste* como en *Reflejos de España*. En ambos hay una escena curiosamente muy parecida en la que aparece un águila, símbolo tradicional del fascismo, que es herida de muerte por la izquierda política. La flecha de CNT-UGT en el primer caso, y un hombre con el puño en alto clavando su espada en el pecho del animal, en el segundo, acaban con la rapaz. Esta animalización fue frecuente en las creaciones de guerra, en las que hemos encontrado al enemigo (ya fuera el fascismo o algunos de sus dirigentes y acólitos) travestido de serpiente, burro, gorila o bestia monstruosa de difícil identificación.

El grupo de imágenes dedicado a afianzar la causa revolucionaria mediante el enaltecimiento de la República y de quienes la defendían, fue una extensión del que se ocupó reiteradamente durante la contienda de retratar a los combatientes, cuya imagen icónica solía representarse con figuras de cuerpo fuerte y actitud encomiable. La vemos en los soldados y milicianos que poblaron los álbumes de guerra de Ramón Puyol o Sim (José Luis Rey Vila). Pero también la encontramos en esos campesinos de *El azote de España* de Monrós o los del álbum del gallego Arturo Souto *Dibujos de la guerra* (Valencia, Ediciones Españolas, 1937). Una cosa ha cambiado, y es que en estas representaciones de años posteriores se ha sustituido la efigie del soldado o miliciano republicanos por la del guerrillero de la resistencia. Excepto en el dibujo *19 de julio* de Monrós, que nuevamente se retrotrae a la guerra, concretamente a ese día de 1936, para recrear una vez más una imagen absolutamente bélica que bien podría haber sido dibujada en las horas que siguieron al nacimiento de la revolución.

Este repertorio de imágenes se completa con las escenas que preludian un futuro mejor, las que sueñan con el fin de las injusticias y el restablecimiento de las libertades. Igual que en *La España de hoy y la de mañana* que cierra el

¹⁸ BADÍA VILATÓ, X., y SANTOS, M., *Images...*, op. cit., s.p.

cuaderno de Badía Vilató con ese broche de esperanza, en la guerra hallamos algunos ejemplos, como el dibujo del gallego exiliado Luis Seoane al final de su álbum *13 Estampas de la traición* (Buenos Aires, 1937), en el que unas manos emergen del mar sujetando a un bebé. O el de Gumsay que de nuevo clausura su cuaderno con *¡Porvenir!*, la escena de una familia que contempla en el firmamento la luz de un nuevo amanecer abriéndose paso entre la oscuridad.

En cuanto al estilo artístico de estos álbumes, cada uno de ellos adopta una postura distinta. *Images de l'Espagne franquiste* destaca por su proximidad con el cartelismo de guerra: diseños de vivos colores contrastados con figuras de formas simplificadas sobre fondos neutros, cuya solidez resulta de gran impacto visual y elocuencia. El mismo prólogo del álbum se refiere a las láminas como «los carteles que Badía Vilató evocó hace un año».¹⁹ Se trata de un lenguaje que el artista ya puso en práctica en sus obras de guerra (por ejemplo, en el cartel *Ayudad a los hospitales de sangre*, de CNT-FAI) y que resulta en cierta medida próximo al popularizado por Renau, en el que ya encontramos esas composiciones sencillas con figuras robustas de rasgos simplificados y muy contrastados.

Es necesario reseñar, además, el componente surrealista que se evidencia en gran parte de las imágenes del álbum de la *Alianza*. Quizá la estancia en Francia acercó al autor a los postulados surrealistas y quiso aplicarlos en sus creaciones de entonces.²⁰ Si bien es cierto que ya en su celebrado cartel de 1937 titulado *Ambiciones, Militarismo, Guerra, esto es el fascismo* se atisba un cierto halo surreal en la manera en que la mano tan solo perfilada con una sencilla línea se superpone a la paloma blanca, protegiéndola del soldado enmascarado que encarna el fascismo.

Visión de muerte [fig. 4], dominada por un gran globo ocular con tendones a la vista, es la lámina más propiamente surrealista del álbum de Badía Vilató. El rostro cadavérico del juez y la mano engrillada con dedos amputados en *Una sola sentencia: ¡a muerte!*, la visión de la Victoria de Samotracia en la mirilla de *El guerrillero visa la victoria*, la contemplación del corazón y las arterias que palpitan en *España lleva a la República en las entrañas*, son todo ello ejemplos del acertado tono surrealista de estas imágenes.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Uno de sus más famosos carteles comerciales diseñado para la compañía Air France en 1951 también desprende un aura mágica que se refuerza con el lema «The magic doorway to the world».



Fig. 4. Xavier Badia Vilató. Visión de muerte, *álbum* Images de l'Espagne franquiste, 1947. CRAI Biblioteca Pavelló de la República (Universitat de Barcelona).

El surrealismo fue un lenguaje utilizado muy a menudo en las creaciones de la Guerra Civil.²¹ Su nacimiento en los años 20 le colocó en primera fila de la producción plástica cuando estalló el conflicto, y aunque se impuso el realismo por encima de las expresiones más vanguardistas, el surrealismo supo colarse en el arte bélico como una opción válida y más que eficaz a la hora de denunciar las atrocidades y criticar al enemigo. La obra de guerra de Miguel Prieto, Antonio Rodríguez Luna, Francisco Mateos, Ramón Puyol o Germán Horacio da buena cuenta de ello.

Reflejos de España, por su parte, encarna la vertiente del arte realista entendido como un arte mimético. En general, esta tendencia influida por el realismo socialista fue la expresión más extendida en el arte de la Guerra Civil. Y es que era un momento en que el contenido y su comprensión debían ser más importantes que la forma, y muchos de los artistas implicados prefirieron dejar de lado la experimentación para adaptarse a este precepto.

Los dibujos de Alfredo Monrós se declaran realistas y se acentúan con ciertas tildes expresionistas visibles en los rasgos alargados y oscuros que se comple-

²¹ Y así se ha demostrado con proyectos como la exposición *El surrealismo y la Guerra Civil Española* en el Museo de Teruel (1998) o *Encuentros con los años 30* en el MNCARS (2012), o la publicación de algunos estudios como el de GREELEY, R. A., *Surrealism and the Spanish Civil War*, Londres y New Heaven, Yale University Press, 2006, por citar algunos de referencia.



Fig. 5. Alfredo Monrós. El azote de España, álbum Reflejos de España, 1963. Ministerio de Cultura, Centro Documental de la Memoria Histórica, CDMH_BIB_FA00941.

mentan con contadas metáforas y alegorías. El artista dio prioridad a la línea sobre el color trabajando a partir de figuras bien definidas en su contorno, que obtienen volumen y detalles gracias al sombreado al carboncillo. En algunos casos, sin embargo, quiso jugar con los contrastes de luces y sombras y renunciar al sombreado, como si algunas de las figuras estuvieran inacabadas. Este recurso visual le permitió establecer una dicotomía maniquea en la composición en diagonal de *El azote de España* [fig. 5], donde a un lado de la representación el pueblo está luchando dominado por la luz y el color blanco, y al otro comparece el jinete oscuro, encarnación de la Muerte, sombreado en negro.

Habiendo realizado este análisis comparativo y con ánimo de concluir el mismo, apuntaremos que *Images de l'Espagne franquiste* y *Reflejos de España* son obras creadas por artistas desterrados, y como tal son representativas del exilio español. Pero, ¿podemos considerarlas obras de guerra? Creemos que la respuesta a esa pregunta no puede ser otra que una convencida afirmación, debido a todas las conexiones formales, temáticas y estilísticas que hemos podido establecer en estas páginas. Porque sus autores experimentaron lo que ocurrió en el conflicto y por eso han podido plasmarlo, y sobre todo porque la razón de ser de estos trabajos fue únicamente la Guerra Civil española. Un conflicto inmortal en los corazones de quienes lo sufrieron y en los de sus hijos. Una guerra perenne que no acabó con la victoria y su consiguiente derrota militar, un dolor vívido que el tiempo no fue capaz de silenciar.

EL ARTE EN EL TIEMPO Y EL TIEMPO DEL ARTE. REFLEXIONES SOBRE EL CONCEPTO DE ARTE EN LA MODERNIDAD (DE WINCKELMANN A RUSKIN)

FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO

EL PUNTO DE PARTIDA de este trabajo se sitúa en el ensayo sobre la estética del neoclasicismo europeo de Rosario Assunto¹ dónde concluía en los últimos párrafos con una hipótesis de la que se hacía plenamente responsable, a saber, la de establecer como heredero filosófico de Winckelmann, autor de *Historia del Arte en la Antigüedad* (1764), al John Ruskin de *Las Piedras de Venecia* (1851), a través de la recepción de los románticos.

Revisar esta hipótesis y su significación, para eventualmente tratar de desarrollarla y en su caso suscribirla o matizarla, conlleva plantear el problema central de la cuestión del tiempo, de su noción y categoría filosófica. En este caso concreto, la problemática se centra en la idea de un tiempo pasado (la Antigüedad) que se propone como tiempo futuro (ideal-utópico). Rosario Assunto había considerado a este respecto que el concepto historiográfico del arte de Winckelmann habría procedido a plantear la «esteticidad de la historia» y la «historicidad de la estética». En otros términos, plantea la cuestión de las relaciones de la concepción estética del bello ideal en el arte y su historización en el seno de los acontecimientos históricos, sociales y políticos.² El ideal de lo bello sería concebido como la encarnación en el arte y, a su vez, lo histórico lo sería como la idealización estética que, dado el valor neoplatónico de la categoría estética, supondría la realización de una sociedad virtuosa. Todo lo cual señala, en última instancia, el valor ideológico de la fundación y fundamentación sistemática de una Historiografía del Arte por parte de Winckelmann, de sus allegados neoclásicos y sus lectores críticos

¹ ASSUNTO, R., *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Madrid, Visor, 1990, pp. 178-179.

² Sobre estos aspectos en general véase en concreto: ASSUNTO, R. *La Antigüedad...*, *op. cit.*, 112-130.

románticos. Permítaseme una cita un tanto extensa pero que resume muy bien la tesis de Assunto que aquí nos interesa:

[...] la afirmación winckelmanniana según la cual la inalcanzable belleza del arte griego era la resultante de una unión inseparable de *Erzheizung* y *Regierrung*, de la cultura y sistema político que sacan todo el poder de la naturaleza, toda su capacidad de remontarse a la idea y encarnarla, nos permite captar en un solo concepto los múltiples aspectos de la concepción neoclásica, en cuanto identificaba explícitamente la categoría estética con la *historia*, diferenciándose así de otras concepciones a las que se encontraba de algún modo unida: del clasicismo platónico, que, [...], identificaba la categoría estética con una idea anterior a la historia y por encima de la historia; la otra idea, anticipadora de algunos aspectos del romanticismo, que identificaba la esteticidad con la naturaleza más acá de la historia, con una naturaleza no corrompida por la historia; y también diferenciándose de la aún más próxima estética racionalista, de procedencia más o menos directamente cartesiana, que identificaba la categoría estética con una racionalidad idéntica a sí misma persistente en la historia, esto es, operante, más o menos, a través de la historia, que de ella recibe las connotaciones positivas o negativas. Pero identificación de la categoría estética como historia, determinación histórica (que quiere decir también política) de su génesis y de su perfección, comporta otras dos cosas de no poca relevancia para la historia de la estética: significa [...] operatividad polivalente de la categoría estética en el proceso histórico; y posibilidad de repensar el pasado del arte como Historia y ya no más, o no tanto, como una sucesión de biografías ejemplares.³

De aquí caben destacar dos cuestiones de sumo interés para nuestro análisis. Por un lado, la historia del arte es concebida como una historia de las ideas estéticas antes que como una historia de las obras de arte o de los artistas, es decir, la historia del arte se construye a partir de un concepto del estilo entendido como manifestación de la articulación de la categoría estética (lo bello) y sus determinaciones (lo sublime, la gracia); y, por otro lado, este estilo en sus evoluciones está vinculado a las determinaciones geográficas y sociopolíticas, es decir, históricas. Si ello remite al factorialismo estético introducido por Du Bos en los comienzos del siglo XVIII, además, y lo más importante en nuestro estudio, supone vincular lo bello y las obras de arte, como expresión estilística de una determinada configuración de la categoría estética, a los avatares de la Historia. En otras palabras, el régimen de la historicidad y su comprensión del tiempo alcanza a la bello: el arte se sitúa en el tiempo, el tiempo de la historicidad.

³ *Ibidem*, pp. 117-118.

Debemos indagar pues primeramente el tema del régimen de historicidad en el que se inserta la Historia del Arte de Winckelmann. Para adentrarnos en este aspecto de nuestra argumentación seguiremos las consideraciones de François Hartog.⁴ El historiador francés llama poderosamente la atención sobre la confesión que el arqueólogo alemán inserta en las consideraciones finales con que concluyen su *Historia del Arte*:

No he podido así abstenerme de seguir hasta donde he podido el destino de las obras, del mismo modo que una mujer amada permanece a la orilla del mar, con los ojos bañados en lágrimas, viendo alejarse al hombre que ella ama sin esperanza de volver a verlo, y aun en la vela lejana cree ver la imagen del amado. Como esta enamorada, nosotros sólo nos hemos quedado con una sombra del objeto añorado, pero su pérdida no hace sino aumentar nuestro anhelo, y así contemplamos las copias de los grandes originales con interés mayor de que habríamos mostrado de haber llegado a poseerlos.⁵

Según Hartog, el orden del tiempo en Winckelmann se hallaría aquí mucho más próximo del de Chateaubriand que del de Gian Francesco Poggio Bracciolini en *De varietate fortunae* (1431-1448) respecto de las ruinas de Roma.⁶ En este sentido, se habría llevado a cabo una reconsideración del sentido del tiempo como consecuencia de un cambio en el *pathos* frente al espectáculo de las ruinas. En efecto, el estatuto de las ruinas en el humanista florentino implicaba un orden del tiempo (inserto en el marco de la *Historia Magister* desarrollada por el clasicismo humanista⁷) en el que el pasado se convertía en *exemplum* en cuanto tal pasado, quedando a disponibilidad del presente, verdadero foco de interés, dónde se sitúa la conciencia, que habilita la posibilidad de la *restitutio*. Es de interés aquí citar las palabras de Poggio Bracciolini recogidas por Hartog: «Je ne suis pas homme à oublier le présent pour le souvenir de passé, attaché à l'antiquité, attentif tout entier à elle seule au point de mépriser les hommes de notre temps et de juger que rien n'y a été qui fût comparable aux époques antérieures ou pût permettre au talent de l'historien de briller.»⁸ Cómo se puede ver la rela-

⁴ HARTOG, F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2012.

⁵ WINCKELMANN, J. J., *Historia del Arte en la Antigüedad*, Madrid, Akal, 2011, p. 194

⁶ HARTOG, F., *Régimes...*, *op. cit.*, p. 229.

⁷ Sobre este concepto véase KOSSELLECK, R., *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, en concreto el epígrafe 2 del capítulo 1 «Historia magistra vitae», pp. 41-66.

⁸ HARTOG, F., *Régimes...*, *op. cit.*, p. 223 (Citando por la traducción francesa de J.-Y. Boriaud para la edición *Le belles Lettres*, 1999).

ción que expresa respecto del pasado, de la antigüedad, no alberga ningún sentimiento de nostalgia como sí se aprecia en las palabras de Winckemann tematizadas por la añoranza y el anhelo. Aquí reside la cercanía con Chateaubriand, en situar el pasado en el orden de un tiempo regido por la nostalgia. Pero hay una diferencia capital en la que Hartog no incide. La postura del escritor francés viene determinada por la irrupción de la Revolución francesa que implicó una aceleración inusitada del sentido y la experiencia del proceso histórico. La conciencia subjetiva del acortamiento del tiempo que se venía gestando desde los días de la Reforma, en vistas de alcanzar el fin de los tiempos, adopta en la Ilustración alemana un sentido de esperanza, el deseo confiado de la posibilidad de su aceleración, la anticipación subjetivizada del futuro imaginado como posible. Los acontecimientos políticos revolucionarios, sin embargo, cambiaron brusca e inesperadamente este paradigma que llega a desconcertar a Chateaubriand. A partir de esta experiencia el proyecto historiográfico proyectado desde 1794, de deducir del futuro desde el pasado que pretendía establecer el paralelismo entre revoluciones pasadas y nuevas, queda abortado. No hallando antecedente posible para lo vivido por la Revolución cancela el pasado como *exempla*, el futuro queda así abierto.⁹ Es entonces cuando el pasado adopta el *pathos* de la nostalgia que queda reflejado en la obra *Génie du christianisme* publicada en 1802. Próximo y lejano a su vez, pues, porque lo que lo distancia son precisa y decisivamente los acontecimientos políticos. Winckelmann tenía como referente la revolución inglesa de 1688 a través de Shaftesbury. La esperanza ilustrada en él aún no ha sufrido el impacto de la aceleración revolucionaria que vacía el referente de la Antigüedad. El alegato que Winckelmann pronunciara nueve años antes que publique la *Historia del Arte en la Antigüedad* en torno a la imitación de los antiguos: «El único camino nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es la imitación de los Antiguos»,¹⁰ equivaldría entonces a una utopía para la sociedad del porvenir de su tiempo. Una utopía regresiva ciertamente pero aún optimista. Es ahí donde se sitúa, a mi entender, más cerca de Poggio que de Chateaubriand. Porque Winckelmann aún es heredero del paradigma de la *restitutio* del clasicismo humanista, aunque el *pathos* sea manifiestamente melancólico y ello lo aleja. Entonces entre el arqueólogo alemán y el escritor francés la diferencia radica en

⁹ Sigo en este argumento a KOSELLECK, R., *Futuro...*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰ WINCKELMANN, J. J., *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Península, 1998.

la experiencia política. Assunto se valía de la categoría de «repatriación» para referirse a ese carácter regresivo, indicando con ello que la temporalidad en la que se desarrolla su teoría estética del arte antiguo está aún inserta en una concepción del tiempo que no se ha secularizado, que alberga la creencia de una repatriación en el Paraíso perdido a través de una palingénesis estético-moral.¹¹ El estupor de Chateaubriand reside, pues, en la pérdida de toda confianza en el futuro tras la Revolución (a diferencia de Winckelmann que aún le asiste la confianza de llegar a ser «grandes e incluso inimitables»), entrevé el tiempo vacío, como las tumbas vacías de los reyes de Francia que finalmente encuentra el paseante, ruina tras ruina en la regresión temporal, que indican la muerte de la monarquía y de la religión, el propio vacío del presente. Al porvenir sólo le queda la vía de la religiosidad como antídoto al vacío, al futuro incierto (abierto) y descorazonador. Por ello, aun asemejándose, la melancolía nostálgica difiere de la que destilaban las palabras finales de Winckelmann que antes citábamos siguiendo a Hartog. La visión nostálgica no supone una negación del futuro, sino que es la que posibilita la experiencia estética que a su vez supone la posibilidad de la repatriación (la «esteticidad de la historia» en términos de Assunto) que establece una solidaridad entre estado moral, estético y político. El modelo inglés es como una nueva Atenas, supone el triunfo de la política, no la consumación de un desastre, el desfallecimiento de la política. En suma, la nostalgia en Chateaubriand es de carácter melancólico, tiende a refugiarse en el pasado como un tiempo cancelado, encerrado, incapaz de admitir la apertura del tiempo, sentido como vacío, sin significación, que sólo deja como vía de escape la experiencia religiosa; en Winckelmann, es utópica. Puede que destile algo de duda o pesimismo,¹² pero en todo caso es la condición de posibilidad de abrir una vía en el presente; el pasado se convierte en reviviscencia, en fuente de futuro. Y esta será la senda que adopten los seguidores del Winckelmann ante las turbulencias vividas en la Francia revolucionaria, llámese Quatremère du Quincy.

¹¹ Véase ASSUNTO, R., *La Antigüedad...*, op. cit., epígrafe 4 del capítulo 4 «La Historia y la repatriación», pp. 169-179.

¹² La tesis de contraponer entre los conceptos de melancolía y pesimismo es sostenida por L. Binswanger que afirmaba que el melancólico, al contrario del pesimista, da por adelantada la pérdida del porvenir en el presentimiento que experimenta. En este argumento lo recojo de LAUXEROIS, J., «Du temps de l'art au temps de l'œuvre», en VIART, CH. (dir.), *L'art contemporaine et le temps*, Rennes, Press Universitaires de Rennes, 2016, (pp. 33-51), espec., p. 40.

De hecho, la hipótesis de Assunto, con la cual concluye intempestivamente su ensayo, es que el verdadero heredero filosófico en el siglo XIX de esta repatriación estética auspiciada por el erudito arqueólogo, a través de los románticos alemanes, especialmente por Novalis (quién llevó a cabo la transferencia de la tierra prometida de Grecia al Medievo cristiano) será Ruskin. En *Las Piedras de Venecia* habría repetido, en condiciones históricas diferentes, el mismo itinerario intelectual que la *Historia del Arte en la Antigüedad*.¹³ Para ello el crítico inglés debió abjurar de la temporalidad del historicismo romántico que no permitía en su doctrina del progreso infinito ninguna idea repatriación, porque significaba una condena simétrica de determinados períodos históricos. En otras palabras, el arte en el tiempo implicaba un tiempo sin arte y esto es lo que la historiografía liberal y romántica no ha tolerado. Así pues, Ruskin supondría, según la hipótesis de Assunto, una singularidad dentro de su contexto histórico. Efectivamente, *Las piedras de Venecia* exhalan la interpretación del estilo gótico veneciano como la más pura expresión de una sublimidad espiritual del arte como expresión inextricablemente ligada de la religión y la política. Así expone su finalidad en las primeras páginas: «Quisiera que el espíritu del lector quedase fijo en mis investigaciones. El interés de cada detalle sería doble, porque sacaré con frecuencia del estudio del arte en Venecia la deducción evidente de que la decadencia o prosperidad política va exactamente seguida del decaimiento de su religión doméstica e individual».¹⁴ Texto que no era sino la puesta en práctica de los principios de metodología crítica que quedaron fundamentados dos años antes, en 1849: «En las páginas que preceden he querido demostrar de qué manera toda forma noble de arquitectura es en cierto modo la encarnación de la política, de la vida, de la historia y de la religión de los pueblos».¹⁵ Resuena el eco winckelmanniano. Pero además el estudio histórico del gótico se convierte en opción de futuro, no en puro lamento chateaubriandiano, como recuerda Hartog, al incitar transformar la mirada lúdica sobre las ruinas del pasado de los lectores *del Génie du Christianisme*.¹⁶ Por ello, no se trata tanto de ensayos cuya finalidad sea el conocimiento erudito, como tratados dirigidos al quehacer de la arquitectura presente como opción de futuro. Neogótico por Neoclásico como poética. También para

¹³ ASSUNTO, R., *La antigüedad...*, op. cit., p. 178-179.

¹⁴ RUSKIN, J., *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, Barcelona, Editorial Iberia, 1961, p. 8.

¹⁵ RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 2000, p. 201.

¹⁶ HARTOG, F., *Régimes...*, op. cit., p. 241.

Ruskin la única manera que le resta a los hombres de su época de ser grandes, en su lenguaje: honestos, sinceros y verdaderos, es tratar de «imitar» a los «antiguos» venecianos, los primitivos en su lenguaje, frente a los estragos de la revolución industrial.¹⁷

Con todo, quisiera avanzar una hipótesis (al igual que Assunto respecto de la filiación de Ruskin con Winckelmann) de la que asumo toda responsabilidad. Hay una diferencia fundamental en el análisis de la temporalidad en la concepción historiográfica de ambos autores. Si nos retrotraemos a la matriz de la crítica estética moderna inaugurada por la *Querelle des anciens et modernes*, se podría afirmar que mientras Winckelmann se situaría más bien del lado del partido los modernos, heredero de Perrault, Ruskin lo haría en cambio del lado de los antiguos. Atendamos al argumento de Jacqueline Lichtenstein cuando sostiene que en el crítico académico se superponen dos órdenes de temporalidad de la historia a la hora de definir el presente, una secularizada, determinada por la noción de progreso, de perfeccionamiento (relativo), que correspondería a la de la ciencia; la otra, de carácter teológico metafísico, determinada por la noción de cumplimiento, de perfección (absoluta), a la del arte. Afirma Lichtenstein:

Le présente ne s'inscrit pas ici dans la chaîne d'une succession, à la suite et dans la continuité de tous les autres temps ayant existé avant lui. Il est pensé comme une origine, l'avènement d'un temps sans commune mesure avec ce qui l'a précédé et dont l'éclat se diffracte aussi bien vers le passé que vers le futur: tout à la fois une naissance et un apogée. Selon cette conception, les Modernes ne sont pas seulement plus grands que les Anciens, ils sont les plus grands. Leur supériorité n'est pas relative mais absolue. Ils sont, non pas meilleurs, mais incomparables [...]

L'art des Modernes n'est pas moderne au sens où la science des Modernes est dite moderne, même si dans les deux cas le présente est perçu comme une rupture et cette rupture comme l'acte fondateur d'un temps radicalement nouveau, c'est-à-dire à la fois comme événement et comme avènement.¹⁸

Una dimensión metahistórica del tiempo que hunde sus raíces en una concepción cristiana de la que Winckelmann participa. Tómese en cuenta literal-

¹⁷ «Ahora desearía pasar a la segunda parte de nuestro estudio presente, es decir, a buscar qué parte de los ornamentos esquivos y variados de San Marcos se adaptan a su fin sagrado y serían convenientes a las iglesias modernas», leemos en *Las piedras...*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁸ LICHTENSTEIN, J., «Temps de l'art et temps de l'histoire, en GALARD, J. (ed.), *Ruptures*, Paris, Louvre/École Nationale Supérieure des Beaux Arts, 2002, (pp. 142-164), espec. pp. 153-154.

mente la invocación en *Pensamientos*, más arriba citada, «incluso inimitables si ello es posible», y se advertirá esa filiación, a través de la imitación de los antiguos alcanzaremos esa verdad transhistórica que nos hará incomparables, supondrá el acontecimiento histórico del advenimiento de lo Bello, el advenimiento de un tiempo que supone la ruptura o discontinuidad del tiempo. Y creo que esta concepción es ajena a la historiografía de Ruskin. En el pensamiento del crítico inglés la linealidad del tiempo moderno es la que preside su visión del arte. Es el tiempo del instante, numeral, medido por la precisión del reloj de péndulo, que pasa inexorable, secularizado, desligado de toda trascendencia. Es ese tiempo orientado al futuro de la perfectibilidad que, conceptualizado en el historicismo, ha supuesto la impregnación del imperativo de lo nuevo y han sustentado todas las utopías desde Thomas Moro.¹⁹

Así pues, las repuestas de Winckelmann, Chateaubriand y Ruskin ante este nuevo orden de la temporalidad son distintas en concepto. El primero y el tercero adoptan la postura de la repatriación en términos de Assunto: utopía estética-política de carácter regresivo en Winckelmann que teologiza el tiempo ante el poder absoluto, en Ruskin, un siglo después frente al maquinismo fruto de la sustanciación de ese progreso científico en el marco del capitalismo (que ha establecido una economía que tesauroiza del tiempo, según exhortaba Benjamin Franklin: «recuerda que el tiempo es dinero»), utopía regresiva de carácter moralizante que, a través del pasado, trata de revocar el progreso científico y redimir el presente. Finalmente, Chateaubriand que, rechazando ese tiempo del progreso, da la espalda al futuro y refugia el presente en el pasado.

Pero la Modernidad contrariamente a esta lógica del tiempo profundamente nostálgica, en un sentido que como muy bien ha analizado Vladimir Jankélévitch²⁰ (quien inspira esta argumentación) supone tomar el mal por el remedio al oponer el recuerdo al porvenir, optó, frente a Winckelmann y Ruskin, por el camino de la utopía progresiva que alcanza su paroxismo estético en las vanguardias. El Futurismo, de este modo, como su manifestación más patente, lleva a sus últimas consecuencias la conciencia de que el vestigio arqueológico, la traza del tiempo, jamás podría constituirse en el pasado mismo devenido presente, ni siquiera como la palingénesis de la Antigüedad, considera el vestigio como la fuente de impotencia o insuficiencia de la memoria; no es más que causa de la miseria. Por ello se vuelca sobre el

¹⁹ Se sigue aquí a Jean Lauxerois. Véase nota 12.

²⁰ JANKÉLÉVITCH, J., *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974, pp. 152-153.

futuro, querría un presente que se anticipara al porvenir, una aceleración del tiempo; aquélla aceleración revolucionaria que espantó a Chateaubriand es ahora proclamada. Pero una apuesta de esta naturaleza implica la propia disolución del presente en pura aceleración, velocidad. Por ello, como bien señaló Assunto siguiendo a Carlo Diano, la forma artística se disuelve en evento: «Per i futuristi, nel senso di una eventizzazione della bellezza e dell'arte –la bellezza non più della *forma* ma dell'*evento*; e l'arte non più come creazione de forma immobile in sé per sempre bloccata, ma come un eventizzarsi della bellezza nella velocità e tumultuosità del moderno dinamismo vitale [...]».²¹ Es la forma lo que se disuelve, que de la *Victoria de Samotracia* se transforma en automóvil, no en cuanto tal (forma, diseño) sino en cuanto movimiento veloz (evento); dos símbolos estéticos de la utopía estética que liga genealógicamente la vía progresiva de Marinetti con la regresiva, a través del esteticismo de fin de siglo, con Ruskin y de éste, a través de los románticos, con Winckelmann.

Para concluir, debemos considerar la doble concepción del tiempo, tanto epistemológica como ontológica, para una historiografía crítica del arte. En efecto, Winckelmann (y Ruskin) sitúa el arte en el tiempo adoptando la vertiente epistemológica, el de la historia del arte, la de los anticuarios de su época, que junto a Caylus o Mariette abren la vía del *connoisseurship*, que en su empeño en buscar una explicación factorial al arte darían lugar a la historia social del arte o la sociología del arte. Pero, por otra parte, a su vez también la ontológica, planteando la cuestión del tiempo del arte, el ideal de lo bello, que sería el de la hermenéutica.²²

En nuestros días la cuestión resulta esencial porque la deriva de las tendencias artísticas, y con ello de la teoría y crítica artístico o estética, incide directamente. La cuestión del denominado «arte contemporáneo» resulta realmente un desafío para la temporalidad del arte. Por un lado, supone una ruptura respecto del arte moderno, no en tanto en cuanto se oponga a éste, sino porque supone su definitivo advenimiento y, por ende, su consumación, es decir, su superación en tanto que *forma* (artística) como en cuanto *belleza* (estética).²³

²¹ ASSUNTO, R., *La natura, le arti, la storia. Esercizi di estetica*, Milano, Guerini, 1990, pp. 96-97.

²² Véase POMIAN, K., *Des saintes reliquies à l'art moderne. Venise-Chicago XII-XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2003., espec. pp. 244-248.

²³ En el sentido que son empleadas en ARGAN, G. C., *Lo artístico y lo estético*, Madrid, Casimiro, 2010.

Es un arte en el tiempo del tiempo sin arte.²⁴ Una situación que abre todo un abanico de aproximaciones epistemológicas (ciencias sociales) y un desafío para la ontología hermenéutica.

Sin embargo, la cuestión esencial, a mi modo de ver desde este último punto de vista, sigue estando anclada en la genealogía winckelmanniana, esto es, la posibilidad de establecer una conexión entre el tiempo del arte y el arte en el tiempo. Pero no planteada desde la opción metodológica de investigar los períodos de posibilidad del arte, la evolución de los estilos y su decadencia, sino, sobre todo, la cuestión metodológica del tiempo del arte es la tarea de averiguar cuál es el verdadero tiempo condensado en el arte, la memoria en reserva; sobre todo establecer la autonomía del tiempo del arte respecto de otras manifestaciones del tiempo en la historia.

²⁴ El «final del arte» de Arthur Danto.

LA HISTORIA DEL ARTE COMO CÁPSULA DEL TIEMPO. IMÁGENES TURÍSTICAS Y TEMPORALIDAD EN LA ESPAÑA DE FRANCO

ALICIA FUENTES VEGA

EN LA LITERATURA TURÍSTICA sobre España se da un curioso fenómeno que nos permite reflexionar sobre la cuestión de la temporalidad. Se trata de la intervención de la historia del arte como filtro visual y cognitivo a través del cual el turista experimenta la realidad, en forma de viaje al pasado. Voy a analizar dicho asunto basándome en publicaciones aparecidas entre 1950 y 1970, mayoritariamente guías y relatos de viaje de edición extranjera. No he excluido a propósito los materiales promocionales editados por las instituciones franquistas; el fenómeno analizado simplemente no se da, por razones que se verán más adelante, en las publicaciones oficiales.

SIGNOS

Una de las aplicaciones más comunes del mencionado filtro visual es la del recurso a la maja de Goya como modelo estético de la mujer española. Por ejemplo, en una guía editada por Daimler Benz se afirmaba que las mujeres españolas «se parecen en su mayor parte a las majas de Goya», pues «se inclinan más a la rotundidad y a la robustez que a la delgadez y a la altura».¹ Ese rodeo discursivo —*se parecen a*— llega a hacerse innecesario. Cientos de veces aseguraba el periodista británico Henry Morton haber visto a la maja goyesca en el paseo vespertino de Sevilla,² como presente la tenía el alemán Anton Dieterich cuando afirmaba que «las majas de Madrid son ocurrentes y alegres».³

¹ FRIEDRICH, H. E., *Spanien: reisen mit Nutzen und Genuss*, Darmstadt, C. W. Leske / Daimler-Benz, 1955, p. 77. Todas las citas de obras extranjeras son traducciones de la autora.

² MORTON, H. V., *A Stranger in Spain*, Londres, Methuen & Co, 1955, p. 159.

³ BOGER, B. y DIETERICH, A., *España en color: antología ilustrada del pueblo español*, Barcelona, DUX, 1956, p. 20 (ed. original 1955).

Dejando a un lado la evidente cosificación de la mujer, convertida en objeto de la mirada turística, quiero llamar la atención sobre la formulación que adopta el símil goyesco, cercana a lo metonímico (la mujer española no *parece*, sino que *es* la maja de Goya). Esta expresión introduce una dimensión física que trasciende lo visual.

Cuando en la literatura turística nos topamos con este tipo de referencias histórico-artísticas, la interpretación más inmediata recurre a la idea de signo cultural, en la línea de lo postulado por John Urry. Dicho autor explicó el turismo como un acto semiótico, en el que el turista va en busca de aquellos signos o marcadores culturales que representan lo típico de un lugar concreto. En palabras de Urry, «Cuando los turistas ven a dos personas besándose en París lo que capturan en la mirada es “el París atemporal y romántico”»⁴ —de lo que podríamos deducir que cuando los turistas ven una mujer que se adapta al modelo de la maja, están captando una cierta idea de lo hispano—.

Este tipo de enfoque se encuadra en el llamado *giro lingüístico*, que partía de la premisa de que no vemos simplemente, sino que leemos o interpretamos, aquello que está en nuestra esfera visual.⁵ Pero los estudios de turismo también se han hecho eco del *giro performativo* que ha tenido lugar en tiempos más recientes. Son varios los autores que han advertido la necesidad de superar el tradicional «ocularcentrismo» de los estudios turísticos.⁶ Se busca una comprensión más fluida del turismo como una «práctica sensual y expresiva»,⁷ en la que el turista no es mero receptor o traductor de una serie de signos, sino un sujeto con agencia. Desde el punto de vista de quienes trabajamos con la imagen, esta reconceptualización pasa por reconocer la naturaleza material y sensorial de las prácticas visuales.⁸

⁴ URRY, J., *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. Londres, SAGE, 1990, p. 3.

⁵ SCHIRATO, T. y WEBB, J., «Inside/Outside: Ways of Seeing the World», en Emma Waterton y Steve Watson (eds.), *Culture, Heritage and Representation. Perspectives on Visuality and the Past*. Farnham/Burlington, Ashgate, 2010, pp. 19-37.

⁶ SPODE, H., «Semiotics, Tourism», en Jafar Jafari y Honggen Xiao (eds.), *Encyclopedia of Tourism*, online, Springer International Publishing, 2015.

⁷ CROUCH, D., «Flirting with Space: Tourism Geographies as Sensuous/Expressive Practice», en Carolyn Cartier y Alan A. Lew (eds.), *Seductions of Place: Geographical Perspectives on Globalization and*

Touristed Landscapes, Londres, Routledge, 2005, pp. 23-35.

⁸ SELBY, M., «People-Place-Past: The Visitor Experience of Cultural Heritage», en Emma Waterton y Steve Watson (eds.), *Culture, Heritage...*, *op. cit.*, pp. 39-55.

Con estas ideas en mente, podemos volver a considerar el fenómeno del turista que se encuentra con la maja de Goya por la calle, y preguntarnos: ¿funciona aquí el referente histórico-artístico como simple marcador cultural, o está teniendo lugar una experiencia sensorial que va más allá de lo visual?

VESTIGIOS

Analicemos más encuentros: al describir la ciudad de Madrid, el escritor de viajes Doré Ogrizek aseguraba que «Incluso en las más modernas avenidas, salpicadas de bares y cines, todavía permanece algo del Madrid de los siglos pasados, aunque solo sea el aspecto de las jóvenes que parecen haberse escapado de un cuadro de Goya».⁹ De forma similar, Henry Morton declaraba su preferencia por el Madrid más castizo:

Por detrás de la Puerta del Sol encontré un Madrid que me resultó más atractivo que el de los grandes bulevares; un Madrid del siglo XVII, de casas altas con balcones [...], muchas de las cuales se remontan al Madrid de Velázquez y todas al de Goya.¹⁰

El referente artístico se utiliza en ambos casos para evocar la supervivencia, en medio de la modernidad circundante, de una serie de espacios y ambientes que remiten a épocas pasadas. Podría decirse, por tanto, que la historia del arte funciona aquí como una forma de cápsula del tiempo.

En su estudio sobre la nostalgia, David Lowenthal diferencia tres formas de acceder al pasado: la memoria, la historia y las reliquias. Cada una con sus condicionantes propios, estas tres vías interactúan de diversas maneras. Si la memoria es «por naturaleza personal, y por tanto en gran parte no verificable», la historia, aun siendo «pública, duradera y confirmable» también «depende de la memoria, a la vez que muchos recuerdos incorporan la historia».¹¹ Por su parte, el «mérito supremo» de las reliquias es que «permiten el acceso directo a las huellas ubicuas del pasado». Al contrario que la historia y la memoria, los

⁹ OGRIZEK, D., *McGraw-Hill Pocket Travel Guides: Spain*, Nueva York, McGraw-Hill, 1955, p. 115.

¹⁰ MORTON, H. V., *A Stranger in Spain*, Londres, Methuen & Co, 1955, p. 17.

¹¹ LOWENTHAL, D., *The Past is a Foreign Country - revisited*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 18-19.

vestigios físicos no precisan de la mediación del historiador o de quien recuerda para conectarnos con el pasado, sino que «quedan directamente a disposición de nuestros sentidos». ¹²

Pero, aun teniendo ese poder de la inmediatez, las reliquias cuentan con una gran desventaja: «son mudas». Para poder hacer su trabajo, necesitan «ser amplificadas por medio de relatos o reminiscencias». ¹³ Esa función de amplificadores es la que podríamos atribuirle a los referentes histórico-artísticos que tan a menudo aparecen en la literatura turística sobre España. El filtro pictórico habilita la comunicación con el pasado; es aquello que permite que los espacios históricos del Madrid de los Austrias o un cierto modelo de mujer ejerzan su función de reliquias.

Esto se confirma en otro de los tipos populares más asociados al espacio urbano en la literatura turística: el sereno. Que este se contemplaba como reliquia histórica, queda claro en relatos como el del británico Bernard Newman, quien en 1966 contrastaba la visión del sereno con el sofisticado entorno de sus amigos madrileños: «Así, introducidos por esta reliquia de la Edad Media, entramos a un apartamento moderno que podría haber estado en Hollywood». ¹⁴ El también británico Cedric Salter aseguraba que «En Madrid el siglo xx y el xvii se dan la mano», describiendo el encuentro con el sereno como una de sus experiencias más auténticas. Goya es, de nuevo, el referente pictórico invocado para dotar de voz a la reliquia:

[...] cuando vuelva a las tres o cuatro de la mañana a su apartamento u hotel del siglo xx. Se encontrará con la puerta cerrada, y probablemente no tendrá llaves. Entonces deberá conjurar al siglo xvii para que le asista, dando fuertes palmadas [...]. De una taberna invisible o de una sombría esquina emergerá una grotesca figura que parecerá un gnomo directamente salido de un grabado de Goya, y rápidamente se acercará arrastrando los pies hasta usted. ¹⁵

Es importante reparar en el carácter nostálgico de este tipo de comentarios: no se trata solo de certificar la pervivencia del pasado, sino que se afirma la mayor autenticidad de este, en contraposición al presente. Dicha oposición se hace explícita en guías como la de Eugen Fodor, quien afirmaba que aunque las costumbres españolas se estaban modernizando, «aspirando al modelo

¹² *Ibidem*, p. 389.

¹³ *Ibidem*, p. 397.

¹⁴ NEWMAN, B., *Spain Revisited*, Londres, Herbert Jenkins, 1966, p. 25.

¹⁵ SALTER, C., *Introducing Spain*, Londres, Methuen, 1953, p. 65 (reed. 1967).

americano», la figura del sereno nunca desaparecería, pues «en su «buenas noches», que siempre va acompañado de un corto avance informativo sobre el tiempo que hará al día siguiente, radica la sencilla, agradable y romántica singularidad de la vida en España».¹⁶ El hecho de que la atención turística se posase sobre la figura del sereno cuando el oficio estaba a punto de desaparecer,¹⁷ apoya la interpretación de dicha mirada en clave nostálgica. En palabras de David Lowenthal: «Nada acelera más la acción preservadora que la premonición de una extinción inminente».¹⁸

Siguiendo con esta interpretación a través del concepto de nostalgia, podría decirse que el turismo adelanta lo que se conoce como la «ola nostálgica», que se propagaría por las sociedades occidentales a partir de los años 70.¹⁹ Si las dos décadas que sucedieron a la Segunda Guerra Mundial, marcadas por el llamado milagro económico, suelen identificarse con el optimismo y la fe en el futuro, los años 70 y 80 se presentan como una época en la que los evidentes costes del progreso tecnológico, junto a las crisis políticas, económicas y sociales, generaron una creciente tendencia a mirar de forma nostálgica al pasado.

Fernando Esposito ha matizado que «ya en los años 50, a la sombra de Auschwitz e Hiroshima y según se consolidaba la confrontación Este-Oeste, surgieron dudas considerables [...] en torno a la modernidad como el lugar al que la humanidad había llegado».²⁰ Pero, a la vista de los éxitos sociales y económicos, las voces críticas con la noción hegemónica del progreso en Occidente conformaron inicialmente «tan solo un ligero murmullo de fondo».²¹ Mi tesis es que en el ámbito del turismo dicho murmullo encontró desde el primer momento vía libre, pues, al focalizarse en el otro, la idealización nostálgica del pasado se hace compatible con las aspiraciones de progreso deseadas para la nación propia.

En el imaginario turístico español hay múltiples motivos que nos hablan de la idealización de un modo de vida preindustrial en vías de extinción, desde la iconografía de la lavandera a la del campesino, pasando por la del burro o la del

¹⁶ FODOR, E. *Spanien und Portugal, mit Balearen und Kanarischen Inseln*, Colonia, Comel, 1952, p. 45.

¹⁷ GÓMEZ MONTEJANO, A., *Las doce en punto y sereno: historias, avatares y anécdotas de los serenitos de Madrid*, Madrid, La Librería, 1997.

¹⁸ LOWENTHAL, D., *The Past is...*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹ BECKER, T., «Rückkehr der Geschichte? Die "Nostalgie-Welle" in den 1970er und 1980er Jahren», en Fernando Esposito (ed.), *Zeitenwandel. Transformationen geschichtlicher Zeitlichkeit nach dem Boom*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2017, pp. 93-117.

²⁰ *Ibidem*, «Einführung», pp. 7-62.

²¹ *Ibidem*, pp. 34-35.

botijo.²² Dichas iconografías se pueden entender a través de los esquemas narrativos del buen salvaje: el campo español es presentado como una arcadia rural en la que los hombres viven en comunión con la naturaleza, por oposición al mundo hipermecanizado del que proviene el turista. Pero, ¿cómo explicar la idealización primitivista de figuras que *a priori* parecen exentas de atributos idealizables? Dificilmente se adapta a la idea del buen salvaje una aparición como la del sereno descrito por Cedric Salter, en términos de un gnomo grotesco.

MONSTRUOS

La aplicación turística del filtro visual de la historia del arte tiene un carácter muy selectivo. Se limita no solo a una nómina reducida de artistas, sino también a facetas muy concretas de su producción. Henry Morton, por ejemplo, planteaba una competición entre la pervivencia de cada uno de los tipos físicos asociados con el gran triunvirato del arte hispano. Al autor le sorprendían «los pocos [rostros] que podrían haber sido pintados por Velázquez», mientras que «diez minutos en cualquier café de Madrid demostrarán lo fantásticamente que El Greco los captó, ese español flaco y pálido de la Leyenda Negra». Goya, por su parte, «encontró sus modelos en todos sitios, y de hecho parece haber muchos más Goyas que Grecos».²³

El referente goyesco es invocado para describir un tipo concreto de escenas que, a excepción de la figura de la maja, se relacionan con el imaginario de lo grotesco: desde la vieja descrita como «monstruo [...] salido de un cuadro de Goya» en la revista *Der Tourist*,²⁴ hasta el sereno contrahecho de Cedric Salter, pasando por una categoría tan abstracta como la del colectivo de los feos, resaltados por dicho autor de entre la masa de los madrileños:

La mayor parte son guapos, y, cuando son feos, lo son de una forma interesante. Mirando a los feos se da uno cuenta de lo increíblemente bien que Goya captó los rostros arrugados, mitad cómicos mitad animales, que vio a su alrededor, y de lo poco que el tipo ha cambiado.²⁵

²² FUENTES VEGA, A., *Bienvenido, Mr. Turismo. Cultura visual del boom en España*. Madrid, Cátedra, 2017.

²³ MORTON, H. V., *A Stranger...*, *op. cit.*, p. 18.

²⁴ *Der Tourist. Deutsch-spanische Zeitschrift*, n.º 5, Madrid/Bonn, Editorial el Turista, 20.10.1954, p.4.

²⁵ SALTER, C., *Introducing...*, *op. cit.*, p. 57.

Tipos eminentemente urbanos, estas apariciones goyescas eran, tanto o más que el paseo de las majas, objeto de observación del *voyeur* de café. Desde allí contemplaba la escritora británica Honor Tracy el catálogo completo de deformidades:

Me senté un rato en un café en el que visitaban las mesas una por una figuras que podrían haber sido pintadas por Goya: el epiléptico, retorciéndose y tartamudeando, con su harapiento álbum de postales; la vieja bruja doblada casi por la mitad con sus billetes de lotería; el fotógrafo enano de enorme cabeza y preciosos ojos enfermos. Una procesión de seres grotescos (...).²⁶

No hay duda de que en el imaginario turístico de lo español predominaban esos mismos «elementos de pesadilla» del universo goyesco que, especialmente valorados por los románticos, fueron posteriormente reivindicados en el contexto de las vanguardias.²⁷ Dichos elementos de pesadilla parecen anti-téticos de los esquemas narrativos del buen salvaje expuestos más arriba, pero a la vez conectan con el mito europeo del retorno al origen. No en vano es precisamente a través del arte de Goya, como Roger Bartra ilustra la transformación monstruosa que se opera en el mito del salvaje al llegar el Romanticismo. Bartra se refiere a la serie de cuadros de caníbales que Goya pintó en torno a 1800, en los que reconoce a «los primeros hombres salvajes del romanticismo», pues «están ya más cerca de las mórbidas alucinaciones románticas que del espíritu de la Ilustración».²⁸

Las descripciones del submundo urbano en las que se echa mano del referente goyesco tienen mucho de ese «miedo, mezclado de fascinación, por los monstruos» que Bartra identifica en la psique romántica.²⁹ Resulta significativo que dicho filtro visual aflore también en textos de carácter crítico como el de la ya mencionada Honor Tracy, a medio camino entre el relato de viajes y el reportaje social de corte neorrealista. Igualmente crítico es el ensayo *España - a primera vista*, en el que el escritor suizo Max Frisch recogió su viaje de 1950. Condicionado, por una parte, por los estereotipos sobre el sur arraigados en la cultura alemana desde tiempos de Goethe, y, por otra, por

²⁶ TRACY, H., *Silk Hats and No Breakfast: Notes on a Spanish Journey*, Nueva York, Random House, 1958, p. 39.

²⁷ GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982.

²⁸ BARTRA, R., *El mito del salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 434-435.

²⁹ *Ibidem*, p. 432.

una abominación personal de la dictadura franquista, Frisch transmite la imagen de un pueblo atrasado y miserable. El lenguaje visual apropiado lo encuentra en Goya: «En una ocasión en Madrid, al salir de un club nocturno mundano, nos rodea un montón de mendigos y tullidos como los vio Goya; estiran las muletas [...] y nos enseñan sus muñones, desnudos y azulados de frío».³⁰

Una escena similar es descrita por el británico John Haycraft, quien a mediados de los años 50 se instaló en la ciudad de Córdoba, donde fundó junto a su mujer el germen de la actual International House. En *Babel en España*, el libro que recoge aquella experiencia, encontramos a un Haycraft prendado de ciertos aspectos de la vida en el sur, pero también crítico con la dictadura y con la pobreza. Destaca el pasaje sobre la visita que hizo al suburbio del Refugio, con una expedición caritativa que debía repartir comida la víspera de Nochebuena. Los suministros se terminan pronto, y el grupo se marcha antes de que la masa se enfurezca. Haycraft describe un panorama desolador, en el que se mezclan elementos de pesadilla:

En torno a la parte de atrás del Land Rover se había reunido una gran multitud. [...] El clamor crecía. «¡Señorito! ¡Señorito!» Los motores se pusieron en marcha y los faros se movieron sobre las miserables hileras de cabañas de adobe, iluminando las multitudes harapientas, los crispados rostros goyescos, los brazos que saludaban.³¹

Parece que el viajero occidental contempla la pobreza de la España franquista con una mezcla de horror y fascinación casi morbosa. La utilización del filtro pictórico resulta contraproducente: los autores pueden tener la voluntad de denunciar una problemática social, pero al emparentarla con un universo estético, ese contenido crítico se ve neutralizado. Si los mendigos y la deformidad pertenecen a la tradición de lo goyesco, ¿no serán, de algún modo, algo *propio* de España? El problema de la pobreza se desvincula así de políticas o negligencias concretas del momento presente, pudiendo percibirse como una tradición secular, cercana a la categoría del folclore popular.

³⁰ Cit. en HERNÁNDEZ, I., «Volvemos a Europa». La España «a primera vista» de un suizo universal», en Berta Raposo y Ferran Robles (eds.), «*El Sur también existe*». *Hacia la creación de un imaginario europeo sobre España*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2014, pp. 87-108.

³¹ HAYCRAFT, J., *Babel en España*, Córdoba, Almuzara, 2007, p. 77 (ed. original 1958).

ORÍGENES

Lejos de esta función desactivadora, en la propaganda turística oficial la historia del arte aparece ante todo como procuradora de capital simbólico. El prestigio de la institución-arte es capitalizado mediante folletos que repasan las glorias del arte hispano, desde El Greco a Picasso,³² pero no hay huella de las referencias pictóricas que se dan en la literatura turística. Por mucho que el filtro goyesco permitiese estetizar y desproblematizar la pobreza, ello pasaba por reconocer la existencia de la misma.

Los intereses del régimen estaban en gran medida reñidos con un imaginario turístico en el que abundaban las tendencias nostálgicas. Estas implicaban no solo una celebración del atraso difícil de armonizar con la vocación de modernidad de la mentalidad desarrollista, sino también un reparto de roles no necesariamente halagüeño, entre naciones avanzadas y atrasadas. Quienes han analizado el turismo en los países en vías de desarrollo coinciden en destacar la ambigüedad de la mirada nostálgica.³³ En realidad, la idealización de lo arcaico en el extranjero no hace sino reafirmar el propio mundo del turista, pues «a medida que se comprueba el atraso de los otros, crece la conciencia de la propia posición avanzada».³⁴ Este ingrediente colonialista no es ajeno a guías de viaje como la de Henry Morton, que se declaraba entusiasmado con los lujos que el visitante podía permitirse en la España de 1955:

Hay pocas cosas más deliciosas que no tener nada que hacer en una ciudad extranjera y tener suficiente dinero para hacerlo placenteramente, sentarse a observar a la gente [...] y que un joven Murillo le limpie a uno los zapatos.³⁵

Esta última alusión nos da pistas sobre el significado que se va a asignar a otra de las grandes figuras del arte hispano: Murillo, cuyo universo estético se aplica principalmente a la figura del niño callejero. Este aparece idealizado en tanto criatura libre, su nomadismo presentado casi como una forma de vida volunta-

³² Véase por ejemplo *Spanien*, Madrid, Ministerio de Información y Turismo, 1962 (Historisches Archiv zum Tourismus).

³³ GRABURN, N. y SALAZAR, N. B. (eds.), *Tourism Imaginaries. Anthropological Approaches*, Nueva York/Oxford, Berghahn 2014, p.8.

³⁴ THURNER, I., «Die Rezeption des Fremden in der touristischen Fotografie», en Nicole Häusler y Klaus Rieländer (eds.), *Konsequenzen des Tourismus: ein Reader mit Beispielen aus Entwicklungs- und Schwellenländern*, Göttingen, Arbeitskreis für Internationale Wissenschaftskommunikation, 1995, pp. 55-62.

³⁵ MORTON, H. V., *A Stranger...*, *op. cit.*, p. 54.

riamente elegida. La guía del alemán Peter Schmid, por ejemplo, incluía un retrato de un «alegre holgazán» que, según el pie de foto, «podría haber salido de uno de los populares cuadros de género de Murillo». ³⁶ De forma similar, Bert Boger y Anton Dieterich asignaban el título de «Murillo sigue vivo» al retrato de dos niños, descalzos y con ropas raídas, a los que describían como «morenos gitanillos» que «Ni siembran ni cosechan... Y sin embargo sonríen». ³⁷ Incluso una autora crítica como Honor Tracy, no podía evitar el mencionado paralelismo a la vista de esos «diminutos golfos callejeros», que «con sus morenos rizos y sus ojos grandes e inocentes, hacen pensar en los querubines de Murillo». ³⁸

Parece obvio que si estas muestras de atraso se juzgan de forma indulgente, es porque tienen lugar lejos del propio país de origen. Con total seguridad, una realidad como la de la pobreza infantil se habría interpretado de forma muy diferente en caso de darse en el entorno inmediato del viajero. Se confirma, por tanto, que a la coordenada temporal de la mirada nostálgica hay que añadirle una coordenada geográfica. El pasado como mapa con el que cartografiar al otro.

Historiadores como Walter L. Bernecker han situado la idea de temporalidad en el eje de los procesos de *mental mapping* dentro del continente europeo, donde a partir del siglo XVIII «el Sur se convirtió, en la imaginación de los europeos occidentales, en una región de retraso económico y cultural». ³⁹ Dichos mapas mentales reemergen tras la Segunda Guerra Mundial, cuando toma forma una periferia en el Sur de Europa. ⁴⁰ La percepción de esta periferia atrasada va a ser fundamental en la propia construcción de la identidad europea: en palabras de Roberto Dainotto, «la Europa hegemónica pudo encontrar en el sur no un otro exótico», como el que fabricó el Orientalismo, «sino un fragmento, un resto arqueológico, de su propio pasado». ⁴¹

³⁶ SCHMID, P., *Spanische Impressionen: Reisebuch*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1952, s. p.

³⁷ BOGER, B. y DIETERICH, A., *Mit Kamera und VW in Spanien*, Stuttgart, Belser, 1955, p. 94.

³⁸ TRACY, H., *Silk Hats...*, *op. cit.*, p. 13.

³⁹ BERNECKER, W. L., «La visión de España desde Alemania: un panorama diacrónico», en Berta Raposo y Ferran Robles (eds.), *El Sur...*, *op. cit.*, pp. 13-48.

⁴⁰ HERTEL, P., «Manifold Discourses. Mapping the South in Contemporary European History», en Martin Baumeister y Roberto Sala (eds.), *Southern Europe? Italy, Spain, Portugal, and Greece from the 1950s until the present day*, Frankfurt/Nueva York, Campus Verlag, 2015, pp. 201-217.

⁴¹ DAINOTTO, R., «A South with a View. Europe and Its Other», *Neplanta: Views from South*, vol. 1, n.º 2, 2000, pp. 375-390.

La rehabilitación internacional del franquismo a partir de los años 50 suele explicarse como consecuencia de una maniobra de modernización cosmética, pero el protagonismo del pasado en el imaginario turístico plantea preguntas en la dirección contraria: ¿qué papel jugaría, en dicho proceso, la propia predisposición nostálgica de Occidente? El fenómeno de los filtros histórico-artísticos analizados, como referente cultural que vehicula el viaje al pasado, corrobora que la cuestión de la temporalidad sería un elemento fundamental en la percepción internacional de la España de Franco.

DE *TRAZO DE TIZA* A *DE PROFUNDIS*.
NARRACIÓN Y TIEMPO
EN MIGUELANXO PRADO

JULIO A. GRACIA LANA

El Océano, que yergue montañas de vidrio,
montañas inmensas que anhelan el cielo,
suspendidas una eternidad de calma absoluta,
contenido el aliento,
contenido el tiempo [...].¹

INTRODUCCIÓN

Entre finales de la década de los años ochenta y comienzos de los noventa, se produjo en España la desaparición del principal vehículo de comercialización del cómic: la revista de historieta. Potenciaron su caída una serie de causas de tipo industrial y sociológicas, compartidas por gran parte de los países occidentales. Se constituyó un fenómeno sobre el que todavía se pueden trazar muchas aproximaciones, y que condicionó de forma destacada la producción artística. Como destaca Trabado Cabado:

De ordinario se presta poca atención a los soportes en los que una obra de arte toma forma. Frente a los estilos, artificios narrativos, personajes, etc., éste parece pasar inadvertido y, como es bien sabido, el soporte condiciona en gran medida el mensaje. Esto es más evidente, si cabe, en el campo del cómic, en el que la poética y las posibilidades expresivas dependen en gran medida del espacio que se les deje para desarrollarse.²

Los autores que desarrollaron su trabajo en ambas décadas se vieron afectados por el contexto de cambios en el mercado. Miguelanxo Prado fue uno de los más relevantes y conocidos, tanto a nivel nacional como desde el prisma

¹ PRADO, M., *Ardalén*, Barcelona, Norma Editorial, 2014, p. 250.

² TRABADO CABADO, J. M., *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 9.

internacional. Se enmarcó en una generación que comenzó trabajando para las revistas del *boom* del cómic adulto y que, en su ascenso creativo, tuvo que volcar su talento hacia otros campos. El autor pudo configurar su producción con total libertad porque perteneció, como él mismo destaca, a:

La primera generación en la que aparece la fidelidad al autor. *Trazo de tiza* salió en *Le Monde* y *Frankfurter Allgemeine*, se convirtió en un long seller y es mi libro más traducido y reeditado. Desde entonces hay un pacto tácito: ellos no me dan la brasa siempre que mis libros funcionen.³

El periodo que siguió a la desaparición de las revistas del *boom* trajo consigo una merma en las posibilidades de trabajo dentro del cómic. Algunos autores lo abandonaron definitivamente y otros volvieron a trabajar en el medio pero con un estilo totalmente distinto. En el caso de Prado su camino creativo discurrió hacia el sector audiovisual: trabajó para la televisión gallega en la realización de carteles, ilustraciones, diseños y todo tipo de *merchandising* para el programa *Xabarin Club*, y fue además «jefe de dibujantes de la serie *Men in black*, trabajó con Spielberg y, a pesar de que se lo pidieron, no quiso quedarse».⁴ Sus trabajos en los años noventa potenciaron una relación con el medio audiovisual que luego se rubricó en la década de los 2000, con la dirección de la película de cine de animación *De Profundis* (lanzada en 2007).

El análisis de su figura dentro de este ecosistema de cambios se configura como indispensable, tanto por la amplia influencia de su producción gráfica como por el salto al medio audiovisual. El presente texto debe entenderse como de primera aproximación a un tema mucho más amplio. La obra de Miguelanxo Prado ha recibido diversas aproximaciones, entre ellas la tesis doctoral de Guy Abel: *Le personnage iconique dans les bandes dessinées de Miguelanxo Prado* (defendida en 1995). La investigación pormenorizada de los distintos elementos que componen la obra del autor y, especialmente, su relación con el fin del *boom* y la desaparición progresiva del formato revista, pertenecen a una investigación más amplia del escritor del presente artículo, con forma de tesis doctoral.

³ CONSTENLA, T., «Las preferentes, un drama en viñetas», *El País*, Madrid, 10/09/2014, disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/09/actualidad/1410287471_904219.html [fecha de consulta: 22/06/2017].

⁴ CONSTENLA, T., «Miguelanxo Prado gana el Nacional de Cómic con Ardalén», *El País*, Madrid, 31/10/2013, disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/31/actualidad/1383212225_972461.html [fecha de consulta: 22/06/2017].

EL TIEMPO EN MIGUEL ANXO PRADO

En una entrevista realizada a una supuesta catedrática del Instituto Tecnológico de Massachusetts, Mercedes Prieto Dunwald, e incluida en su novela gráfica *Ardalén* (2012), ésta destaca en respuesta al periodista que:

El tiempo es una obsesión para el ser humano desde siempre. Gracias a que somos inteligentes podemos percibirlo. Y gracias a que tenemos memoria asociada a esa inteligencia, podemos ordenar nuestras experiencias y conocimientos cronológicamente y planificar lo que queremos hacer en el futuro. ¿Se da cuenta de la trascendencia que todo esto tiene?⁵

Ardalén ha sido leído por la investigadora Sarah Dibble Harris como una representación de la propia memoria colectiva de España.⁶ La memoria es uno de los elementos asociados a la temporalidad que nos permiten acercarnos a la obra de Prado. En verdad, hablar de tiempo supone referirnos a un campo muy amplio, que nos ofrece muchos prismas de análisis en cualquier autor o manifestación estética.

La Real Academia Española de la Lengua aporta dieciocho significados para el significante «tiempo», donde podemos encontrar desde la «Duración de las cosas sujetas a mudanza» hasta la «Época durante la cual vive alguien o sucede algo». Aplicados estos significados al análisis de una de las primeras obras de Prado, la serie de ciencia ficción *Fragmentos de la enciclopedia délfica* (1983-1984, para la revista *1984*), podríamos hablar respectivamente de cómo el autor plantea la evolución de la raza humana a lo largo de la historia (y, por extensión, la de todo el universo), o de la evolución de las distintas etapas en las que la define, como la era atómica o la cósmica. Dicho análisis nos llevaría a una sistematización muy amplia que excede los objetivos de este artículo.

Por ello, en el contexto que nos proporciona el *IV Simposio de Reflexiones sobre el gusto. El tiempo y el arte*, organizado por el Grupo de Investigación Consolidado Vestigium, se establece una aproximación a dos de sus obras, *Trazo de tiza* y *De Profundis*, cuya selección se explicará a continuación.

⁵ PRADO, M., *Ardalén...*, *op. cit.*, p. 125.

⁶ DIBBLE HARRIS, S., «Blurring the Margins: *Ardalén* (2012) and Collective Memory in Spain», *Brumal*, vol. 5, n.º 1, 2017, pp. 21-42 <<http://ddd.uab.cat/record/180342>> [fecha de consulta: 22/06/2017].

En ambas se realiza un doble análisis específico en torno a la noción de tiempo: por un lado, el acercamiento al tiempo narrativo en las dos obras y la vinculación, respectivamente, de cómic y cine con otras manifestaciones artísticas, como la literatura y la música. Por otra parte, se establece la hipótesis inicial de que existen rasgos en su producción de carácter o impacto más local, que dependen para su desarrollo de una idea del tiempo muy concreta, con el potencial de convertirlos así en universales.

Se establecen además las posibles conexiones entre ambas propuestas para realizar un primer apunte de cómo pudo afectar a Miguelanxo Prado la etapa de desaparición de las revistas tras el *boom* del cómic adulto.

TRAZO DE TIZA Y DE PROFUNDIS

De hecho, capital para comprender su obra y posterior repercusión internacional, fue todo su trabajo inicial para las revistas del *boom* en la década de los años ochenta. En una entrevista realizada por el crítico y periodista Kike Infame, Prado habla de cómo publicó su primera historia en:

«Xofre», un fanzine de un solo número. Realicé la historia sin un guión previo y después hice en vacío dos historias más: una que se titulaba «Mar de tinieblas», un homenaje a Lovecraft intentando captar su ambientación y otra de ambiente decimonónico en la línea de «Los pazos de Ulloa» hablando de los señores feudales que existían en Galicia hasta prácticamente el siglo XIX. Con esas historias me fui a Barcelona a buscar editores. La mayoría lo miraron sin demostrar ningún interés y a Toutain sí que le interesó, de hecho compró las dos historias para publicarlas aunque la del señor feudal no le encajaba en ninguna revista y de hecho es mi única historia inédita.⁷

Para Toutain, Prado produjo desde ese momento la ya comentada *Fragmentos de la Enciclopedia Delfica*, *Stratos* (para Zona 84) y *Crónicas incongruentes* (en *Comix Internacional*). En esta última dejó atrás el género de la ciencia ficción e introdujo el costumbrismo y la crítica social con varios toques de humor, además del color. Con esta obra se produjo la quiebra de su relación con el

⁷ INFAME&CO, «Siempre he buscado en mis obras un posicionamiento social. Entrevista a Miguelanxo Prado», Bilbao, *Bilbao 24 horas*, 19/10/2016, <<http://bilbao24horas.com/hemeroteca/index.php/de-interes-y-curiosidades/el-mundo-del-comic-con-infame-co/17457-siempre-he-buscado-en-mis-obras-un-posicionamiento-social-entrevista-a-miguelanxo-prado>> [fecha de consulta: 22/06/2017].

editor barcelonés ya que «todo lo que para mí [para Miguelanxo Prado] era esencial para contar la historia, como fragmentos que no acaban de encajar en su sitio, él no lo acababa de ver y le parecía horroroso».⁸ No fueron las únicas propuestas de Prado publicadas durante el *boom* de las revistas de cómic adulto, su producción fue amplia y dentro de ella destacan series como *Quotidiania Delirante* o *Manuel Montano* (con guion de Fernando Luna). En estos cómics configuró su estilo narrativo, que eclosionó en el último de sus trabajos publicados en el formato revista: *Trazo de tiza*.⁹

El nombre del relato se refiere a la forma que toma la isla donde se desarrolla la acción, vista desde arriba en el Océano, «un límite blanco e incierto entre lo tangible y lo posible».¹⁰ Cuenta la historia de un hombre que llega a un pequeño islote, ocupado por un faro sin uso y una posada atendida por una mujer, que vive junto a su hijo. «El azar teje con casualidades y coincidencias esta historia extravagante»,¹¹ a la que se suma una misteriosa mujer que espera en la isla la llegada de otro barco.

Junto a la publicación de *Trazo de tiza* se produjo una desaparición progresiva del formato revista, como hemos comentado líneas arriba, que obligó al autor a trabajar en otros medios, principalmente el audiovisual. El interés desarrollado por este ámbito a finales del siglo xx y, al mismo tiempo, la idea de que la animación «se había ido vaciando de dibujo» llevó a Miguelanxo Prado a realizar otra de sus grandes obras en la década de los 2000: *De Profundis*.¹²

En la película el autor actuó dentro de todas las facetas de la producción audiovisual, desde el guion hasta la dirección de parte de la producción. Prado creó una película configurada por más de veinte mil imágenes realizadas a mano y unificadas gracias al ordenador, en la que los diálogos se sustituyen por la música del compositor Nani García.¹³ Los personajes:

Son un pintor que sueña ser marino y pescador, y una mujer que toca el violoncello, enamorados y habitantes de una casa en medio del mar. Después de morir ahogado durante una tempestad, el pintor-marinero será guiado por una sirena a través

⁸ *Ibidem*.

⁹ Tomó después forma de álbum (en 1993), inaugurando la colección «Miguelanxo Prado» de Norma Editorial.

¹⁰ PRADO, M., *Trazo de tiza*, Barcelona, Norma Editorial, 2003, p. 30.

¹¹ *Ibidem*, p. 24.

¹² INFAME&CO, «Siempre he buscado...», *op. cit.*

¹³ Prado se inspiró en el precedente que supuso *El viejo y el mar* (2000), de Aleksandr Petrov.

de un recorrido submarino [...] un equivalente oceánico del «cielo» como ubicación del «más allá».¹⁴

Tras este camino, el pintor-marino se reencuentra con la violonchelista al reconvertir el barco que conduce desde el fondo del océano en una ballena de color rojo.

Ambas obras resultan representativas de su trayectoria por condensar dos etapas formativas amplias: la de las revistas del *boom* del cómic adulto en el caso de *Trazo de tiza* (siendo la última de las obras que se inserta dentro del formato revista), y sus años de trabajo en el sector audiovisual en lo que se refiere a *De Profundis*. Cómic y película fueron asimismo dos piezas muy premiadas y reconocidas.¹⁵

CONTROL NARRATIVO Y NO-LUGAR

Las dos obras tuvieron también una fuerte recepción crítica. En un artículo escrito a raíz de la publicación de *Trazo de tiza*, Ángel Luis Sucasas definía que:

El uso del espacio y del tiempo en esta obra no responde a una mera claridad narrativa que acompañe a la historia sino a un moldeado de esa historia a partir de las decisiones estéticas. El qué se cuenta pasa de fin a medio y el cómo se cuenta sigue la senda inversa para darle al conjunto su verdadera razón de ser.¹⁶

Prado entiende que planteó la obra:

Jugando con la estructura narrativa de un modo que no era frecuente en ese momento. Ni en cómic ni en cine porque tienen que pasar años para ver películas como «Crash» o «Babel», que rompen la cronología de la narración para ir creando una sensación de misterio o intriga.

¹⁴ Página web oficial de Miguelanxo Prado, disponible en: <<http://www.miguelanxoprado.com/index.php?s=22&su=22&su2=24&cat=su2>> [fecha de consulta: 22/06/2017].

¹⁵ *Trazo de tiza* ganó el Premio Alph Art en Angoulême 1994 y el de Mejor Obra Salón del Cómic de Barcelona del año 1994. Estuvo además nominada por su edición en inglés a los dos galardones más relevantes de Estados Unidos: los Premios Eisner y en 1995 en los Premios Harvey. *De Profundis* ha sido exhibida en numerosos festivales extranjeros y fue candidata a los Premios Goya 2006, en la categoría de Mejor Película de Animación.

¹⁶ SUCASAS, Á., «Miguelanxo Prado: ventanas al infinito», *FerrolAnálisis: revista de pensamiento y cultura*, n.º 27, 2012, p. 340.

Me planteo la historia con muchas referencias al realismo mágico. El concepto inicial es una conversación entre Bioy Casares y Borges en la que se plantean escribir una narración en la que mientan o no cuenten toda la verdad al lector pero en la que éste, si es un lector suficientemente atento, complete la historia.¹⁷

Un análisis pormenorizado de este planteamiento del autor, lo encontramos en el artículo de Antía Marante Arias *Intertextualidad y metaficción en Trazo de tiza de Miguelanxo Prado*, en el que plantea a modo de síntesis que:

Trazo de tiza ejemplifica la traslación de un «argumento infinitesimal» a un medio mayoritariamente asociado a obras en las se precipitan, a ritmo frenético, peripecias y aventuras. El álbum combina una sucesión de viñetas de corte impresionista con la presentación de una historia situada en un espacio permeable a la suspensión temporal y a la lógica causal.¹⁸

El historietista delimita de esta forma una estructura narrativa original que, en sus palabras, se adelanta a otros planteamientos cinematográficos y que viene inspirada por varios referentes literarios destacados por Marante Arias: Jorge Luis Borges, Bioy Casares y Antonio Tabucchi. El «argumento infinitesimal» supone «la narración pausada de un conjunto mínimo de hechos» y viene definido en el prólogo de Borges a *La invención de Morel* de Bioy.¹⁹ Estos condicionantes narrativos se suman a los prismas estéticos de Prado, con referentes pictóricos muy amplios en los que su «dimensión icónica [...] Si bien está al servicio de una historia, las particularidades de ésta, el montaje de sus viñetas producen una interacción entre figuración y narración».²⁰

Todo ello se da cita en un escenario que parece configurarse como fuera del espacio y del tiempo, un islote que ni siquiera aparece en las cartas de navegación.²¹ Un lugar de tránsito para viajeros en el que nadie se queda muchos días, pero en el que el avance temporal parece detenerse y estirarse hasta el infinito. Un no-lugar reconvertido en lugar y por lo tanto en espacio de memoria. En

¹⁷ INFAME&CO, «Siempre he buscado...», *op. cit.*

¹⁸ MARANTE ARIAS, A., «Intertextualidad y metaficción en *Trazo de tiza* de Miguelanxo Prado», en *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n.º 4, Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 86-103, espec. p. 102, disponible en: <<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2260>> [fecha de consulta: 22/06/2017].

¹⁹ *Ibidem*, p. 87. BIOY CASARES, A., *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

²⁰ ABEL, G., «Trazo de tiza de Miguelanxo Prado. El improbable relato entre novela y cuadro», en ALARY, V. (éd.), *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 196.

²¹ PRADO, M., «Trazo de tiza», *Cimoc*, n.º 134, Barcelona, Norma Editorial, 1992, p. 9.

palabras del antropólogo francés Marc Augé «si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar».²² Al hablar de este concepto: «designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios».²³ Un islote con una taberna meramente utilizada para aprovisionarse, pero que se ocupa por las relaciones que mantienen los viajeros consigo mismos y entre sí. Se complementa con la presencia de un faro abandonado, elemento muy vinculado a la memoria gallega y, por extensión, al mar y a las tradiciones forjadas en torno al Océano Atlántico.

LA NARRATIVA EN EL AUDIOVISUAL

La reedición de *Trazo de tiza* en el año 2003 incluyó un homenaje a Hugo Pratt en el que se incluían las ballenas que luego aparecerían y cobrarían un importante papel en *De Profundis*.²⁴ También la idea del islote aislado, pero ocupado y vivido, se mantiene en la película de animación.

Estructuralmente, la película tiene una estructura narrativa similar a la de un cuento clásico. Comienza presentando el lugar aislado (reconvertido en habitado) que constituye el islote, ocupado totalmente por una mansión en la que se muestra el estudio y los distintos cuadros de un pintor, con una violonchelista que toca en el porche. Se produce un giro con el naufragio del protagonista masculino, que da paso al amplio desarrollo (el viaje por el océano-cielo), hasta el beso y despedida de la sirena y el consecuente desenlace, con un renacido protagonista que, como hemos descrito líneas arriba, con su barco transformado en ballena roja, saluda a la mujer del inicio del relato. Se trata de una propuesta de cine carente de diálogos y asociativo, en la que el espectador debe metafóricamente vincular lo que ve con ciertas emociones o sentimientos. Un «discurso de carácter poético»²⁵ en el que:

²² AUGÉ, M., *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1993, p. 83.

²³ *Ibidem*, p. 98.

²⁴ PRADO, M., *Trazo de tiza...*, *op. cit.*

²⁵ Página web oficial de Miguelanxo Prado, disponible en:

<<http://www.miguelanxoprado.com/index.php?s=22&su=22&su2=25&cat=su2>> [fecha de consulta: 22/06/2017].

la música debería cementar (Elmer Bernstein dixit) con sus virtudes temporal-atemporal el conjunto de la obra de manera que el espectador fuese capaz de alimentarse de los sonidos como ayuda en la interpretación de las elipsis provocadas por la secuencia de imágenes.²⁶

La estructura se interconecta así con la propuesta musical de Nani García, rica en matices y convergencia de muchas influencias,²⁷ del mismo modo que en *Trazo de tiza* lo había hecho con los textos de Borges, Casares y Tabucchi.

En este sentido, ambas obras requieren de un público activo, implicado en una lectura profunda. Además, Prado realizó todo el montaje en *De Profundis* uniendo las imágenes a través de fundidos encadenados, aportando una sensación de calma y concentración en la narración similar a la lectura de un cómic.²⁸

En palabras del director el propio proyecto se concibió «con las mismas premisas que usaría en un cómic, escribir una historia, mi historia, sin pensar si se iba a emitir, ni si tiene que ganar tanto dinero para que compense toda la producción ni nada parecido».²⁹

CONEXIONES Y REFLEXIONES FINALES

Estos son sólo algunos de los rasgos que engarzan a *Trazo de tiza* con *De Profundis*. Entre ambas obras se encontraba toda la decadencia del modelo de revista. Autores de una generación anterior a Prado, como Nazario o Javier Montesol, también se vieron afectados por este contexto. Eligieron un camino aparentemente distinto: la pintura y el sistema del arte. Y de esa elección volvieron cambiados. Lo demuestra la comparativa entre los trabajos realizados para la revista *El Vibora* por Nazario (como su conocida *Anarcoma*), y sus lienzos de finales de los años noventa. Del mismo modo, aunque podamos realizar una lectura histórica y establecer conexiones de tipo temático entre el cómic y

²⁶ RODRÍGUEZ, D. y GARRIDO, I., «Entrevista a Nani García», *Score Magazine*, 28/04/2017, disponible en: <http://www.scoremagazine.com/Entrevistas_det.php?Codigo=42> [fecha de consulta: 22/06/2017].

²⁷ *Ibidem*. Desde las flautas tradicionales (que se vinculan a la cultura cotidiana gallega) o elementos que remiten a ritmos africanos.

²⁸ MONTOYA, DANIELA T., «Miguelanxo Prado y De Profundis», *Encadenados*, 17/01/2008, disponible en: <<http://www.encadenados.org/rdc/todo-lo-demas/252-miguelanxo-prado-y-de-profundis>> [fecha de consulta: 22/06/2017].

²⁹ INFAME&CO, «Siempre he buscado...», *op. cit.*

el lienzo, hay una distancia clara entre obras de Francisco Javier Ballester Guillén (conocido como Montesol) como *Opisso y Dora*, y las pinturas que produjo en los noventa.³⁰

No fue, sin embargo, el caso de Miguelanxo Prado: el historietista mantuvo sus recursos formales y temáticos cuando regresó de nuevo al cómic tras su paso por el audiovisual. Lo hizo con claras referencias literarias en *Trazo de tiza* y con el apoyo de la música en *De Profundis*, unificados en ambos casos por una última conexión con otro medio: sus vínculos estéticos con la pintura y con el oficio de pintor. Prado no dio el salto a la pintura como otros autores del *boom* porque desde el inicio mantuvo un fuerte vínculo con el lienzo que unifica su obra. Este se sitúa como conexión entre su originalidad narrativa, el planteamiento de espacios aislados reconvertidos en habitados, o la necesidad de un lector y espectador activo, que comprenda la obra de Prado como una producción que va más allá del propio medio del cómic.

³⁰ MONTESOL, *Opisso y Dora*, Barcelona, Complot, 1990.

EL PASO DEL TIEMPO Y LA PERVIVENCIA DE LA TRADICIÓN. EL CASO DE LAS *HINA-NINGYÔ*

MARÍA GUTIÉRREZ MONTAÑÉS

EN ESTA INVESTIGACIÓN queremos llevar a cabo un estudio y análisis de las variantes y transformaciones sufridas por una de las tipologías de muñecas tradicionales japonesas: las llamadas *Hina-ningyô*. Atenderemos, en este caso, a sus características propias, así como al contexto histórico que influyó sobre las mismas, trazando un recorrido temporal que nos lleva desde representaciones idealizadas de la corte imperial a meros objetos de consumo que adoptan lenguajes y apariencias propias de personajes populares.

I. INTRODUCCIÓN: *HINAMATSURI* Y *HINA-NINGYÔ*

El término que se utiliza en Japón para denominar a las muñecas tradicionales es *ningyô* (人形), formado por los *kanji*, *nin* (人, persona, humana) y *gyo* (形, forma), por lo que la palabra significa literalmente «forma humana».¹ Este término fue traducido al inglés como *doll*, vocablo que ha llevado a que en Occidente, las *ningyô* se identificaran con nuestra definición de muñeca como juguete infantil. Sin embargo, estos objetos no sólo responden a esta acepción, ya que, además de ser en algunos casos un juguete, desempeñan diversas funciones y ofrecen distintos significados, siendo con frecuencia amuletos protectores contra los malos espíritus, objetos propiciatorios de buen augurio, modelos de conducta con su pertinente función didáctica, objetos de apreciación estética o meros *souvenirs*.²

¹ YAMADA, T., *Japanese Dolls*, Tokio, Japan Travel Bureau, 1955, p. 1.

² GÓMEZ, M., *El movimiento Mingei en las colecciones del Museu Etnològic de Barcelona. El caso de los kyôdo-gangu o juguetes populares y tradicionales japoneses*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Elena Barlés, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de

Con independencia de sus remotos orígenes cuyos más lejanos precedentes se remontan a la prehistoria japonesa, el mayor desarrollo de su producción tuvo lugar en el período Edo (1603/1615-1868), una época histórica en la que Japón vivió en paz y prosperidad bajo el gobierno de los *shôgun* de la familia Tokugawa, que lograron unificar el país bajo su autoridad. Esta etapa se caracterizó por el férreo control al que se sometió a todos los sectores de la sociedad (especialmente a los señores feudales o *daimyô*), que garantizó la estabilidad interior, el aislamiento del país, y el espectacular desarrollo del arte y las artesanías, así como del comercio, que trajo consigo la prosperidad económica y el auge y expansión de la burguesía.³

Estas circunstancias históricas propiciaron también el desarrollo de la producción y el consumo de *ningyô*, incluyendo, por supuesto, la tipología que nos ocupa: en las grandes ciudades japonesas hubo un auge de talleres artesanales y excelentes autores dentro de la creación de estas figuras, de modo que se produjo una mayor variedad tipológica de las mismas, incluyendo ejemplares realizados en materiales más baratos, lo que extendió su consumo entre las distintas capas de la sociedad.⁴

Esta producción se mantuvo en la era Meiji (1868-1912), época en la que Japón abrió sus puertas a Occidente, y también en el período Taishô (1912-1926). En estas etapas, el descubrimiento y la fascinación que produjo Japón en los países occidentales, y que dio lugar al Japonismo (segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX), llevó consigo la importación de este tipo de artesanía, que fueron dadas a conocer tempranamente a través de las exposiciones universales e internacionales, en las que el gobierno nipón participó mostrando sus productos. Su éxito fue tal, que pronto estas muñecas fueron vendidas en tiendas especializadas, donde fueron adquiridas por todo tipo de coleccionistas.⁵

En la presente comunicación, como ya hemos señalado al principio de la misma, nos referiremos a las denominadas *Hina-ningyô*, muñecas que se exhi-

Zaragoza, Zaragoza, 2011, t.1, p. 108. Tesis doctoral publicada en línea en la red Zaguán: <<http://zaguan.unizar.es/record/6541/files/TESIS-2011-068.pdf>> [fecha de consulta: 04/09/2017].

³ WHITNEY, J. (ed.), *The Cambridge History of Japan*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988-1999, vol.4: Early Modern Japan (1991), pp. 1-6.

⁴ YAMADA, T., *Japanese Dolls...*, op. cit., p. 12.

⁵ PATE, A., «Sosaku Ninyô: The Birth of The Japanese Art Doll» en *Antique Japanese Dolls*, <http://www.antiquejapanesedolls.com/pub_artinfocus/sosaku_ningyo/sosaku_ningyo.html> [fecha de consulta: 04/09/2017].

ben durante el *Hinamatsuri* o Día de las niñas,⁶ que tiene lugar el tercer día del tercer mes. A pesar de sus remotos orígenes, que abordaremos posteriormente, fue durante el período Edo cuando se conforma esta festividad tal y como la conocemos a día de hoy: una celebración que se vincula al crecimiento de las niñas.⁷ Por entonces se establece la costumbre de montar un estrado de 5 ó 7 escalones llamado *hina-dan*, cubierto con una tela roja sobre la que se colocan las muñecas en estricta jerarquía.⁸ Estas figuras representan a la pareja imperial (denominada *dairi-bina*)⁹ y a distintos miembros de la corte imperial, siendo un reflejo de la importancia de las tradiciones. Igualmente, mediante su exhibición, se persigue un claro significado educativo: enseñar a las niñas unas pautas de comportamiento que se corresponden a su sexo, es decir, mujeres tranquilas, quietas, sonrientes y satisfechas con su suerte en la vida.¹⁰ En la mayoría de los casos, el cuerpo de estas *ningyô* suele ser de materiales baratos, como la paja, a modo de esqueleto, que queda oculto gracias a lujosos atavíos de seda. La cabeza, las manos y los pies, partes que quedan al descubierto, serían de madera cubiertos con *gofun*, una pasta compuesta de conchas trituradas con un aglutinante procedente de la espina de pez llamado *nikawa*, que les da un acabado blanco, liso y pulido.¹¹

2. ORÍGENES DE LA TIPOLOGÍA.

MANIFESTACIONES PREVIAS AL PERÍODO MEIJI (1868-1912)

Los orígenes del *Hinamatsuri* y las *Hina-ningyô* están, por un lado, estrechamente ligados con una serie de celebraciones que se llevaban a cabo en la

⁶ PATE, A., «The Hina Matsuri. A Living Tradition», *Daruma*, n.º 14, Spring, 1997, <http://www.lasieexotique.com/mag_hina/mag_hina.html> [fecha de consulta: 04/09/2017].

⁷ GÓMEZ, M., *El movimiento Mingei...*, *op. cit.*, p. 419

⁸ Por orden, en el escalón superior se dispone a la pareja imperial, seguidos de dos ministros. Las damas de compañía de la emperatriz se encuentran en el tercer escalón y suelen ser tres (dos están de pie y portan pequeñas jarras para servir *sake*, mientras que la tercera está sentada). A continuación, aparece un conjunto de cinco músicos que se incluyen entre 1780-90, y, por último, los llamados *shichô* o criados de la más baja condición. PATE, A., *Ningyô. The art...*, *op. cit.*, p. 122.

⁹ Cabe destacar que, en un primer momento, esta exhibición de muñecas se limitaba a la pareja imperial o *dairi-bina*, por ello, a la hora de abordar su evolución, nos centraremos principalmente en estas dos figuras. PATE, A., *Ningyô. The art...*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰ CAIGER, G., *Dolls on display: Japan in miniature*, Tokio, Hokuseido Press, 1933, pp. 6-7.

¹¹ PATE, A., *Ningyô. The art...*, *op. cit.*, p. 14.

corte durante el mes de marzo a modo de celebración del *Jôshi* —un día que tradicionalmente se destinaba a la purificación—. Como algunas de las prácticas que se realizaban en esta fecha, podemos citar la creación de unas muñecas de papel llamadas *nademono* (la traducción literal de este término vendría a ser «cosas de frotar») que, como bien indica su nombre, se frotaban por todo el cuerpo para absorber los posibles malos espíritus que allí habitasen; posteriormente, se destruían, y con ellas, las posibles influencias negativas.¹² Con el paso del tiempo, estas muñecas se hacían más complejas y elaboradas, dando lugar, al final, a una nueva tipología llamada *Tachi-bina*.¹³

No obstante, por otro lado hemos de mencionar a las *Hôko-ningyô* y las *Amagatsu-ningyô*. Estas son dos tipos de muñecas presentes en el período Heian (794-1185/1192) que originalmente se conocieron gracias a las ilustraciones presentes en el *Genji Monogatari* (*Historia de Genji*) de Murasaki Shikibu, una obra literaria que trata los romances del príncipe Genji y de su hijo, siendo un fiel reflejo de las prácticas que se llevaban a cabo en la corte japonesa en ese momento.¹⁴ En primer lugar, a la hora de hablar de las *Hôko-ningyô*, se trata de muñecas compuestas por un cuerpo de tela blanca, de forma estrellada y extremidades en punta, además de una cabeza de madera de este mismo color que se adorna con cabello natural y unos rasgos faciales bastante esquemáticos pintados sobre su superficie con tinta roja y negra.¹⁵ Por otro lado, las *Amagatsu-ningyô* presentan un cuerpo en forma de T mayúscula dado por dos tallos de bambú cruzados, así como una cabeza de madera o papel maché —ambas piezas se cubren de tela blanca— sobre la que se pintan los rasgos faciales y el cabello.¹⁶

A partir de este momento y atendiendo a las influencias mencionadas, vamos a encontrarnos toda una serie de tipologías y variaciones en las mismas que no dejan de ser imágenes primitivas de la *dairi-bina* o pareja imperial que se dispone en lo alto del *hina-dan*. Cabe destacar que, en un primer momento, estas eran las únicas piezas que formaban parte de las exhibiciones propias del *Hinamatsuri*: fue en el período Edo, durante el dominio de la familia Toku-

¹² *Ibidem*, p. 93.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Dolls in the Tale of Genji*, <<https://people.clas.ufl.edu/jshoaf/japanese-dolls/genji/>> [fecha de consulta: 31/07/2017].

¹⁵ PATE, A., *Ningyô. The art of...*, op. cit., p. 89-90.

¹⁶ BATEN, L., *Identifying Japanese Dolls. Notes on ningyô*, Leiden, Hotei Publishing, 2000, p. 13.

gawa, cuando aumenta el número de figuras así como las prácticas ligadas a las mismas, dando lugar al festival que conocemos actualmente.¹⁷

En primer lugar, hemos de definir las ya mencionadas *Tachi-bina*. Como ya hemos comentado, esta variante se encuentra estrechamente relacionada con los rituales que se llevaban a cabo durante el *Jôshi*, siendo el resultado de la evolución de esas primeras muñecas de papel. En un primer momento, estas figuras se vestían mediante papeles de gran calidad decorados con una serie de motivos auspiciatorios relacionados con su función ritual. No obstante, con el paso del tiempo dejaron de ser destruidas y utilizadas como objeto que absorbe los malos espíritus para emplearse como contenedor de *kami*, es decir, un objeto que estas divinidades pudieran poseer a la hora de manifestarse.¹⁸ Su apariencia está bastante influida por las *Hôko-ningyô* y las *Amagatsu-ningyô*: la figura masculina mantiene esa forma característica de T mayúscula, mientras que la femenina, adopta forma cilíndrica desprovista de extremidades, si bien, ya no son blancas sino que se cubren con vistosas telas y papeles a modo de atuendo.¹⁹

Posteriormente, las *Kan'ei-bina* supusieron un paso importante en la evolución de esta tipología, ya que las figuras pasan a representarse sentadas, con formas más elaboradas.²⁰ En este caso, reciben esta denominación dado que surgen en la era Kan'ei (1624-1644), y, aunque en un primer momento estas figuras no desempeñaban esta misma función ritual, acaban por reemplazar a las *Tachi-bina* gracias a su estética más refinada que buscaba reproducir atuendos cortesanos de forma mucho más realista y cuidada.²¹ Estrechamente relacionadas con las *Kan'ei-bina* existe una variante llamada *Muromachi-bina*, que toma las mismas figuras sentadas pero dispone los brazos de ambos estirados a los lados, eso sí, sin manos; se denominan así porque su estética obedece a los gustos propios del período Muromachi (1336-1568).²²

Hemos de continuar este recorrido con las *Kyôho-bina*, una nueva tipología que surge en un momento brillante para las artes niponas, ya que se dieron toda una serie de innovaciones técnicas que también afectaron a la producción de *ningyô*, cuya demanda venía a exigir formas mucho más refinadas y lujosas.

¹⁷ PATE, A., «The Hina Matsuri...», *op. cit.*

¹⁸ PATE, A., *Ningyô. The art...*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹ PATE, A., «The Hina Matsuri...», *op. cit.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ PATE, A., *Ningyô. The art...*, *op. cit.*, p. 94.

²² PATE, A., «The Hina Matsuri...», *op. cit.*

Estas muñecas, al igual que ocurre en casos anteriores, reciben tal denominación por la era Kyôho (1716-1736), momento en el que van a surgir. Cabe destacar un aumento de tamaño de la pareja, que prácticamente doblan las medidas de los modelos anteriores, además, los pies de la figura masculina quedan al descubierto, disponiéndose en la parte delantera de la figura planta contra planta, evidentemente, y al igual que ocurre con el resto de las partes visibles, estas piezas también reciben un acabado con *gofun*.²³ En resumidas cuentas, y atendiendo a las características mencionadas, vamos a ver un creciente refinamiento en las muñecas y sus detalles, gracias a la inclusión de elementos como los que hemos comentado, así como a la búsqueda de tejidos más delicados y accesorios —sobre todo joyería— mucho más complejos y detallados.

Respecto a las *Jirozaemon-bina*, surgen a mediados del siglo XVIII y su nombre está relacionado con el de un importante artesano creador de *ningyô* que destacó tanto por sus obras como por su propio establecimiento. Realmente, si establecemos una comparación con los ejemplares anteriores, veremos como pierden parte de ese detallismo y riqueza en favor de tejidos más modestos.²⁴ No obstante, si algo caracteriza a las *Jirozaemon-bina* son sus rostros, de forma redonda y con rasgos mucho más simplificados donde apenas interviene el modelaje de piezas en relieve como puede ser la nariz,²⁵ en general, son figuras mucho más sencillas si las comparamos con modelos coetáneos en el tiempo como los comentados anteriormente.

Resultan igualmente interesantes la *Yûsoku-bina* por introducir nuevos conceptos a la hora de abordar la representación de esta pareja imperial. En primer lugar, destaca el hecho de que los *yûsoku* eran un conjunto de manuales cuya función radicaba en explicar los protocolos y formas de actuar propias de la corte, así, y obedeciendo a estos preceptos, estas muñecas no son sino una representación ideal de una pareja de nobles, prestando especial atención a la postura de ambos personajes, sus peinados, maquillaje, atuendo y tejido y, por supuesto, a los accesorios.²⁶

Para finalizar este recorrido previo al período Meiji de las distintas concepciones de la pareja imperial, hemos de mencionar una última variante, que surgió en torno a 1770, y que fue llevada a cabo por un artesano del que cono-

²³ PATE, A., *Ningyô. The art...*, op. cit., p. 97.

²⁴ *Ibidem*, p. 103.

²⁵ *Ibidem*, p. 106.

²⁶ *Ibidem*, p. 108.

ceмос su nombre: Higuchi Shûgetsu.²⁷ La importancia de esta tipología radica en las habilidades y el éxito que tuvo su creador, hasta tal punto que creó un estilo propio, una firma que le llevó a vender cabezas —de las que podemos destacar el modelado y refinamiento de los rasgos faciales— de este tipo de *ningyô* a otras tiendas y comerciantes.²⁸

Como ya hemos comentado con anterioridad, fue durante el período Edo cuando se estableció el *Hinamatsuri* tal y como lo conocemos en la actualidad, destacando, entre otras prácticas, la exposición de muñecas que se lleva a cabo y que dejar de estar centrada en la pareja imperial para completarse mediante la inclusión de otros tantos miembros pertenecientes a la corte, así como mediante pequeños muebles lacados y objetos que emulan menaje en miniatura, intentando reproducir piezas originales y utilizadas en el momento. Hemos podido comprobar que a lo largo de este período se dio una vasta cantidad de modelos y variantes referentes al estilo y concepción de estas *ningyô*, acontecimientos que debemos poner en relación con la introducción de este texto, en la que abordábamos las circunstancias históricas propias del período Edo y como se dio un importante aumento de la calidad y tipologías de muñecas tradicionales japonesas.

3. EL PERÍODO MEIJI (1868-1912) Y LA INFLUENCIA DE OCCIDENTE

Durante el período Meiji, como ya hemos visto, Japón abrió sus puertas a Occidente. Hacia mediados del siglo XIX, el archipiélago nipón fue obligado por las potencias internacionales en plena expansión colonialista a abandonar su tradicional política de aislamiento e iniciar un proceso de apertura hacia Occidente. Podemos destacar el papel del norteamericano Matthew Perry (1794-1858), oficial naval que lideró la expedición de Estados Unidos para obligar a Japón a abrir sus fronteras (1853-1856) y establecer tratados comerciales con Occidente. Este encuentro con el exterior tuvo trascendentales consecuencias en la vida del archipiélago nipón: por una parte, constituyó una de las causas de la abolición del *shogunato* y del restablecimiento, en el año 1868, de la autoridad imperial con la figura del Emperador Meiji;²⁹ por otra, marcó

²⁷ *Ibidem*, p. 114.

²⁸ *Ibidem*, p. 116.

²⁹ Sobre este tema véase: BEASLEY, W. G., *La Restauración Meiji*, Gijón, Satori Ediciones 2008. BURUMA, I., *La creación de Japón, 1853-1964*, Barcelona, Mondadori, 2003. HALL,

el inicio de un vertiginoso proceso de modernización. Así, la nación japonesa, siguiendo los modelos occidentales, experimentó una profunda renovación que afectó a múltiples aspectos de la vida del país.

Esta rápida y espectacular transformación también tuvo su impacto en Occidente, de modo que el archipiélago nipón, hasta entonces lejano y desconocido, comenzó a suscitar un inusitado interés en las naciones europeas y americanas. Poco a poco se fue descubriendo la realidad de Japón, una nación con vocación de modernidad, pero, a la par, poseedora de una extraordinaria tradición cultural, unos espectaculares paisajes, singulares costumbres y unas refinadas artes y artesanías que causaron una gran fascinación en Europa y América. Fue en esta época cuando el arte y las artesanías de Japón (incluidas las *ningyô*) se introdujeron en Occidente para quedarse.

Ya hemos visto como (sobre todo mediante algunos modelos concretos como pueden ser las *Yûsoku-bina*) estas figuras no dejan de ser un símbolo, una representación tipificada de la pareja imperial, no del emperador y la emperatriz del momento. A pesar de que el emperador es considerado como una figura divina descendiente de los dioses, hasta el período Meiji se trataba de un mero símbolo, ya que el poder propiamente dicho recaía sobre las clases militares, sobre el *shôgun*, quedando el primero completamente distanciado del mismo. No obstante, con la entrada del período que nos ocupa, el poder vuelve a esta figura, pasando a ser el rostro que representa Japón, cuya imagen va a extenderse por Occidente. Cabe destacar, respecto a esto, que ese fue el primer emperador que se dejó ver públicamente, distribuyendo, además, su imagen en muy diversos formatos como fotografías, retratos, grabados y, por supuesto, muñecas.³⁰

En este caso, atendiendo a la extensión de este texto, nos centraremos en su aparición como *Hina-ningyô*. Si bien, no podemos dejar de destacar la imagen imperial en otro tipo de *ningyô* que vendrían a desempeñar diversas funciones. Debemos destacar algunos nombres propios como es el caso de Maruhei Okiheizo IV, cuyo taller se encontraba en Kioto, que elaboraba deliciosas muñecas para la corte imperial, y que, en este momento, elaboró varios sets de figuras que vendrían a representar al emperador Meiji y su esposa, la emperatriz

J. W. et al., *The Cambridge History of Japan*, Cambridge University Press, 1989, vol. 5: The Nineteenth Century (M. B. JANSEN).

³⁰ PATE, A., *Japanese Dolls and the Imperial Image*, <http://www.antiquejapanesedolls.com/pub_meiji_emperor/dollnews_meiji_emperor.html> [fecha de consulta: 04/09/2017].

Haruko, en diversas actitudes y siempre subrayando esa nueva imagen del Japón, que adopta elementos occidentales con el fin de subrayar la modernidad del archipiélago.³¹ La mayoría de estos ejemplares se conservan a día de hoy en la prefectura de Takayama, en el museo Kusakabe Mingeikan.³²

Evidentemente, vamos a encontrarnos con toda una serie de cambios en la iconografía de estas figuras, cambios que afectan tanto al molde de las muñecas, su atuendo y accesorios, así como la escenografía que vendría a completarlas. Hasta el momento hemos hablando de los rostros de estas muñecas como representaciones que únicamente buscan la belleza y el equilibrio —un claro ejemplo de ello son los rostros de Higuchi Shûgetsu, cuya fama se debe a la delicada concepción de las cabezas de las muñecas— no obstante, durante el período Meiji lo que se busca es una representación lo más realista posible del emperador y su esposa, atendiendo a aspectos como la forma del rostro, su complexión o la presencia de vello facial que se había extendido atendiendo a las modas occidentales; no se trata de un estilo híper realista, pero sí lo suficiente para identificar a quién representa cada muñeca.³³

Lo mismo ocurre con los atuendos de las dos figuras. Se dejan de lado los complejos quimonos de ricas sedas para dejar paso a los uniformes militares y los vestidos de gala de corte puramente occidental. De este modo, vemos como el emperador Meiji viste un traje de dos piezas compuesto por casaca y pantalones, así como un sombrero que completa el uniforme militar resultado de modificar los uniformes de los comandantes de artillería franceses.³⁴ La emperatriz, por otro lado, viste un refinado vestido de gala, ajustado en la parte superior y con una amplia falda de vuelo, nada que ver con los vistosos ropajes que hemos visto hasta el momento; además, el atuendo se complementa con una tiara y otras joyas, en algunos casos, incluso guantes. Sin embargo, a pesar de esta imagen completamente occidentalizada, se incluyen pequeños detalles con el fin de aludir a la tradición: el emperador lleva el Gran Cordon de la Orden Suprema del Crisantemo, así como, en torno a su cuello, el Gran Cordón de la orden del Sol Naciente con Flores de Paulonia;

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ Cabe destacar cómo este atuendo se va a emplear en la mayoría de presentaciones del emperador. Esto se debe a la importante difusión de una fotografía tomada por Uchida Kouchi que no hizo sino instaurar la imagen del emperador Meiji que se va a difundir hasta el fin de sus días. *Ibidem.*

mientras que la emperatriz luce ricos bordados de crisantemos (la flor que aparece en el escudo de armas de la familia imperial) a lo largo de la falda de su vestido.³⁵

4. ACTUALIDAD. TRADICIÓN Y FRIVOLIDAD

A modo de conclusión, hemos de señalar diferentes aspectos referentes tanto a la pervivencia de esta tradición así como respecto a las *Hina-ningyô*.

En primer lugar y como hemos podido ver, estas muñecas han pasado por una evolución bastante importante, que nos lleva desde simples figuras de papel con una función ritual, a ejemplos mucho más cuidados que pretenden representar de manera fiel a una celebridad del momento, pasando toda una serie de variantes. Actualmente, todo esto sigue estando presente, pero a ello hemos de unirle cierta pérdida de sus valores tradicionales: las muñecas de elaboración artesanal siguen estando presentes, pero a ellas se suman representaciones que toman personajes populares vinculados a la estética *kawaii* o adorable como puede ser *Hello Kitty*, figuras de producción industrial como puede ser la denominada *Barbie* japonesa, *Licca-chan*, o incluso otros personajes procedentes del mundo del *anime* y el manga.

A grandes rasgos podemos decir que el *Hinamatsuri* y las muñecas que se emplean en el mismo, no dejan de ser un reflejo de la sociedad del momento, un testimonio histórico que alude a los tipos de peinados, de tejido, el corte de las prendas o incluso el gusto y las costumbres de la sociedad del momento; para después pasar a convertirse en una forma de extender y subrayar esa modernización de Japón propia del período Meiji, para, por último dar un paso más allá hacia la globalización y la influencia de la sociedad de consumo.

En resumidas cuentas, podemos afirmar que el *Hinamatsuri* es una tradición que se ha modernizado con el fin de resultar llamativa y accesible a todo tipo de público, aludiendo a elementos que actualmente están de moda e invitan al consumo por parte de la población japonesa. No obstante, y a pesar de estos factores que puedan parecer negativos, la esencia sigue siendo la misma, la celebración del crecimiento de las niñas, aunque otros elementos como esa función didáctica de valores a día de hoy anticuados, se omiten.

³⁵ *Ibidem*.

PERDIDOS EN EL TIEMPO: LA FASCINACIÓN CONTEMPORÁNEA POR LAS RUINAS BÉLICAS*

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

LA RUINA BÉLICA, UN PRODUCTO ESPECÍFICO DEL SIGLO XX

LA RUINA ES SIN DUDA la máxima expresión del tiempo, a la vez que una metáfora de la fragilidad de la vida y de la condición humana y como tal ha sido considerada desde el momento en que nace y triunfa esta categoría estética de la mano del romanticismo. Es necesario precisar sin embargo que, como muestran algunas antiguas pinturas pompeyanas, la idea de la ruina atraviesa Occidente desde su mismo origen puesto que los romanos ya fantasearon con ella,¹ y desde entonces han sido numerosos los escritores y estudiosos que han reflexionado sobre la fascinación que suscita la hermosura de la ruina en contraste con el paso del tiempo, recobrando este tema un creciente interés entrado ya el siglo XXI.²

* Este trabajo se presenta sin imágenes dado que al tratar de artistas contemporáneos sus obras están sujetas a derechos de reproducción. En todos los casos se han señalado las páginas web pertinentes en las que se pueden contemplar las fotografías de los profesionales estudiados.

¹ AZZARÀ, S., «Osservazioni sul senso delle rovine nella cultura antica», en CUPPERI, W. (a cura di), *Senso delle rovine e riuso dell'antico, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Serie IV, Quaderni 14, Pisa, 2002, pp. 1-12.

² Sin ánimo de hacer un elenco exhaustivo de las numerosas referencias bibliográficas sobre el tema que exceden ampliamente los objetivos de este trabajo, pueden citarse: GINSBERG, R., *The Aesthetic of Ruins*, New York-Amsterdam, Rodopi, 2004; AUGÉ, M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004; TORTORA, G. (a cura di), *Semantica delle Rovine*, Roma, Manifesto Libri, 2006; BARBANERA, M. (a cura di), *Relitti riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009; OTERI, A. M., *Rovine. Visioni, teorie, restauri del rudere in architettura*, Roma, Argos, 2009; ENZENSBERGER, H. M., *Europa en ruinas. Relatos de testigos ocultos de los años 1944 a 1948*, Madrid, Capitán Swing, 2013; SULFARO, N., «Una memoria fatta d'ombra e di pietra». Conflitti, rovine, conservazione, processi sociali», *ArchHistoR*, anno I, n.º 2, 2004, pp. 145-171; y JOUANNAIS, J-Y., *El uso de las ruinas. Retratos obsidiales*, Barcelona, Acanilado, 2017.

Lo significativo y curioso es que esta fascinación no desapareció en el siglo xx, aunque se transformó sustancialmente. Esto se produjo en gran parte debido a un tipo de acontecimiento que va más allá de lo cultural o lo artístico. Las grandes guerras produjeron nuevos escenarios devastados, desoladores testigos de cruentas batallas que sustituyeron a los idílicos restos de la cultura grecorromana en los ojos de los europeos y, sobre todo, que desmontaron el mito de la guerra caballeresca por el de un nuevo tipo de enfrentamiento descarnado y cruel, como fue el de la primera y la segunda guerras mundiales.

Imágenes de las ruinas de grandes ciudades destrozadas durante estas dos contiendas bélicas globales fueron utilizadas de manera propagandística por todas las naciones implicadas en dichos conflictos. No se trataba de creaciones artísticas de primer nivel, sino de fotografías de prensa y postales que ponían de manifiesto la violencia y la brutalidad del enfrentamiento evidente en el grado de destrucción de las ciudades europeas, y también la resistencia de la población al dolor. Lo cierto es que estos dos conflictos bélicos y los que con posterioridad se han producido, han dejado el continente europeo lleno de cicatrices, de lugares incómodos y dolorosos para la memoria colectiva,³ como son también los restos de la Guerra Fría en Europa del Este, que han generado incluso un ámbito de estudio específico en el campo de la historia como es la arqueología de los conflictos armados⁴ y los paisajes arqueológicos bélicos.⁵

³ Estas incómodas huellas del pasado han dado lugar a la creación de una nueva categoría cultural, el denominado patrimonio incómodo sobre el que existe una abundante bibliografía: DOLFF-BONEKÄMPER, G., «Sites of Memory and Sites of Discord. Historic Monuments as a medium for discussing conflict in Europe», en FAIRCLOUGH, G., HARRISON, R., JAMESON, J. y SCHOFIELD, J., *The Heritage Reader*, London&New York, Routledge, 2007, pp. 134-138; MACDONALD, S., *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, London and New York, Routledge, 2009; y BASSANELLI, M. y POSTIGLIONE, G., «Museography for Traumatic Memories. Re-enacting the Past», *Int/AR. Interventions/Adaptive Reuse*, vol. 04, 2013, pp. 6-13.

⁴ SCHOFIELD, J., GRAY JOHNSON, W. y BECK, C. M., *Matériel Culture. The Archaeology of Twentieth-century Conflict*, London&New York, Routledge, 2002; SCOTT, D. D. y MCFEETERS, A., «The Archaeology of Historic Battlefields: A History and Theoretical Development in Conflict Archaeology», *Journal of Archeological Research*, n.º 19, march 2011, pp. 103-132; y SAUNDERS, N. J., *Beyond the Dead Horizon. Studies in Modern Conflict Archaeology*, Oxford and Oakville, Oxbow Books, 2012.

⁵ El muro atlántico es uno de los mejores ejemplos de este tipo de patrimonio, y como tal ha sido declarado y protegido como conjunto patrimonial. BASSANELLI, M.; y POSTIGLIONE, G. (eds.), *The Atlantik Wall as Military Archaeological Landscape*. Siracusa, Lettera Ventidue, 2011.

Los artistas enseguida retrataron estas ruinas, prácticamente en el caso inglés al mismo tiempo de su producción. En el contexto del *Blitz*, el bombardeo de Londres por los nazis entre 1940 y 1941, Kenneth Clark, en aquel tiempo director de la *National Gallery* y presidente de la WAAC (*War Artists Advisory Committee*), encargó a artistas como Graham Sutherland y John Piper que recorrieran las calles recién bombardeadas de la capital inglesa y de otras ciudades del país, reproduciendo para las generaciones futuras imágenes que recordarían el sacrificio de los ingleses, puesto que 15.000 personas habían fallecido a raíz de estas acciones bélicas desde septiembre de 1940.

Como recoge el historiador inglés Christopher Woodward: «Al culmine dil *Blitz*, Kenneth Clark dichiarò che ‘il danno inferto dalle bombe è in sé pittoresco’. Una cosa del genere poteva essere detta solo in Gran Bretagna».⁶

Producto de este trabajo fue una exposición en la que se mostraron cuadros tan impactantes como *Devastation, 1941: East End, Burnt Paper Warehouse* (Graham Sutherland) o *St. Mary Le Port, Bristol, 1940* (John Piper), y un interesantísimo libro *Bombed Churches as War Memorials*.⁷ Estos cuadros, en especial la pintura de Piper de la Catedral de Coventry en llamas, adquirieron un valor simbólico para la población de Gran Bretaña similar al Guernica para la España republicana: un fiel y a la vez subjetivo y emocionado documento de la capacidad de reacción de los británicos frente a la destrucción bélica.⁸

Pocos años después, el 15 de agosto de 1944, el mismo Clark, junto con otros intelectuales y artistas, firmaba una carta publicada en el *Times*, proponiendo la conservación de algunas iglesias en estado de ruina como monumentos de la guerra.

Esse sarebbero state monumento alla disposizione di spirito dell'epoca del *Blitz*, e avrebbero ricordato alla nuova generazione ‘il sacrificio su cui è stata costruita la [loro] apparente sicurezza’ (...) Queste chiese non sarebbero state cumuli neri e freddi di macerie di implacabile amarezza, come a Dresda, bensì rovine di giardini abitati da uccelli e addolcite da verdura, luoghi che i bambini avrebbero trovato

⁶ WOODWARD, C., *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2008, p. 192.

⁷ *Bombed Churches as War Memorials* [chapters contributed by Hugh Casson, Brenda Colvin, and Jacques Groag, illustrated by Barbara Jones and Neville Conder, and with a foreword by W. R. Matthews, Dean of St Paul's], London, Architectural Press, 1945.

⁸ WOODWARD, C., *Tra le rovine...*, op. cit., p. 198.

emozionanti da esplodere (...) In terzo luogo, sarebbero stati monumenti commemorativi».⁹

Este proyecto, que no llegó a materializarse, se desarrolló posteriormente en forma de libro con dibujos de Barbara Jones y con proyectos de arquitectos como Hugh Casson. Según Christopher Woodward, «*Bombed Churches as War Memorials* è l'ultima grande manifestazione del Pittresco britannico, che chiamò a raccolta lo spirito di Stourhead e di Stowe per lenire il trauma delle bombe ad alto potenziale».¹⁰

EL CAMBIO DE MEDIO: LA FOTOGRAFÍA Y LA FASCINACIÓN POR LOS BUNKERS NAZIS

Avanzando en el tiempo, a finales del siglo xx y entrado el siglo xxi, las huellas de los conflictos bélicos se convierten en fuente de inspiración de muchos artistas que ven en ellas las reliquias de un tiempo, las heridas de un territorio, las puertas que dan acceso a un dramático pasado olvidado consciente y premeditadamente por algunos. Y con este nuevo momento de fascinación se produce también un cambio de medio: de los dibujos, pinturas y grabados, pasamos a la fotografía artística (fotoperiodismo ya había habido simultáneamente a las dos contiendas), al video y a la instalación.

En este conjunto de huellas materiales de la segunda guerra mundial destacan los bunkers por su potencia monumental y formal, por su emplazamiento estratégico, por sus valores visuales y táctiles (el atractivo de un material moderno por excelencia como es el hormigón, que anuncia el brutalismo arquitectónico de los años 60 y 70) y por su valor histórico y documental,¹¹ como testimonio no sólo de la potencia política y bélica del III Reich, sino también de otros aspectos interesantes de la historia militar

⁹ *Ibidem*, pp. 193-194.

¹⁰ *Ibidem*, p. 193.

¹¹ De testimonios incómodos del nazismo, los búnkers construidos durante la segunda guerra mundial han pasado a ser considerados hoy como piezas históricas de indudable valor, valiosas obras arquitectónicas y recursos turísticos y patrimoniales de primer orden que reciben nuevos usos. Sobre este tema puede consultarse: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., «Can Contemporary Art Change the Future of Conflicting Heritage? The Case of Nazism Architecture», en María Pilar García Cuetos y Claudio Varagnoli (eds.), *Heritage in Conflict. Memory, History, Architecture*, Arriccina, Aracne Editrice, 2015, pp. 173-200.

occidental.¹² Al mismo tiempo, los bunkers representan la voluntad de poder del nazismo y el sometimiento y la violencia agresiva de la ocupación de una parte importante de Europa.

La fascinación por estas monumentales construcciones arranca, entre otras contribuciones, de las investigaciones y reflexiones realizadas por el filósofo y artista francés Paul Virilio, que culminaron en el famoso texto *Bunker archéologie*¹³ publicado en 1975 con motivo de la exposición del mismo nombre celebrada en el Museo de Artes Decorativas de París, organizada con las fotos de los restos de las estructuras militares de la Muralla del Atlántico que había tomado durante años.

Virilio retrató básicamente los búnkers de su región natal, la costa de Normandía, donde quedaban significativos restos del gran espacio defensivo (el Muro Atlántico) construido por la organización alemana *TODT*, a partir de 1942, y que incluye más de 15.000 construcciones entre bunkers, casamatas y trincheras. Hoy está parcialmente protegido y declarado monumento, y es considerado como uno de los espacios más relevantes para la arqueología histórica bélica. Este artista ya señalaba el interés histórico y arquitectónico de estas imponentes y extraordinarias construcciones, que fueron diseñadas para cumplir una función militar pero que se habrían convertido en monumentos funerarios de haberse producido la victoria del nazismo (en tal caso estaba previsto que fueran forrados de mármol); de hecho, Hitler había expresado su admiración por la arquitectura de la Antigüedad y su deseo era construir edificios que hablaran en el futuro de la grandeza del nazismo. Al contrario, la decadencia actual de los búnkers no deja de ser un evidente símbolo de la misma grandeza y decadencia de los imperios. Una reflexión sobre el inexorable paso del tiempo que todo lo vence, hasta los sistemas políticos más rígidamente construidos.

Virilio se preguntaba por qué no era reconocido el indiscutible valor de estos búnkers cuando eran evidentes, por un lado, tantas reminiscencias culturales en ellos: las mastabas, las tumbas etruscas, las estructuras aztecas, y por otro, su papel como precedente de la arquitectura brutalista contemporánea. Estudios

¹² LAVELLE, S., «Blind Memory», en *Blind Memory. Des objets de mémoire* [Photographies de Bruno Mercier. Textes de Sylvain Lavelle], Paris, Magellan&Cie, 2014., pp. 7-29, espec. p. 20.

¹³ VIRILIO, P., *Bunker archéologie*, Paris, Éditions Galilée, 2008 (edición original 1975). La exposición del mismo nombre fue organizada por el Centre de Création Industrielle y presentada en el Musée des Arts Décoratifs de Paris del 10 de diciembre de 1975 a finales de febrero de 1976.

posteriores han profundizado en este sentido, destacando el indudable mérito del búnker como pieza representativa de la arquitectura del siglo xx. Para Virilio, además, los búnkers eran «monuments funéraires du rêve allemand»,¹⁴ en esto coincide con otros filósofos y autores que los ven como un testimonio de la gran distopía que significó el nazismo. Virilio además los consideraba un símbolo de la guerra total y global que había desatado el nazismo en el continente.

Este carácter teatral de los búnkers viene subrayado por la intensa campaña de propaganda que acompañó la construcción del Arco Atlántico, uno de los ejemplos más significativos de patrimonio incómodo, ya que su presencia recuerda inevitablemente las pérdidas humanas que se produjeron en esta zona (por ejemplo, la ciudad francesa de St. Nazaire, en la desembocadura del Loira, donde se encontraba una gigantesca base de submarinos nazis, fue arrasada completamente por la aviación aliada), y a la vez muestran la connivencia entre alemanes y franceses, puesto que numerosas empresas constructoras francesas participaron en la ejecución de este increíble proyecto defensivo de escala continental con el apoyo del Gobierno colaboracionista de Vichy.

La exposición *Bunker archeologie* y las publicaciones de Virilio marcaron realmente un hito en la consideración y puesta en valor de estas superestructuras (término que reciben en la actualidad), pero a Virilio siguieron los artistas, especialmente los fotógrafos, que han registrado el estado de abandono y degradación de estas instalaciones militares como una metáfora de la condición humana y al mismo tiempo como una manera de reivindicar el respeto a algo tan frágil como es la memoria histórica en un momento de frenético culto a la novedad. Esta reivindicación por parte de los artistas coincide también con una renovada fascinación por las ruinas por parte de los historiadores, sociólogos, antropólogos y escritores como muestran las obras de Svetlana Boym (2001),¹⁵ Christopher Woodward (2002),¹⁶ y Julia Hell & Andreas Schönle (2010),¹⁷ que se plantean si el desorden producido por la caída del muro y la desaparición del sistema político construido durante la guerra fría no nos ha vuelto más sensibles y ha hecho de nosotros «seres enfermos de nostalgia», que necesitan píldoras del pasado (esas píldoras serían, entre otras, las fotografías de los búnkers). De esta manera, los artistas actuales harían de

¹⁴ *Ibidem*, p. 40.

¹⁵ BOYM, S., *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.

¹⁶ WOODWARD, C., *Tra le rovine...*, *op. cit.*

¹⁷ HELL, J. y SCHÖNLE, A. (eds.), *Ruins of Modernity*, Durham and London, Duke University Press, 2010.

catalizadores de pulsiones sociales, dando forma a nuestros deseos ocultos y a nuestros miedos.

Muestra significativa de esta fascinación *in crescendo* es la exposición *Ruin Lust*¹⁸ celebrada en 2014, en la Tate Britain, Londres, que hacía un repaso de la presencia de las ruinas en artistas desde el romanticismo al presente. Entre las obras expuestas destacaban las fotografías de gran formato (180 x 180 cm) de las hermanas JANE AND LOUISE WILSON.¹⁹ Estas artistas inglesas formaron parte del famoso movimiento YBA, *Young British Artist* apoyado por el publicista Charles Saatchi, y fueron nominadas al prestigioso premio Turner en 1999. En relación con los búnkers, estas artistas están desarrollando desde hace años un proyecto centrado en escenarios abandonados de la posguerra y la guerra fría europeas o ruinas producto de desastres como la ciudad de Chernobyl después de la explosión del reactor nuclear.

Las Wilson se presentan a sí mismas como las fotógrafas de la «arquitectura de la decadencia», de unas obras suspendidas en el tiempo entre dos épocas: la segunda guerra mundial y el presente, un período que califican como *Tempo suspenso*,²⁰ el título que intencionadamente utilizaron para la exposición donde se mostraban estas imágenes. Un interés que comparten con otros artistas de su generación, que ha dado lugar al movimiento *Ruins Photography*,²¹ centrado

¹⁸ DILLON, B., *Ruins. D Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Art Gallery, London, 2011. Algunas reseñas críticas sobre esta exposición pueden consultarse en: <<http://londongrip.co.uk/2014/04/the-future-past-competing-temporalities-of-the-ruin-review-of-ruin-lust-tate-britain-4-march-18-may-2014/>> [fecha de consulta: 25/09/2017].

¹⁹ Las obras de estas artistas son accesibles en diferentes páginas web, entre ellas: <<http://www.303gallery.com/public-exhibitions/conflict-o-time-o-photography>> [fecha de consulta: 25/09/2017].

²⁰ La exposición *Jane & Louise Wilson Tempo Suspenso* se celebró en el Centro Galego de Arte Contemporánea, del 22 de octubre de 2010 al 16 de enero 2011, y ha sido la primera y única oportunidad en que se ha realizado una exposición monográfica de estas artistas en España.

²¹ Esta reciente tendencia ha recibido también el nombre de *porn ruin*, y es objeto de un vivo debate como muestran numerosas publicaciones: Cfr. WOODWARD, R. B., «Disaster Photography: When Is Documentary Exploitation?», *Art News*, 02/06/2013. <<http://www.artnews.com/2013/02/06/the-debate-over-ruin-porn/>> [fecha de consulta: 25/09/2017].

Un singular y notable ejemplo de esta tendencia es el proyecto *Archiflop Storie di progetti finite male* del diseñador italiano Alessandro Biamonti, en el que recoge fotografías de ruinas de proyectos fallidos del siglo XX repartidos por todo el mundo, con un fascinante resultado visual y conceptual. Cfr. BIAMONTI, A., *ARCHIFLOP. Storie di progetti finite male. Guida semiseria ai più clamorosi casi di errore, fallimento e sfiga in architettura*, Milano, 24Ore Cultura, 2016.

en retratar el deterioro de las ciudades y edificios industriales estetizando el abandono y el paso del tiempo sobre ellas. La muestra más conocida es la serie *The Ruins of Detroit* (2010) de los artistas franceses YVES MARCHAN y ROMAIN MEFFRE,²² que retrata el dramático fin de esta ciudad industrial americana considerada en su momento la meca del sueño americano, por lo que su decadencia es el símbolo del declive del capitalismo. Como han expresado algunos críticos, «Detroit es el lugar donde el sueño americano se convierte en pesadilla». En sus fotos Marchan y Meffre han fotografiado durante años teatros vacíos antes llenos de público (Detroit fue una capital puntera para la música, de hecho la sede de la mítica Motown estuvo en esta ciudad), hoteles art déco, estaciones, fábricas en las que el tiempo se ha congelado, dejando una ciudad de tintes casi postapocalípticos, como si una repentina catástrofe la hubiera golpeado, forzando a la población a abandonar velozmente todo, las casas, los espacios públicos, los lugares de trabajo y de ocio. Hay en estas imágenes un sentido muy fuerte de pérdida. Detroit parece un mundo perdido, de la misma manera que los búnkers nazis parecen restos de un mítico imperio desaparecido.

Por su parte, las hermanas Wilson en su serie *Sealander* (2006)²³ han fotografiado obsesivamente los búnkers nazis de la costa francesa, como años atrás ya lo había hecho Paul Virilio. Como medio eligen fotografías en blanco y negro de gran formato para enfatizar el dramatismo de estas construcciones convertidas en gigantescas piezas de *land art* que, como las ruinas clásicas, muestran la fuerza de la naturaleza apropiándose de las obras humanas.

Estos búnkeres disfuncionales, que soportan las cicatrices de la guerra y la memoria del conflicto, se imponen como ruinas modernas al sabor del mar y de las corrientes. Son fósiles arquitectónicos, vestigios que remiten a otro tiempo a

²² MARCHAND, Y. y MEFFRE, R., *The Ruins of Detroit*, Göttingen, Steidl, 2010. Las fotografías de esta serie pueden verse en: <<http://www.marchandmeffre.com/detroit>> [fecha de consulta: 25/09/2017].

Sobre la destrucción y el abandono de Detroit puede consultarse: BINELLI, M., «How Detroit Became the World Capital of Staring at Abandoned Old Buildings», *The New York Times Magazine*, 09/12/2012. Consultado en la edición digital: <http://www.nytimes.com/2012/11/11/magazine/how-detroit-became-the-world-capital-of-staring-at-abandoned-old-buildings.html?pagewanted=all&_r=0> [fecha de consulta: 25/09/2017].

²³ OSBORNE, P., «Reglas ¿Cuándo terminará la posguerra?», en *Jane & Louise Wilson Tempo Suspense*, [catálogo de exposición: Centro Galego de Arte Contemporánea, 22 outubro 2010-16 xaneiro 2011], Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2011, pp. 25-32, espec. pp. 25-26.

otra época, pero, paradójicamente, no tan distantes como el estado de abandono en que se encuentran podría sugerir. Una primera alerta, pues: atención, esto no pasó hace siglos, ocurrió hace apenas seis décadas; e, inevitablemente, urge una reflexión sobre cómo nos relacionamos con la memoria y el pasado recientes, especialmente con aquello que es traumático y que, por defensa psicológica, queremos olvidar que ha sucedido, que ha existido.²⁴

El segundo artista a destacar es el fotógrafo francés BRUNO MERCIER, a quien se deben las fotos que integran dos exposiciones: *Blind Memory 70º aniversario del Día D* (2014),²⁵ y la *Grande Guerre 14-18* (2015),²⁶ un proyecto artístico personal materializado en dos libros para retratar los escenarios de las dos grandes guerras que asolaron Europa y Francia en particular. Centrándonos en los búnkers, Mercier enfatiza su lado dramático a través de la elección de la técnica del blanco y negro y mediante el viñetado de las imágenes (las esquinas están más oscuras), propio de las cámaras antiguas. En sus fotografías, los búnkers parecen esculturas abstractas producto de un artista del presente. A través de sus fotografías, Mercier propone su visión personal de los búnkers, al margen de las celebraciones oficiales, para reclamar la atención del espectador sobre ellos, porque cree que nuestra memoria es ciega (título que recibe su proyecto artístico).

Mercier utiliza sus fotos para hacernos recordar a los hombres que lucharon y sufrieron en estos territorios, con los que compartimos a pesar del paso del tiempo sueños y esperanzas. Frente a la indiferencia hacia estos lugares y acontecimientos, «el más grande pecado de todos» según Elie Wiesel,²⁷ para Mercier se impone el recuerdo y la memoria. Mercier busca emocionar y provocar al espectador para recuperar la huellas de estas personas a través de sus fotografías. Los búnkers son piedras heridas que nos hablan y las fotografías el instrumento catalizador de ese recuerdo.²⁸

Frente al olvido y a la indiferencia general, sus obras son fotografías dramáticas y contrastadas que reflejan los sentimientos del artista, que ofrecen una

²⁴ CARLOS, I., «Tiempo suspendido», en *Jane & Louise Wilson Tempo Suspenso...*, op. cit., pp. 83-88, espec. p. 83.

²⁵ *Blind Memory. Des objets de mémoire...*, op. cit. Las obras de este artista son accesibles en su página web: <http://www.brunomercier.fr/frameset.html?jsn_mobilize_preview=1> [fecha de consulta: 25/09/2017].

²⁶ MERCIER, B., *14-18 La Grande Guerre (Blind Memory II)*, Paris, Magellan&Cie, 2015.

²⁷ MERCIER, B., «Avant-propos», en *Blind Memory...*, op. cit., p. 3.

²⁸ *Ibidem*.

interpretación artística de la realidad capaz de despertar la imaginación del espectador.²⁹ En este sentido, para el filósofo francés Sylvan Lavelle, autor del texto que presenta y comenta las obras de Mercier en el catálogo de la exposición, el uso del blanco y negro en estas fotografías da una dimensión más artística, menos trivial, a estos objetos. Según Lavelle, el trabajo de Mercier se guía por una estética de la memoria que persigue transformar nuestra visión de los objetos cotidianos activando una dimensión imaginaria de los mismos, puesto que estos tienen muchas más cosas que contarnos de lo que imaginamos.³⁰ Esta activación es necesaria puesto que para Lavelle los bunkers son objetos sin memoria, recuerdo de una historia lejana que no se identifica o reconoce a no ser que se haga presente de alguna manera. Por tanto, las fotografías de Mercier jugarían un papel clave en este proceso.³¹

Otro fotógrafo fascinado por estas construcciones es el artista inglés radicado en Amsterdam, JONATHAN ANDREWS,³² quien los percibe como monumentos de una civilización antigua, casi como tótems, mezcla de algo primitivo y futurista. Con sus fotos³³ Andrews no pretende hacer ninguna denuncia, sino llamar la atención del espectador sobre su monumental escala y su belleza. Para ello utiliza largas exposiciones y luz artificial, que desnaturalizan estos restos, aportándoles un toque muy teatral y escenográfico.

Por último, el fotógrafo holandés MARTIN ROEMERS, quizás el más conocido, ha dedicado más de una década a documentar con precisión arqueológica las huellas de la segunda guerra mundial y de la guerra fría en Europa del Este, produciendo exposiciones tan impactantes como *Relics of the cold war* (2010).³⁴ Su objetivo es registrar la interacción entre estos restos abandonados a toda prisa y la naturaleza, retratando el paisaje producido como efecto de esta relación. Para ello se centra en las huellas de la presencia soviética en Europa del Este y muestra la precipitada y poco gloriosa desintegración del bloque

²⁹ Texto del fotógrafo reproducido en la presentación de la página web. <http://www.brunomercier.fr/frameset.html?jsn_mobilize_preview=1> [fecha de consulta: 25/09/2017].

³⁰ MERCIER, B., «Avant-propos»..., *op. cit.*, p. 25.

³¹ *Ibidem* p. 11.

³² <<http://www.jonathanandrewphotography.com>> [fecha de consulta: 25/09/2017].

³³ Las imágenes de bunkers son accesibles en su página web: <<http://www.jonathanandrewphotography.com/#a=0&cat=0&mi=2&pt=1&pi=10000&cs=5&p=2>> [fecha de consulta: 25/09/2017].

³⁴ ROEMERS, M., *Relics of the Cold War*, Ostfildern, Hatje Cantz Publishers, 2009. Las fotografías que integran este proyecto artístico son accesibles en la página web del artista: <http://martinroemers.com/?page_id=53#1> [fecha de consulta: 25/09/2017].

soviético tras la caída del muro. Su trabajo ha sido comparado con los maestros alemanes de la Nueva Objetividad, y como ellos Roemers crea un documento objetivo, meticuloso, nítido, a color, del objeto fotografiado, en el que destaca la ausencia de la figura humana y cobran fuerza no sólo bunkers abandonados, sino los restos de carros de combate convertidos en una especie de extraños mecanismos oxidados, las estatuas derribadas de líderes olvidados y las habitaciones vacías y mugrientas de comisarias y cárceles, huellas todas ellas de un largo y doloroso período dictatorial.

Para la crítica, Martin Roemers es un cartógrafo que documenta las huellas del terror impuesto por un régimen totalitario para hacerlo comprensible y dimensionable. Unas huellas que podrían proyectar su luz sobre el presente, actuando como una especie de monumentos para recordar a las naciones la posibilidad de relacionarse en paz.³⁵

Relics of the Cold War forma parte del interés de Martin Roemers por documentar conflictos bélicos. Como fotógrafo ha acompañado a las tropas holandesas en Afganistán y otra de sus series es la impactante *Never ending war* (2010),³⁶ para la que tomó retratos de veteranos europeos de la segunda guerra mundial que habían quedado ciegos en el conflicto, y que utilizando un símil podrían ser considerados como ruinas humanas del conflicto. En esta serie, las fotografías, retratos frontales en primer plano de gran tamaño, con poca profundidad de campo, de los rostros ciegos o cegados de estos hombres, son el mejor símbolo de un episodio ahora mudo, doloroso, que nos sigue interpelando desde el pasado.

EPÍLOGO

A través de todas estas imágenes se constata cómo la ruina es algo más que una acumulación de fragmentos y escombros. Las ruinas nos hablan, hablan a quien sabe o quiere escucharlas. Las ruinas son lugares que tienen su propia personalidad y que están cargadas de historia (y de historias), de recuerdos, de emoción y de drama. Las ruinas postindustriales y bélicas en general, y los búnkers en este caso concreto, son portales a través del tiempo que conectan el presente con el pasado, proyectándose también al futuro. Activan el imaginario

³⁵ BARTH, N., «Archeology of Deterrence», en *Relics of the Cold War...*, *op. cit.*, pp. 4 y 5.

³⁶ ROEMERS, M., *The Eyes of War* [catálogo de exposición: Kunsthal de Rotterdam, 4 de mayo_26 de agosto, 2012], Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.

de la guerra mundial y rescatan la contienda bélica como fuente de significado y de reflexión para el presente. La paradoja de estas construcciones es que son restos relativamente recientes, pero parecen proceder de antiguas civilizaciones. Y su valor simbólico, más allá del documental, es que remiten también a la muerte actuando como las *vanitas* tradicionales, como un recordatorio de la fragilidad humana, y sobre todo de la inutilidad de los imperios, puesto que toda construcción humana termina siendo barrida por el efecto implacable del tiempo. En suma, las fotografías contemporáneas de todos estos artistas apelan a cómo nos relacionamos con la memoria y el pasado reciente, en especial con aquellos acontecimientos que son traumáticos y que queremos olvidar. Como plantea Marc Augé: «Abbiamo bisogno di ritrovare il tempo per credere alla storia. Questa potrebbe essere oggi la vocazione pedagogica delle rovine».³⁷

³⁷ AUGÉ, M., *Rovine...*, *op. cit.*, p. 43.

INMORTALIDAD GENÉTICA: EL ADN EN LA CONCEPCIÓN DALINIANA DEL TIEMPO

DANIEL LÓPEZ DEL RINCÓN

2017. UN INSÓLITO ENCUENTRO ENTRE DALÍ, EL ADN Y EL TIEMPO

ES EL AÑO 2017 y una juez ordena la exhumación del cuerpo de Salvador Dalí. Han pasado 28 años desde su muerte y su cuerpo permanece igual que cuando fue embalsamado y enterrado en el Teatre-Museu de Figueras. «Su bigote permanece intacto, marcando las 10 y 10, como él deseaba. Es un milagro», afirma Narcís Bardalet, que fue el embalsamador del cuerpo de Dalí.¹ El cuerpo incorrupto, la puntualidad de su bigote y, en definitiva, la ausencia de evidencias del paso del tiempo, parecen apuntar a la consumación de la ilusión daliniana de controlar el tiempo, de vencer a la muerte.

Las razones de esta exhumación no dejan de tener resonancias dalinianas. Ante una demanda de paternidad, la jueza ordena la obtención de restos biológicos del cadáver de Dalí para obtener muestras de ADN que permitan aclarar el asunto. Parece que las palabras que la abuela de la demandante dirigía a su nieta, Pilar Abel, quien afirma ser hija de Dalí («Eres tan rara como tu padre»),² no han sido suficiente argumento para demostrar su filiación por lo que la jueza autoriza la obtención de muestras biológicas del pintor.³

¹ FITA, J., «El bigote de Salvador Dalí sigue intacto, marcando las 10 y 10, es un milagro», *La Vanguardia*, 21/07/2017. En línea: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20170721/424276137999/salvador-dali-pelo-unas-dos-huesos-largos-exhumacion.html>> [fecha de consulta: /0972017]

² RODRÍGUEZ, M. «Una juez ordena la exhumación de Salvador Dalí por una demanda de paternidad», *El País*, 27/06/2017. En línea: <https://elpais.com/cultura/2017/06/26/actualidad/1498479094_219775.html> [fecha de consulta: 28/07/2017]

³ Cabe decir, aunque ello exceda las preocupaciones esencialmente artísticas del texto presente que, finalmente, Pilar Abel resultó no ser la hija biológica de Dalí, a tenor de los resultados del test genético.

La búsqueda de la herencia genética en el ADN de Dalí y el descubrimiento, mediante su exhumación, de que el tiempo parece haberse detenido en el cuerpo de Dalí, constituye un buen punto de partida para presentar la hipótesis de la que partimos y es que Dalí buscó a lo largo de su trayectoria artística (y muy especialmente en la ciencia), un camino hacia la inmortalidad y que lo encontró en el ADN.

1957. EL INICIO DEL INTERÉS DALINIANO POR EL ADN

En 1957 Salvador Dalí inicia la pintura *Paisaje con mariposa. El Gran Masturbador en paisaje surrealista con ADN* y, con ella, un camino que le llevará a convertirse en pionero de una manifestación artística tan actual como es el bioarte.⁴ *Paisaje con mariposa* es un punto de partida: es la primera obra que Dalí dedica a la biología molecular, el inicio de un proceso que le llevará, a lo largo de dos décadas, a la configuración de un verdadero ciclo iconográfico dedicado al ADN, que articula todo un sistema de pensamiento, en el que, como sucedía con su admirado Ramon Llull, no hay contradicción entre ciencia y mística. Pero es también un punto de llegada: el interés daliniano por las ciencias (marcado hasta el momento por la física cuántica) a las que confiere un sentido metafísico, junto con la preocupación por el tema de la muerte, hallarán en el ADN una de sus soluciones iconográficas más satisfactorias. Tal y como manifestó James D. Watson, descubridor de la estructura de doble hélice del ADN, a propósito de un encuentro con Dalí, el pintor estaba entusiasmado con el descubrimiento porque, en su opinión, demostraba la existencia de Dios.⁵

La afirmación de que el ADN demuestra la existencia de Dios podría parecer una mera ocurrencia, especialmente si la unimos a las esperpénticas pronunciaciones del término «ácido desoxirribonucleico», que Dalí acostumbraba a realizar en sus apariciones en sus apariciones en los medios de comunicación. Sin embargo, el ADN es para Dalí mucho más que una palabra fonéticamente atractiva. En paralelo a estas apariciones públicas, que bien podríamos considerar como un modo de acercar el arte a la vida en un ejercicio genuino de

⁴ Para ver una síntesis de las cuatro fases propuestas a la hora de elaborar una historia del bioarte, así como el lugar pionero que ocupa Dalí en el mismo, véase: LÓPEZ DEL RINCÓN, D. y CIRLOT, L., «Historia del bioarte o los retos metodológicos de la historia del arte (de los nuevos medios)», *Artnodes*, n.º 13, 2013, pp. 62-71.

⁵ ÚBEDA, J., MARQUÈS, S., PONS, E. y LÓPEZ, M., *Dimensión Dalí* [DVD], Barcelona, Grupo Mediapro, 2004.

«apostolado genético», Dalí está realizando aportaciones constantes y profundas durante un periodo de tiempo significativo, en dos direcciones principales: la producción de obras en torno al ADN (fundamentalmente pinturas pero también dibujos, *collage*, objetos o libros) y la producción de textos sobre el tema. Se hace indispensable atender a las relaciones entre la producción plástica y la textual. Dado que ya nos hemos encargado en otro lugar de elaborar un catálogo sobre la iconografía del ADN en la obra de Dalí,⁶ consideramos que puede resultar útil aportar aquí una selección de textos y referencias que Dalí dedicó a esta temática, que puedan contribuir a reconstruir los significados que Dalí ha atribuido al ADN, para comprender de qué modo la iconografía del ADN constituye para Dalí el acceso a un tiempo, el divino, capaz de trascender la muerte, dándole acceso a lo que él mismo denominó «La inmortalidad del imperialismo genético».

Lo cierto es que la reunión de las palabras «Dalí» y «tiempo» evoca una obra clave del arte de las vanguardias, *La persistencia de la memoria* (1931), de la que nos interesan aquí dos cuestiones. La primera, la preocupación manifiesta por el paso del tiempo (encubierta por la ilusión de su permanencia, a través de la memoria), trasunto de la preocupación daliniana por la muerte; la segunda, la relación que puede establecerse entre esta obra y la ciencia, aludiendo a la *Teoría de la Relatividad* de Einstein (que, recordemos, presentó sus teorías en la Residencia de Estudiantes) o al *Principio de Incertidumbre* de Heisenberg, de quien Dalí declaró considerarlo como su padre.⁷

Tiempo y ciencia se presentan, en la estética daliniana, como dos conceptos estrechamente unidos: la ciencia será el camino por el cual Dalí conseguirá acceder a la eternidad. La hipótesis con la que trabajamos es que es precisamente el ADN (Ácido Desoxirribonucleico), descrito por los Nobeles Watson y Crick⁸ en 1953 [fig. 1], el que permitió a Dalí resolver las ansiedades tempo-

⁶ Para conocer las principales obras que Dalí dedicó al ADN, desde un enfoque iconográfico, véase: LÓPEZ DEL RINCÓN, D. «La biología molecular en la trayectoria artística de Salvador Dalí», *Archivo Español de Arte*, LXXXIX, 356, octubre-diciembre 2016, pp. 399-414

⁷ «Durante el periodo surrealista, he deseado crear la iconografía del mundo interior, el mundo de lo maravilloso, de mi padre Freud: lo he conseguido. Actualmente, el mundo exterior —el de la física— ha trascendido al de la psicología. Mi padre, hoy, es el doctor Heisenberg», DALÍ, S., «Manifiesto de la Antimateria» (1958) en DALÍ, S., *Obra completa*, Barcelona, Destino, 2006, p. 636.

⁸ Si bien es cierto que ese primer artículo sobre la estructura del ADN fue escrito por James D. Watson y Francis Crick, conviene aclarar la autoría de la investigación que, excede el papel de estos dos científicos, que trabajan desde el prestigioso laboratorio Canvendish, de

rales que se encuentran en *La persistencia de la memoria*. De hecho, en una entrevista realizada en 1971, cuando Dalí está insistiendo en la importancia del «ácido desoxirribonucleico» que pronuncia estentórea y rimbombantemente, el periodista le pregunta directamente «¿Y eso para qué sirve?», a lo que Dalí responde: «Para la inmortalidad, entre otras cosas».⁹

1957-1975. EL PERIODO DEL ADN

Son diversos los textos y declaraciones en los que Dalí condensó su ideario en torno al ADN. A continuación presentamos una relación de algunos de ellos, apuntando también otros hechos significativos, ordenados cronológicamente, que ayudan a visibilizar la persistencia de la atención dedicada por Dalí al ADN, a lo largo de un arco cronológico de cerca de 20 años, lo que nos permite afirmar sin ambages la existencia de un «periodo del ADN» en la trayectoria artística daliniana:

1957: Dalí inicia *Paisaje con mariposa. El Gran masturbador en paisaje surrealista con ADN*, solo 4 años después de que Watson y Crick describan la estructura en doble hélice del ADN [fig. 1].

1958: Con motivo de su exposición en la Carstairs Gallery publica «Anti-matter manifesto» (Manifiesto antimateria).

1962: Expone en el Salón del Tinell de Barcelona para cuyo catálogo escribe «Fortuny, Dalí y sus batallas de Tetuán».

Cambridge. Ciertamente, fue Maurice Wilkins el que, en el King's College, había empezado a utilizar técnicas de Rayos X para fotografiar el ADN. Ahora bien, el papel fundamental en esta historia es el de Rosalind Franklin que, después de haber realizado un trabajo pionero en París, se incorpora en el King's College y lleva las investigaciones del ADN muy lejos. Fue viendo estas fotografías como Watson y Crick tuvieron la idea definitiva, que rápidamente redactaron, sobre la estructura físico-química del ADN. Franklin morirá poco después de la publicación del artículo, en 1958, a causa de un cáncer, quizá provocado por una excesiva exposición a los Rayos X con los que trabajaba. Años después, en 1962, Watson, Crick y Wilkins recibían el premio Nobel por sus trabajos en relación con el ADN. Ninguno hizo mención a Franklin en su discurso de recepción del Nobel. Véase: STRATHERN, P. *Crick, Watson y el ADN*, Madrid, Siglo XXI, 2014 [1997] y ANGULO, E., «El caso de Rosalind Franklin», *Mujeres con ciencia*, 2014. En línea: <<https://mujeresconciencia.com/2014/05/09/el-caso-de-rosalind-franklin/>> [fecha de consulta: 08/01/2017]

⁹ La entrevista, en la que aparece el fragmento citado, puede encontrarse fácilmente en la plataforma *Youtube*, en el siguiente enlace: <<https://www.youtube.com/watch?v=kznT2J-2VNg>> [fecha de consulta: 28/09/2017]

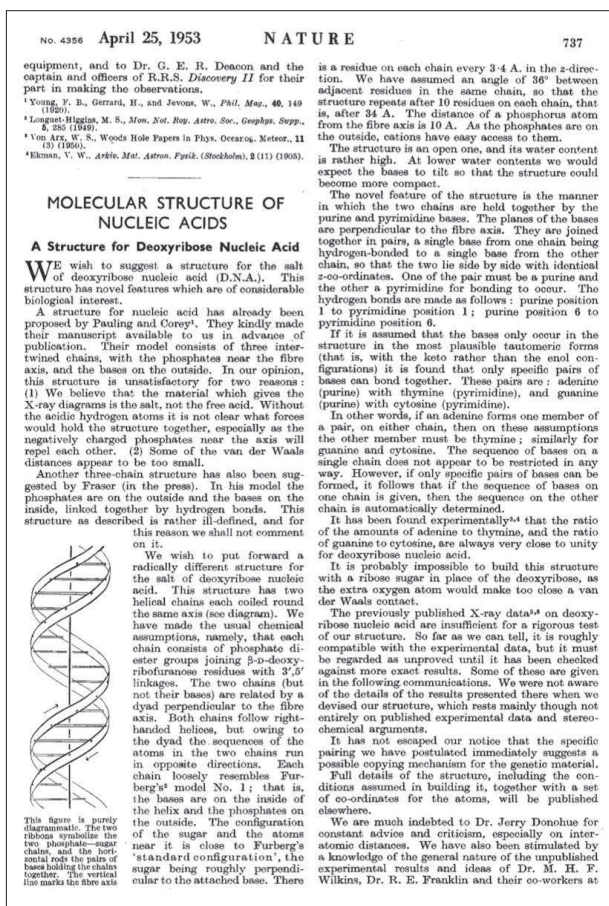


Fig. 1. Artículo publicado por James D. Watson y Francis Crick en la revista Nature (1953).

1963: Publica su libro *Le mythe tragique de l'Angélu de Millet* (*El mito trágico del Ángelus de Millet*), cuyo manuscrito se había perdido durante veintidós años, entre ellos «Dali's notes on the Battle of Tetuán» (*La batalla de Tetuán*) para *Show*. Expone en la Knoedler Gallery, entre otras obras, su *GALICIDALACI-DESOXIRIBUNUCLEICACID* (*Homenaje a Crick y Watson*) [fig. 3]. Dalí realiza también la obra *Árabes desoxirribonucleicos* [fig. 4].

1973. Dalí publica «Immortalité de l'impérialisme génétique» («Inmortalidad del imperialismo genético») incluido en su libro *Dix recettes d'immortalité* («Diez recetas de inmortalidad»).

1975: Dalí dibuja *La escalera de Jacob* para la publicación en homenaje a Severo Ochoa, *Reflections on biochemistry* [fig. 5].



Fig. 2. Salvador Dalí.
La Batalla de Tetuán, 1962.

1962. LA BATALLA DE TETUÁN

Cuando, en 1962, expone en el Saló de Tinell de Barcelona, Dalí presenta también sus reflexiones en torno a su admirada *Batalla de Tetuán* de Fortuny, a la que dedicó diversas composiciones [fig. 2] además de reflexiones teóricas. De manera explícita, Dalí relaciona las preocupaciones sobre la «persistencia de la memoria» (en clara alusión a su obra de 1931) con el ADN, que vendría a resolver la cuestión planteada en aquella obra:

Dalí, fascinado por la biología moderna, considera que la persistencia de la memoria se encuentra localizada en el ADN, cuyas dos espirales son el mundo cristiano y el mundo musulmán entrelazados, y la historia tan solo es la persistencia genética de las dos memorias.¹⁰

La alusión al pasado mítico de la Historia de España (que encontraremos también en la alusión al emperador Trajano) se materializa aquí en la relación entre los mundos cristiano y musulmán. La histórica relación entre ambos mundos no solo cuenta con ese rasgo de persistencia, que tanto tiene que ver con la «inmortalidad genética» que Dalí formulará en 1973, sino que sintomáticamente se caracteriza por el entrelazamiento, como sucede con la estructura helicoidal del ADN. Este entrelazamiento al que Dalí alude resulta evidente desde un punto de vista conceptual y formal cuando observamos la obra que realiza Dalí un año después, en 1963, cuyo título es *Árabes Desoxirribonucleicos*. No solo la alusión al mundo árabe, sino también la representación plástica de esa espiral entrelazada nos remiten al valor del ADN en la iconografía daliniana.

¹⁰ DALÍ, S., *Obra completa...*, op. cit., p. 473

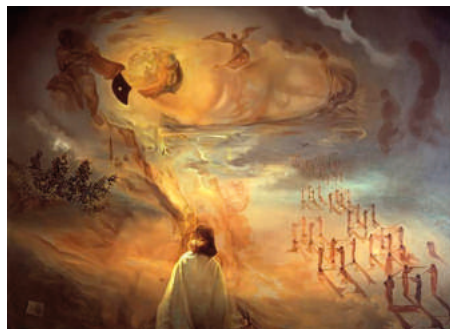


Fig. 3. Salvador Dalí. GALACIDALACIDESOXIRIBUNUCLEICACID (Hommage to Crick and Watson), 1963.

En la composición pictórica que Dalí dedica a la *Batalla de Tetuán*, en la que se representan árabes montados a caballo, no parecen haber mayores alusiones al ADN, a pesar de que sí que encontramos sintonías iconográficas entre esta obra y otras que Dalí dedica al ADN. Por un lado, los rostros sin rasgos de los jinetes están claramente emparentados con los rostros de la mencionada *Árabes desoxirribonucleicos*. Por el otro, la composición de un grupo de jinetes al galope, que es aquí el centro de la composición, aparecerá en la parte izquierda de la que podríamos considerar la obra culminante que Dalí dedica al ADN, en 1963, y que comentaremos a continuación.

1963. GALACIDALACIDESOXIRIBUNUCLEICACID

La presentación de esta obra [fig. 3] en la galería Knoedler de Nueva York, en 1963, se acompañó de múltiples referencias visuales y textuales. La cubierta del catálogo reproduce un *collage* realizado por Dalí en el que aparecen las fotografías de los Nobeles Watson y Crick, explicitando que se trata de un «Hommage à Watson e Crick», y en el que una espiral de ADN está siendo trabajada por unas figuras humanas que Carme Ruiz identifica, sintomáticamente, con árabes con fusiles.¹¹ Tal y como recoge esta misma investigadora, el texto que acompañaba a esta obra era el siguiente:

En un tiempo en que los títulos de las pinturas son bastante cortos (por ejemplo «pintura n.º 1» o «Blanco sobre blanco») yo llamo a mi homenaje a Crick y Watson: GALACIDALACIDESOXIRIBUNUCLEICACID». Es mi título más largo en una sola

¹¹ RUIZ, C., «Salvador Dalí y la Ciencia, más allá de la simple curiosidad», *Pasaje a la Ciencia*, n.º 13, 2010, p. 10.

palabra. Pero el tema incluido es más largo: largo como la persistencia genética de la memoria humana. Tal como anunció el profeta Isaías el Sabio, y como ya retenía la mente de Dios, desde la cual se ve por primera vez en la historia iconográfica, sus brazos que reproducen la estructura molecular de Crick y Watson elevan el cuerpo difunto de Cristo por resucitarlo ninguno el cielo.¹²

El valor que Dalí concede a la longitud cuando alude al título de la obra es importante, por cuanto a remite a otro tipo de longitud genuinamente daliniana, la de la «persistencia», que Dalí adjetiva aquí como «genética». Nuevamente Dalí redunda en la idea de que el ADN es el responsable de hacer que la memoria (genética) persista. Por otro lado, en el anterior fragmento, encontramos explicitada la alusión a la divinidad, que queda clarísimamente representada en la composición de *Galacidalacidesoxiribunucleicacid*. En la parte superior, en un ejercicio genuino de imagen doble, las nubes arremolinadas como hélices de ADN, son también la forma de Cristo cuyos brazos, igualmente torsionados, se dirigen hacia el mundo terrenal.

Resulta significativo apuntar a la asociación entre el cuerpo (perfecto, divino) y la forma del ADN no solo en la anterior obra sino en un dibujo realizado por Dalí en los márgenes del libro de James D. Watson, *The Double Helix*¹³ [fig. 4] que se conserva en el archivo de Dalí. En él vemos el modelo helicoidal del ADN que Dalí ha continuado, en su parte superior, dibujando una mano que sostiene un disco. Justo al lado, Dalí ha representado el *Discóbolo* de Mirón, cuya torsión del cuerpo permite trazar unas líneas onduladas paralelas a las del ADN y que culminan, en la parte superior, en la mano que coge el disco, idéntica a la anterior.

El texto autógrafo del mismo año 1963, reproducido en el libro *Salvador Dalí a croisé des savoirs*,¹⁴ es igualmente significativo y no hace sino reforzar la asociación entre divinidad, eternidad y ADN en la obra de Dalí:

Cete le nom de ma propre memoire genetique. (...) Le bras de Dieu eternelleeee [sic] remonte l'homme. Christ au ciel comme l'aurai voulu le pere /jesuite/ teleirand de Chardin. Verifiant l'ainsi l'ancienne idée Dalinienne de «la persistence de a memoire (...)

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ WATSON, J. D., *The Double helix*, Nueva York, Atheneum, 1968.

¹⁴ RUFFA, A., DAENEL, PH. y CHAPERON, D. (eds.), *Salvador Dalí à la croisé des savoirs*, París, Desjonquères, 2007, p. 72.

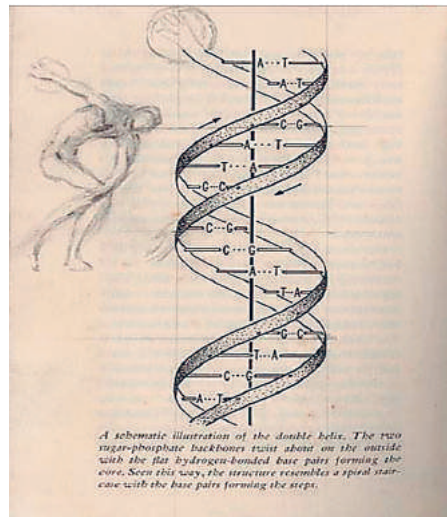


Fig. 4. Dibujos realizados por Dalí en The Double Helix, de James D. Watson.

1973. LA INMORTALIDAD DEL IMPERIALISMO GENÉTICO

En el año 1973, cuando Dalí ya ha dedicado una parte importante de su producción al denominado «periodo del ADN» escribe el que constituye uno de los textos clave para comprender su asociación entre genética e inmortalidad, del que a continuación reproducimos el fragmento más explícito al respecto y en el que no es difícil encontrar una explicación iconográfica de *La escalera de Jacob* (*Homenaje a Severo Ochoa*), aparecido ese mismo año:

Hoy los últimos descubrimientos de la ciencia nos demuestran que las leyes de Dios son las de la herencia contenida en el ácido desoxirribonucleico, ADN, y que el ácido ribonucleico, ARN, no es más que el mensajero encargado de transmitir el código genético, que el *legi intimus* de dos ácidos en cuestión, formando así la escala de Jacob de Crick y Watson. En la escala de Jacob cada escalón es un rellano ADN y los ángeles que suben y bajan son el ARN. La intimidad molecular de cada escalón es un florón único de legitimidad de ese árbol de Jessé del que se desprenden todas las demás legitimidades.¹⁵

En este texto Dalí explicita con claridad que el ADN constituye un acceso de los hombres hacia Dios, explicitando su analogía con una escalera, y aso-

¹⁵ DALÍ, S., «La inmortalidad del imperialismo genético», en DALÍ, S., *Por qué se ataca a la Gioconda*, Madrid, Siruela, 2003, p. 279.

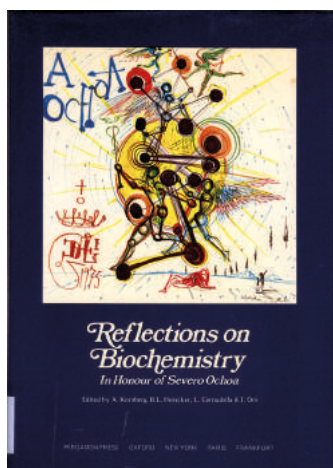


Fig. 5. Cubierta de la publicación en homenaje a Severo Ochoa donde se reproduce la composición de Dalí *La escalera de Jacob* (1975).

ciándola al relato bíblico de la escalera de Jacob. La asociación a lo divino, resulta, además, interesante por lo que respecta a la cuestión del tiempo, por cuanto Dalí considera que el ADN es divino porque ha conseguido, generación tras generación, transmitirse a sí mismo, generando una continuidad genética que ha superado las muertes individuales. El ADN, por decirlo de algún modo, desvela una continuidad entre los individuos que nos permite entender la afirmación daliniana de que el ADN tiene un carácter monárquico. Ciertamente, se trata de una referencia a la pureza de la sangre, tan importante en la herencia de las estirpes monárquicas y que respondería, según Dalí, a una lógica genética. Cobran algo de sentido así las, en principio inverosímiles, alusiones a los testículos de Trajano («receptáculos genéticos»): «los gloriosos testículos de nuestro emperador Trajano» o «las cápsulas imperiales, receptáculos genéticos que lleva Trajano, acumularon en un esperma único la eyaculación de su victoria final» y, por otro lado, que afirme que «los hombres llevamos los testículos rellenos de ángeles, seres que solo existen potencialmente en estado de energía espiritual pura».¹⁶

Este origen mítico y genético que Dalí sitúa en Trajano permitiría, gracias al «imperio de la sangre», que entienda en términos de «corriente genética», establecer y visibilizar una línea que conecta, por un lado, a Trajano, Adonis, Velázquez, Picasso hasta llegar al mismo Dalí y, por el otro, el que le conduce hasta su amada Gala.

¹⁶ *Ibidem*.

EL TIEMPO EN LAS NUBES: APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO DE HUBERT DAMISCH

NICOLÁS ENRIQUE MARÍN BAYONA

¿HAY ACASO UNA HISTORIA? Si hay una historia, en cualquier caso la historia de esta comunicación, empieza hace unos meses cuando propongo mi participación a este simposio: se me indica entonces que la principal condición es ajustarse al tema, «amplio y abordable desde múltiples enfoques: tiempo cronológico, tiempo histórico, tiempo y lugar...» se me precisa no obstante que por el momento no se contempla tratar el tiempo meteorológico. Entendida esta observación como una invitación a ocuparme de ello, a ocupar el vacío que parece existir entorno a dicha cuestión, la acepto como un reto y me propongo, desde mi posición privilegiada de historiador del arte novel, explorar este tema: presentar la *Teoría de la nube*¹ y exponer las tesis elaboradas por Hubert Damisch. Pero, ¿cómo desarrollar una teoría de algo que a simple vista aparenta ser inestable e insustancial como una nube? Y, por otra parte, ¿cómo relacionarla con el tema *El tiempo y el arte*?

Para empezar, me gustaría citar un documento de 2008, aparecido con motivo de la restauración de la cúpula *Regina Martyrum* de Goya, en la basílica del Pilar y que presenta todos los síntomas del diagnóstico de la disciplina que he venido a hacer aquí y que dice así:

Bayeu contestó entusiasmado el 6 de enero de 1773. *Regina sanctorum omnium* [...] le permitía mucha novedad y variedad. Para la segunda bóveda admite la Coronación de la Virgen u otro asunto como Reina sin concretar, y reconocía que quedaba «campo abierto para lo sucesivo». [...] pensaba que con asuntos de la Sagrada Escritura, no sería inteligible y palpable a todo el mundo; para remachar la idea, vuelve a referir los inconvenientes del pasaje de la columna que guiaba a los israelitas, para el que sería difícil encontrar compañeros y bueno para un cuadro con un

¹ DAMISCH, H., *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

solo punto de vista. [...] muy habituado a los métodos docentes y le pide a Salas que demuestre [...] el efecto desastroso que se produciría si se pintara el asunto de la columna; para que puedan comprobar que la perspectiva quedaba destrozada [...] Esos asuntos de tierra tienen un solo punto de vista y según entraran las personas por una puerta o por otra, o si salieran de la Santa Capilla o del Coreto, verían la pintura unas veces correctamente, pero otras de lado o del revés, mientras los asuntos de gloria, permiten una visión apropiada desde los otros tres lados al colocar figuras volantes, de manera que la vista queda complacida desde cualquier parte que se mire. [...] piensa que en obras de este tipo debería darse al pintor entera libertad, pues es difícil que quienes no son profesores lleguen a entender con profundidad los problemas. Por eso, explica, confía en Salas, que es profesor «de habilidad y capricho».²

Este texto nos sirve de punto de partida histórico para nuestra reflexión: la contradicción entre, por un lado, el interés manifiesto de Bayeu por la representación de «asuntos de gloria» para la decoración de las bóvedas y las cúpulas de la Basílica, ya que, insiste «los asuntos de tierra solo tienen un punto de vista [...] mientras que los asuntos de gloria permiten una visión apropiada» y, por otro lado, la visión que nuestro historiador, su lamento, unas líneas más abajo, por no haber encontrado la continuación de la correspondencia entre Bayeu y Allué, aquella que «establecería el programa iconográfico de la obra» y que permitiría al historiador «descubrir la fuente y el significado de los asuntos pintados», algún tipo de «documentación proveniente del cliente o del artífice», «elemento objetivo básico», para que «la labor de interpretación» no se convierta en un «proceso de adivinación». Y he aquí la imagen sin texto, una imagen sin punto de referencia para el historiador del arte. Afortunadamente, nunca se sacia el ojo de ver.³ Le resulta más simple a nuestro historiador concebir la posibilidad de una *documentación deficitaria*, cuyas lagunas propias del archivo no le permiten alcanzar la *lectura completa* de la obra, su «forma definitiva» que, pensar en la existencia de un tabú, cuyo planteamiento le hubiera llevado implícitamente a transgredir la lógica de su territorio, el de la Historia del arte: dicha transgresión le permitiría sin embargo determinar y medir al mismo tiempo las consecuencias de su impacto, conocer la fuerza de la censura aplicada a la reflexión sobre los medios plásticos o a la esfera del significado. Toda innovación en dicho terreno, aparece como una separación, como un

² CRUZ VALDOVINOS, J.M., *La cúpula Regina martyrum de la Basílica del Pilar*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008, p. 85.

³ Eclesiastés, 1:8.

distanciamiento, un saber que se quiere *nómada* frente a un estado anterior, considerado como valor y norma, pero también en relación a la práctica, a un uso tenido hasta el momento por adecuado y regular. Y este alejamiento parece perturbar el equilibrio de dicho funcionamiento que la sociedad se esfuerza a reducir y a reprimir a través de sus instituciones. Dicha separación no puede ser tenida en cuenta, su amplitud y alcance, más que una vez devuelta a su contexto, aquel de una *práctica* cuya norma es indisociable de la transgresión que la produce y que la constituye como norma.

En la óptica de la Historia del arte tradicional, la iconografía se tiene como disciplina auxiliar que puede ser llamada a desempeñar un papel muy importante en cuanto a desvelar las claves para la interpretación de la obra de arte, las claves que permitan descifrarla para una mejor comprensión de la misma: no sería la esencia de la obra pictórica, o escultórica los efectos que ésta produce, si no lo que ella representa. Esto supondría, en cierta manera, reducir la labor del historiador del arte a traducir la imagen con palabras. La iconografía trata, en este sentido, la imagen como un texto, pero todo lo que consigue es crear un doble de la misma, a partir del cual la imagen logra su inteligibilidad, pero esto no nos permite ver, sino leer, u oír, como si la pintura o la escultura no tuvieran en ellas otro sino que desaparecer, borrarse del mapa y perder toda su materialidad sensible tras el sentido que estas encuentran articulándose en esa lógica que es la del texto escrito. De ahí la insistencia, en el terreno al que es exclusivamente aplicable: el del arte occidental, en querer encontrar la referencia en el *texto que precede a la obra*, incluso independientemente de la existencia de éste: la presencia de la imagen acaba garantizando el sentido del mismo. Todo ello se da por sentado incluso sin tener ningún tipo de certeza de que el artista haya podido consultar dicho texto, éste se limita alegremente a copiar y repetir una imagen preexistente. En cualquiera de los casos, aquello que se convierte en «arte» derivaría, directamente o no, de una fuente escrita, que puede tener su origen en la tradición oral y, la tarea del artista, se vería resumida a traducir en términos visuales el argumento propuesto por el texto, su figuración, su puesta en escena representándolo con los medios de los que dispone. En esa historia del arte, como pasa con el teatro, terminan confundiéndose el momento de la producción del texto y el momento de su recepción. La tendencia general ha querido atenerse a esta traducción que ha permitido al historiador dar un título a la obra, poner en paralelo los dos textos: escrito y pictórico.

Si bien es cierto que la referencia al texto permite elucidar el tema al cual ésta remite, ésta arroja a cambio una nueva luz, hasta asumir en su disposición

nuevos valores y funciones. (No olvidemos que la imagen nos permite ver, manifiesta una especie concreta, un objeto, fenómeno, evento o forma de pensamiento de las cuales, en condiciones normales, la lectura nos aleja de toda toma inmediata de contacto sensible. La imagen es traducción no de un contenido sino de una forma, que puede ser impredecible en el orden visual y que no siempre nos permite distinguir una fuente gráfica o escrita). En este proceso, que tiene mucho de novela de Sherlock Holmes, el investigador no se limita a la capa externa y superficial del sentido de la obra sino que intentará ir más allá, hasta encontrarle el sentido manifiesto de una significación oculta, que acaba, en muchas ocasiones, dando resultados lamentables de misterios esotéricos, astrológicos, alquímicos, masónicos... como si, al respetar este sistema basado la lectura textual de lo visible, la imagen tuviera que responder a un enigma según las vías del lenguaje.

La Historia, que hace ya mucho dejó por el camino su preocupación exclusiva por los documentos escritos, empuja a la Historia del arte, a alinearse con estas nuevas exigencias de manera que ésta se sitúe más allá de lo que hasta ahora ha podido pensarse: que esta otra Historia permita escribir una Historia del arte, más tenaz en su consideración a los objetos, en sus fuentes, así como respecto a sus criterios de verdad y objetividad. Desde un punto de vista puramente histórico, reconozcamos que la Historia del arte no merece ni un minuto de nuestra atención si ésta se limita a otorgar al historiador un catálogo de ilustraciones para adornar sus propósitos, como vemos en manuales y métodos. Por ello una de las tareas que históricamente se ha asignado la historia del arte es la de convertirse en fuente principal de estos acontecimientos históricos, sin embargo, esta *otra* Historia del arte, por todos los conocimientos que agrupa y que conjuga, articula de manera singular, más extensa y compleja distintos dominios, enfoques y puntos de vista que van de la Historia al psicoanálisis pasando por la semiología, pero sobre todo a la *teoría*. Y en efecto, Damisch comprende como nadie, y así lo explicita el título de su «Teoría de la nube»⁴ que no puede haber Historia del arte sin su teoría, pero no una teoría que se articule como una historia, ni tampoco necesariamente como una metodología, por la que estamos ya saturados, si no una teoría constituida por las mismas obras de arte, de la que ellas mismas serán sus principales elementos. Este método consiste en hacer trabajar las obras, en contar con la inteligencia de las mismas, en centrar las cuestiones en torno al objeto y no en

⁴ DAMISCH, H., *Théorie du nuage...*, op. cit.

los desplazamientos, en ocasiones perversos, ocasionados por la disciplina, dar cuenta en resumen, del valor polimórfico de aquello que llamamos «arte».

Allí donde la iconografía nos limitaba, bajo el pretexto de descifrar las imágenes, a la lectura del texto, sin aportar, la mayoría de las veces, la prueba del conocimiento directo por parte del artista de dicho texto, aquí, Damisch nos demuestra que la imagen es capaz de despertar una interpretación, fruto de una serie de asociaciones que transgreden la articulación narrativa de la imagen. Por ello, ciertas marcas, detalles u «ornamentos» como las nubes, a los que el texto no hace mención, cobran suma importancia en la puesta en escena, en el marco de la representación y, en consecuencia, en la nueva perspectiva de análisis. Para ello es necesario interrogar a las mismas obras, para determinar hasta qué punto ellas mismas han constituido el lugar y el instrumento de un trabajo de reflexión y de teorización específicos, y ver hasta que punto el *texto pictórico* obedece a principios análogos al texto escrito. En el caso de Bayeu, el tiempo, se hace espacio. Damisch nos ayuda a transponer los valores de la historia del arte, ya que ya no se trata de decidir si el sentido de la imagen depende de lo que ésta representa, aplicándose al texto, siguiéndolo a pies juntillas, sino de entender *cómo* funciona esta imagen, como *dispositivo*, como proposición pictórica. La imagen ya no sólo tiene que ver con la mimesis o con valores de iconicidad, y no se presta ya a traducción, recíproca y generalizada. Damisch insiste en buscar el *cómo*, la manera en que se efectúa esa transposición y la correspondencia como sistema, pero no como gramática ni mucho menos un léxico: las imágenes se piensan y se conjugan entre ellas. Dicha cuestión se juega más en el terreno de la forma que del contenido, y especialmente en el terreno de la composición. Esta aproximación propone la resistencia frente una estructura representativa fundada en la prevalencia de las funciones gráficas que parece olvidar toda una serie de fundamentos de las experiencias tanto «barrocas» como «modernistas».

Por muy históricamente fechadas y localizadas que se encuentren las obras, la imagen pictórica basa su diferencia específica en la propia naturaleza: el hecho de ser una imagen *pintada*, y que se traduce en la aparición de rasgos cuyo estudio y atención pormenorizados, como aquí se pretende han sido muchas veces tildados de aberrantes. Con respecto a las normas recibidas, toda innovación parece tomar la forma de distanciamiento, pero en esa toma de distancia, hay sobre todo una transformación de las reglas de la figuración, que parecen debilitar la jerarquía de las funciones pictóricas y, al mismo tiempo, plantear en nuevos términos la cuestión del estatus de la imagen pictórica. La imagen pictórica no se reduce a un icono cuya *textura* sería indiferente, ésta

tiene su peso en la pintura, un poder continuo y permanente de sollicitación sensorial sin medida como puede ser la delgadez de una fina capa de color dispuesta en un soporte, neutro en sí mismo, pero que no por ello deja de ser parte integrante del conjunto. Aquí se revela una cierta tradición de pensamiento, un sistema cultural cuya orientación, principalmente iconográfica ha querido anular, reprimir e inhibir sistemáticamente, haciéndonos creer que no se podía obtener de esas imágenes nada más que la información que ellas mismas comunican, la información cuantificable, analizable, pulcramente predispuesta a ofrecerse como tal, como moneda de cambio. Si la textura sensible de la nube aparece, en determinadas condiciones, como principio organizador del mensaje, ¿se dibuja entonces una nueva fractura entre las funciones figurativas y las funciones pictóricas?

A este respecto, la pintura es como la poesía pero en un sentido muy alejado de lo que los preceptos de las teorías humanistas nos han venido enseñando. Si, en las condiciones ordinarias del intercambio en lingüística, la intención del mensaje por sí mismo, la puesta en evidencia del significante en su materialidad sensible aparece relegada, como una función accesoria, subordinada a otras funciones expresivas, en el lenguaje poético parece, al contrario, caracterizarse por un papel predominante que se encuentra asignado, en su economía general en la parte «palpable» de los signos, cuya manifestación deliberada y regulada determina la organización del mensaje. Como lo observaron los formalistas rusos, los sonidos de los versos no son únicamente los elementos de una armonía exterior, ni el simple acompañamiento o decoración de su sentido, contienen en ellos mismos su significado, una función verbal y, responden a un propósito poético autónomo. Recordemos las teorías modernistas de la pintura, aquellas que proponían una pintura que trabaja teórica y prácticamente, aquello que Mondrian no tardaría en designar como los «medios plásticos» fundamentales: la superficie, la línea, el punto, pero también, y de manera más secreta y del mismo modo transgresiva, el color, «verdad», durante largo tiempo esclava de la «expresión» y que aparecerá de ahora en adelante, como una función pictórica irreductible, un instrumento formal autónomo y completo en sí mismo.

Fíjense que esta recepción, aquella del *uso libre del color*, reservada en un principio exclusivamente a los fovistas, nos da muestra de un carácter casi patológico de la cultura pictórica occidental, ya que ésta termina por reconocer más precisamente por destacar todo alejamiento no mimético de los elementos sensibles sobre los elementos icónicos. Como nos precisa Jacques Derrida, la estética pasa a ser una semiología y se inscribe en la dependencia total al signo:

el sujeto queda afectado no por las cosas sino por los signos,⁵ por la imitación derivada de los trazos, de la delineación, del contorno. No obstante, esas prohibiciones permiten la coherencia del sistema, y determinan por ejemplo la dependencia del color a la forma (al que, delimitándolo, otorgará a cambio un carácter racional). Si este sistema de representación está basado en la existencia de contornos delimitando las formas y los objetos, habrá que tener en cuenta las apariciones de cuerpos sobre el lienzo o los muros que sirvan de fisura, de apertura, como la nube desbordando los dorados de la marquetería, ya que subrayar estos medios gráficos, supone una figura de transgresión en relación a la estructura representativa fundada en la estricta subordinación de los medios pictóricos, gráficos y de color a las funciones icónicas de la imagen en pintura.

En realidad es cuestión de saber hasta qué punto, la problemática del signo, a la cual el acercamiento semiológico del fenómeno pictórico para haber quedado subordinado, aparece ligada a un sistema cultural determinado, del cual los límites históricos y geográficos coindican al mismo tiempo con sus propios límites y vigencia. Es decir, el problema queda patente cuando se trata de aplicar dicha lectura a obras no figurativas, o a productos cuya noción misma de representación se cuestiona. La historia del arte no ha reconocido hasta el momento la diferencia específica de la imagen pictórica, aquello que la distingue de cualquier otra especie de imagen. La imagen pictórica no se resuelve por aquello que ella figura o representa, por su tema, ni por los contenidos que ella nos traslada. Y, en cuanto a los componentes plásticos, nos equivocaríamos al pensar que son exclusivamente los instrumentos de un ejercicio de comunicación que exige la negación de toda su materialidad para entregarse devotamente a la lectura. Los elementos sensibles no pueden ser reducidos ni neutralizados hasta el punto de hacerlos funcionar como parte de la síntesis de la lectura de la imagen pueda operarse. Según la teoría de Damisch, la nube sería en sí misma una forma que alberga su propio contenido, materia que funciona como forma de un significante que no puede separarse en ningún caso del significado. Es decir, este acercamiento, revela una nueva separación constitutiva de esa práctica según la cual los medios de expresión se aplican según modos extraños a los circuitos ordinarios de la comunicación. Nada nos autoriza a reducir a priori los productos pictóricos a signos o a sistemas de signos ni los efectos plásticos exclusivamente a efectos de comunicación, pero si la calidad sensible, el grano, el color, la textura, son algo más que un simple acceso-

⁵ DERRIDA, J., «Parergon», *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 27.

rio de la información que se quiere dar a conocer, nos queda pendiente comprender la relación establecida entre el orden pictórico y el orden de los signos, así como la relación de complementariedad que une el sistema de las reglas figurativas que permiten la lectura de la imagen y el conjunto de variaciones formales que la constituyen como imagen pictórica.

Las funciones asignadas al elemento nube, en la producción de las obras de Bayeu y de Goya, manifiestan el papel predominante que desempeña en la expresión pictórica la vertiente sensible de la pintura y, al mismo tiempo, la connotación de fantasía que participa en los efectos que ésta pretende. En el registro conceptual, la nube, formación inestable sin contorno y sin color definido representa, sin embargo, la potencialidad de una materia donde toda figura nace y desaparece, sustancia sin forma ni consistencia en la que el pintor puede imprimir sus deseos. La nube adquiere entonces valores de uso que la definen. Un vistazo rápido de las ocurrencias de la nube en las obras *de gloria*; que podemos ver en Mantegna, Correggio, Luca Giordano o Bayeu, nos permite distinguir entre las valencias convencionales del signo y sus usos más excepcionales o incluso transgresores. Estos esencialmente constituyen el principio de las cúpulas de gloria de la Basílica del pilar donde el motivo se ha trasladado y se ha utilizado como elemento constructivo sirviendo a la designación de un nuevo marco espacial. En efecto, las figuras de Miguel Ángel en la Sixtina no necesitaban de nubes para poder desplazarse por los aires. La introducción, por medio de una nube de estas escenas, grupo o símbolo de la presencia si no divina, sí celeste, en una composición en perspectiva, se convierte en uno de los procedimientos de composición más habituales en la pintura religiosa de los siglos XVI y XVII.⁶

Se revela entonces que, en realidad, la *teoría de la nube* trata del lugar ocupado por la nube en la historia de la pintura y muestra cómo, cualquiera que sea el procedimiento, éste está subordinado a la palabra viva, destinado a la producción de un sentido, en su dependencia del verbo al logos. La nube, en la escritura pictórica, posee y obedece a su propia sintaxis, se acerca de la función que el lenguaje le asigna y la trasciende: La nube está presente en la obras místicas, permite pasar al registro onírico, a la imaginación o al sueño, pero también al éxtasis y al arrebató. Asimismo, la nube opera como suplemento, como figura de movimiento que abre la puerta a un nuevo mundo, a otro espacio y a otro *tiempo*: El tiempo se escribe en las imágenes, el tiempo se inventa,

⁶ CRUZ VALDOVINOS, J.M., *La cúpula Regina martyrum...*, op. cit., pp. 120-121.

se organiza, y *cristaliza* en ciertas grandes obras, en eso que nos resulta misteriosamente invisible y presente al mismo tiempo. De esta manera, la obra se estructura en ella misma para formar un microcosmos o, mejor dicho, una micro-época. Por ello, ya no se trata de presentar las obras en el contexto de su tiempo, sino de repensarlas junto con su modo de composición del tiempo en el tiempo, de tener en cuenta la huella que ellas mismas producen en la historia y que permiten, a su vez, el acceso a ellas.

Las obras establecen un diálogo más allá de un espacio y de un tiempo comunes, perceptible gracias a un conocimiento a intervalos que permite a Damisch darnos una lección anatómica del *arte ficcional* de la historia del arte, un terreno que parece vedado a esta forma de conocimiento y, poner de manifiesto cómo una metodología alternativa que él denomina *iconología analítica*, y que designa un espacio intersticial, producto de un intercambio, un campo abierto a relaciones de diferente naturaleza y niveles, una red estructurada y potencialmente infinita, que incluye en el seno de la reflexión el propio análisis que permite tejlarla. Elaborar este *objeto teórico*, tendido entre las diferentes disciplinas y saberes, captar la dinámica del intercambio en el acto mismo de la reflexión implica, un esfuerzo de reajuste metodológico y teórico. La variedad de materiales de este proyecto deja a la vista la malla que conforma la red entre los distintos registros, su puesta en escena, su maquetación. He aquí el principio de esta comunicación, una imagen, varias, como un pliegue: una imagen que no podía ser explicada con las palabras de nuestra disciplina, vocabulario insuficiente para un relato que aún no ha encontrado sus propias palabras para ser contado. Sin salir del campo disciplinar, sino continuando allí donde las interpretaciones de nuestros predecesores lo han fijado, Damisch descompone, recompone y monta, en términos cinematográficos los trabajos de investigación ya consumados por otros autores en el pasado, para abrir un nuevo trabajo de interpretación. Hablar de montaje lo es de ruptura, pero también de intercambio, de desplazar los objetos y las teorías elaboradas entorno a ellos cruzar las fronteras coercitivas asignadas por la disciplina para, al mismo tiempo, abrirla a otros terrenos más amplios como la antropología visual. En este dialogo, la mediación personal con la disciplina se exige necesaria para su *aggiornamento*, pero no se reduce este trabajo a una eiségesis, sino que la intención es que se entienda que la complejidad de la red de relaciones aquí establecida, como una apuesta para la comprensión de un objeto que es a priori inabordable, temporalmente inabarcable e imposible de limitar dentro de los campos tradicionales: Intentar comprender, hacer una vuelta crítica a la historia de la historia del arte consciente de que todo *saber* aparece limitado por una

.....

forma de *no saber* que lo condiciona. No se trata de huir de la Historia del arte, sino de hacer abstracción, de trabajar la teoría, de facilitarse armas contra la dominación simbólica. La Historia del arte, con toda su violencia, no se limita exclusivamente a una institución: se construye en base a una serie ordenada de rechazos y exclusiones, de temporalidades y de rupturas. Mi objetivo aquí, siguiendo a Damisch es formular una larga pregunta en un intento de responderla: Si hay una Historia del arte, ¿de qué es la historia?

EL RELOJ BENAVENTANO: HISTORIA Y DEVENIR DEL TIEMPO EN UNA PIEZA DE ORIGEN LEONÉS

JORGE MARTÍNEZ MONTERO

*«Campana la de Toledo,
Iglesia la de León,
Reloj el de Benavente
Y Rollo el de Villalón»*

Así evocaba el saber popular del siglo XVIII acerca de cuatro testimonios artísticos, entre los que se incluyen la catedral leonesa y el reloj benaventano,¹ dos obras de diferente naturaleza entre las que se tejieron lazos de dependencia artística y que son objeto de la presente comunicación.²

Desde que el reloj mecánico del siglo XV se trasladara de la iglesia de San Juan Evangelista o de los Caballeros de la villa de Benavente, a la torre de la iglesia de Santa María del Azogue,³ su mantenimiento y reparación corrió a cargo de los presupuestos anuales del concejo hasta bien entrado el siglo XVIII, incluidos los graves daños causados en su maquinaria y su campana por el incendio de 1738 y el devastador terremoto de Lisboa de 1755.⁴

¹ GABAUDAN, P., «El refrán fuente de información en el Refranero geográfico zamorano de Luis Cortés», *Paremia* n.º 6, Madrid, Asociación Cultural Independiente, 1997, p. 254.

² Mi agradecimiento a Juan Carlos de la Mata Guerra, historiador, cronista de la villa de Benavente y responsable del archivo municipal, por facilitarme la consulta documental.

³ De la abundante bibliografía sobre Santa María del Azogue destacamos los estudios de: GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, tomo I, 1927, pp. 260-265; RÁBANOS GONZÁLEZ, M., «Estudio artístico de Santa María del Azogue», *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras* [Benavente, Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo], 2 (1992), pp. 115-136; HIDALGO MUÑOZ, E., *La iglesia de Santa María del Azogue de Benavente*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, 1995.

⁴ DE LA MATA GUERRA, J. C., «El terremoto de Lisboa en Benavente. Su repercusión en la villa según reflejan las actas municipales», *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, n.º 11, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, 2001, pp. 205-208.

Veinte años después, en 1771, el cabildo catedralicio leonés encarga al relojero Francisco Francos un reloj de torre para la «pulchra leonina»⁵ y es entonces cuando las relaciones entre León y Benavente serán determinantes para entender el devenir histórico del reloj benaventano objeto de este estudio.

TRES RELOJES PARA LA CATEDRAL DE LEÓN

Sabemos que en 1523 el fraile «maestro Francisco» realiza el primer reloj para la torre de la catedral leonesa.⁶ Hasta ahora, se desconocía la existencia de un segundo reloj —no conservado— realizado por el maestro zamorano Francisco Francos en 1773; siendo el actual, obra del relojero madrileño Ramón Durán en el año 1788.⁷

El reloj del siglo XVI colocado en la torre norte contaba con una esfera de madera dorada dividida en 24 horas por números romanos de grafía gótica, separados por líneas rematadas en rombos para señalar las medias, y cuatro diferentes rostros soplando en cada una de las esquinas, flotando en ondulaciones azuladas que simbolizaban los cuatro puntos cardinales —vientos—. De manecilla única, una mano pintada sobre un disco interior de fondo estrellado con las representaciones del Sol y la Luna en clara alusión al cosmos, indica las horas, presentando además dos autómatas —guerrero y león—. De todo ello solo se conservan en el interior de la torre las dos pesas de piedra que pendían de su maquinaria.⁸

⁵ De los escasos estudios acerca de la relojería leonesa, destaca el de MORÁIS VALLEJO, E., AVELLO ÁLVAREZ, J. L. y FLÓREZ CRESPO, M., *El reloj de los maragatos del Ayuntamiento de Astorga*, León, Universidad, 2009.

⁶ DE LOS RÍOS Y SERRANO, D., *La catedral de León. Monografía*, Madrid, Dirección y Administración, tomo II, 1895, p. 214.

⁷ En la inscripción del mecanismo del reloj figura: «AÑO DE 1788. EN EL PRETIL DEL R(EA)L PALACIO DE MAD(RI)D ME HIZO D(O)N RAMON DURAN, NATURAL DE EL, SOCIO DE MERITO DE LA R(EA)L SO-CIEDAD DE ESTA CO(R)TE». RODRÍGUEZ VEGA, R., *Pulchra Leonina. Guía para visitar la catedral de León*, León, Cabildo de la S. I. Catedral de León, 2013, pp. 238-241.

⁸ «Y este dicho día estando los dichos señores juntos con el dicho señor cabildo segund dicho es, dieron el pedazo de corral de las casas en que bibe el señor canónigo Diego de Luazes a las casas en que bibe el flayre maestre Francisco que hizo el reloxx, perpetuamente, por qual dicho señor canónigo Diego de Luazes lo dio de su voluntad libremente a los dichos señores para las dichas casas, estando testigos los susodichos». Archivo Catedral de León [ACL]. Actas capitulares (1522-1523), documento 9.852, caja 393, f. 59r., (León, 10/07/1523).

A mediados del siglo XVIII se encarga la limpieza y reparación de la maquinaria del reloj al cerrajero José Rodríguez Noboa,⁹ mientras se piden, al mismo tiempo, informes a las catedrales de Burgos y Oviedo sobre la hechura de sus respectivos relojes, lo cual nos hace suponer la pretensión del cabildo de sustituir el «viejo» reloj del siglo XVI. Así se desprende de dos documentos que aportamos por ser inéditos, ambos fechados en enero de 1749, momento coincidente con la fundación de la Real Escuela de Relojería.¹⁰

Posiblemente en un intento de facilitar su mantenimiento y sobre todo protegerlo, en 1758 el reloj fue trasladado al interior del templo, concretamente al testero de la nave mayor,¹¹ sin que esta medida impidiese su progresivo —y lógico— deterioro. Se entiende así que en octubre de 1771 tuviera lugar una segunda tentativa de remplazar este antiguo reloj por uno de nueva factura, con motivo de «lo desconcertado y mal que anda nuestro relox», en palabras del arcediano de Saldaña al cabildo, instando a que «tomase la providencia de remediarlo, y el cavildo enterado de su gran celo mandó al señor procurador le llamasse al relojero y le reprendiese, para que se enmendase en adelante y tuviese más cuidado en gobernarle».¹² En diciembre se acuerda sustituirlo por otro nuevo, con cuartos dentro y fuera, por ser «el nuestro mui viejo y tener muchas piezas gastadas», encargándole en Londres.¹³ Ape-

⁹ El relojero de la catedral, Francisco Fernández Cancelo, peticiona en varias ocasiones que se baje el reloj para limpiarlo y componerlo, ante la carencia de reparaciones desde hacía doce años. ACL. Documento 20.140/7, ff. 1r-1v., (León, 1745) y ACL. Documento 19.305/4, caja 1.145, ff. 1r-1v., (León, 10/12/1748).

¹⁰ ACL. Documento 20.074/8, caja 1.171, ff. 1r-1v., (Burgos, 03/01/1749). Carta de José Rodríguez informando al canónigo Joaquín Rubio Navarrete sobre la realización del reloj de la catedral de Burgos.

ACL. Documento 20.074/12, caja 1.171, ff. 1r-1v., (Oviedo, 15/01/1749). Carta de Marcos García informando al canónigo José Gutiérrez Villafañe sobre el reloj de la catedral de Oviedo. La documentación localizada nos ha permitido hallar una nueva vía de investigación que ya hemos iniciado y sobre la que estamos trabajando.

¹¹ ACL. Documento 20.751/4, s. f., (León, 21/12/1758). En 1852 se describe así: «... el reloj de la catedral de León, que en la esfera colocada en el interior de la iglesia, tiene un cielo con los dos astros luminare, y la luna que allí aparece sufre las mismas alteraciones que la que vemos brillar en la bóveda celeste». F. LL., J., «Los relojes», *Semanario pintoresco español*, n.º 4, 25/01/1852, p. 31.

¹² ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, f. 26r., (León, 04/11/1771).

¹³ ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, f. 31r., (León, 11/12/1771).

nas un mes después, en enero de 1772, se presenta al cabildo un memorial del relojero zamorano Francisco Francos para construir un nuevo reloj en la torre de la catedral.¹⁴ Francos procedía de Zamora, donde trabaja activamente con otros relojeros tales como José Ordóñez, Francisco y José Aguado o el extranjero Juan Lombard. Allí realiza en 1767 el reloj de la iglesia de San Juan Bautista, por importe de 6.500 reales, colaborando con él su hijo Pedro Francos.

En diciembre de 1772 el cabildo catedralicio se interesará por el estado en que se encontraba la pieza «que el cavildo avía determinado se pusiese en esta yglesia».¹⁵ Se llama al arquitecto Bernardo Miguélez para que calcule el espacio en el que deberá ubicarse el nuevo reloj en la torre de la catedral, elaborando unos planos «excenográfico e ignográfico» que permita imaginar el resultado final de la sustitución.¹⁶ Inmersos los miembros del cabildo en la disyuntiva de «poner relox nuevo en la torre o componer el que ai», llegaron a plantear la opción de colocar un pequeño reloj en la antesacristía, «tal y como existía en otras iglesias».¹⁷

El 21 de abril de 1773 se recibe en el cabildo una nueva oferta para hacer el nuevo reloj, esta vez del relojero Felipe Gálvez,¹⁸ hecho que parece acelerar el proceso de ajuste y adjudicación de la obra en el maestro zamorano Francisco

¹⁴ ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, f. 36v., (León, 21/01/1772).

¹⁵ ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, f. 87r., (León, 11/12/1772).

¹⁶ ACL. Documento 21.304/3, f. 1r., (León, 07/03/1772).

¹⁷ ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, f. 87v., (León, 07/01/1773). «Con motivo de averse leído entre los acuerdos del cavildo antecedente que el encargo del relox se les avía renovado a los señores comisionados, dixo el señor dean que les avía parecido conveniente poner un relox pequeño en la yglesia o sachristía, como ay en otras yglesias, y después tratar, si se a de poner relox nuevo en la torre, o componer el que ai; y el cavildo enterado de lo expuesto por dicho señor convino en todo».

ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, f. 100r., (León, 06/03/1773). «Haviéndose presentado por el señor administrador de la fábrica en la sala capitular el relox, que se mandó traer, acordó el cavildo ponerle en la ante sacristía haziéndole otra caja para su maior reguardo, cuia colocación cometió a dicho señor administrador».

¹⁸ ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, f. 111v-113r., (León, 21/04/1773) y (León, 22/VI/1773): «Dio parte el señor dean que estava ajustado el relox nuevo para la torre de esta santa yglesia con el relojero de Zamora, y que se avía estendido la escritura con todas precauciones necesarias».

Francos, formalizando con el contrato para que «se hiziese y pusiese un reloj nuevo en la torre de ella, con mottibo de allarse inútil el que esistía».¹⁹

En las condiciones se establece que estaría realizado en un plazo de ocho meses, con tres ruedas de bronce, cuartos públicos dobles en ambas campanas y torre, tres esferas —dos en la torre y una en el interior del templo—, «la que a de llebar mobimientto circular de sol y luna, y el reloj, con mobimientto de pendola real con ocho días de cuerda, puesto en un telar de vara y media de alto, y dos varas en quadro con todas sus varras maestras, robustas y fuertes vien ajustadas todos los piñones mazizos de azero templado», fijando el importe en 40.000 reales.²⁰

El 12 de octubre de 1773 se hace efectivo el segundo pago al relojero por parte del cabildo,²¹ trasladando el nuevo reloj para su ubicación en la torre en septiembre de 1774. Se llegaron a plantear la posibilidad de trasladar una de las campanas a la torre de San Juan, solicitando para ello informes a los maestros Francisco Quijano y Sancho Menéndez. Un tercer informe del maestro de la fábrica, Fernando de Compostizo, les haría desechar la idea.²²

Instalado el nuevo reloj en la «pulchra», se constata que el 27 de enero de 1775 el cabildo «tomado informe en Madrid de un maestro relojero sobre el estado actual del reloj nuebo de esta yglesia, imbiandole a este efecto una relación zircunstanciada de él, le avía respondido que en los términos que se expresaban no podía subsistir» solicita al señor Pantoja, administrador de la fábrica, que se encontraba en la capital «imbiase un maestro inteligente para que reflexionándole, con vista del referido informe y la escritura del relojero, le dé su dictamen».²³ El 9 de marzo «viendo el cabildo la molestia que con la continuación de sus memoriales le causaba el maestro que hizo el nuebo reloj, pretendiéndosele entregue el resto del total en que fue ajustado, sin considerar a que por su parte no se ha cumplido lo escripturado como debía» se decide

¹⁹ Archivo Histórico Diocesano de León [AHDLe]. Protocolos Notariales de Diego Ibáñez de la Madrid, n.º 154, caja 115, ff. 100r-102v., (León, 14/05/1773).

²⁰ AHDLe. Protocolos Notariales de Diego Ibáñez de la Madrid, n.º 154, caja 115, ff. 100r-102v., (León, 14/05/1773). Actuó como fiador del maestro relojero el presbítero Manuel Cebollón, oriundo de la villa de Castroverde de Campos.

²¹ AHDLe. Protocolos Notariales de Diego Ibáñez de la Madrid, n.º 154, caja 115, ff. 390r-390v., (León, 12/10/1773).

²² ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, f. 169v., (León, 18/08/1774).

²³ ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, f. 190r., (León, 27/01/1775).

denunciar judicialmente al relojero zamorano, bajo la premisa de no «levantar mano asta que se le haga cumplir o satisfacer todos los daños y costas que por esto se ubieren seguido».²⁴ Dos meses después, y ante la demanda, Francisco Francos solicita al cabildo que nombre maestro perito que reconozca el reloj, aduciendo llevar desde el mes de septiembre del año anterior «sentado y rigiendo» y «que no lo estubo antes por estar haciendo un quarto para el» acumulándosele numerosos gastos de viajes por mantener casa abierta a uno de sus hijos en León.²⁵

El cabildo emite su respuesta el 8 de enero de 1776, exigiendo al relojero y a su fiador que cumplan con las condiciones contenidas en el contrato sin demora alguna, considerando el asunto de extrema gravedad.²⁶ El 7 de marzo el cabildo recibe el memorial —considerado sumiso y reverente— elaborado por Francos, aceptando su petición de que «faciliten que venga al reconocimiento del referido relox el maestro relojero que hizo el de la santa yglesia de Tholedo y el de la Capilla Real u otro de igual pericia y autoridad».²⁷ Finalmente, será el maestro relojero de origen alemán y residente en Madrid, Nicolás Ignacio Collet, quien el 23 de julio de ese mismo año declare judicialmente en relación al estado del reloj concluyendo que «es un relox que no tiene regla ni proporción del arte, y que no puede durar seis a ocho años de tiempo, tanto por el grande peso que tiene y las ruedas tan delgadas, como que no es posible pueda subsistir como tampoco se puede componer sin hacer dicho relox todo de nuebo».²⁸

El cabildo llevó este asunto ante el Tribunal eclesiástico de Rota, el cual ordena el 17 de diciembre de 1778, se nombren peritos por ambas partes y se proceda al reconocimiento del reloj. El cabildo, por su parte, no ve necesario dicho reconocimiento, alegando incumplimiento de contrato por parte de Francos, a lo que el tribunal le recuerda el hecho de no haber realizado el tercer y último pago estipulado en el contrato. Finalmente, en octubre de 1780, se nombra al relojero de Astorga Juan Yáñez Santalla, por parte del

²⁴ ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, f. 195v., (León, 09/03/1775).

²⁵ ACL. Documento 8.790/1, caja 286, ff. 1r-2v., (León, 01/05/1775).

²⁶ ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, f. 240v., (León, 08/01/1776).

²⁷ ACL. Actas capitulares (1771-1777), documento 10.045, caja 442, ff. 244r-244v., (León, 07/03/1776).

²⁸ ACL. Documento 8.787, caja 285, ff. 1r-3v., (León, 23/07/1776).

cabildo; al relojero vallisoletano Miguel Errarte, en nombre del fiador Manuel Cebollón, y se establece sea nombrado un tercer perito imparcial en el dictamen.²⁹

La imposibilidad de encontrar un tercer relojero que viniera al reconocimiento de la pieza,³⁰ hace que el procedimiento se dilate hasta el mes de febrero del año 1781, cuando se realizan las diligencias necesarias para que acuda el maestro relojero de la ciudad de Valladolid. Es en estos momentos cuando el cabildo leonés comienza a plantearse la posibilidad de bajar el reloj de la torre, siguiendo el criterio dado por el relojero Yáñez en el que afirmaba que el uso y ubicación del reloj era la causa de su acusado deterioro.³¹ Incluso llegaron a plantearse la posibilidad de restaurar el antiguo reloj, con el fin de que «no quede la yglesia sin relox para su gobierno, ni el público privado de la utilidad que de ello le resulta».³² Entre los meses de mayo a diciembre de 1781 el maestro herrero Manuel Barela y sus oficiales realizan y componen varias piezas para el reloj viejo por valor de 2.394 reales,³³ y un año después, los gastos en limas, hoja de lata y chapa para el antiguo reloj, se cifran en tan solo 114 reales por parte del platero Diego Martínez.³⁴

El 4 de enero de 1784, el cabildo recibe una carta remitida desde Valladolid por Simón Gómez Gaioso, recomendando la adquisición de un nuevo reloj en Londres al relojero Diego Evans, por considerarlo el mejor maestro en dicho arte y que «por muy poco vendría un oficial con él a ponerlo, señalándole acá un jornal decente que nunca ascendería al que llevan los tarranplines de acá». Se trataba de un reloj como el encargado para la catedral de Valladolid, con esfera o mostrador exterior de bronce para su mayor durabilidad.³⁵

²⁹ ACL. Documento 8.789, caja 286, ff. 1r-12v., (León, 1786).

³⁰ ACL. Actas capitulares (1777-1784), documento 10.046, caja 443, f. 93r., (León, 09/12/1779).

³¹ ACL. Actas capitulares (1777-1784), documento 10.046, caja 443, s.f., (León, 20/10/1780).

³² ACL. Actas capitulares (1777-1784), documento 10.046, caja 443, s.f., (León, 3/03/1781). Con un coste de 2.000 reales.

³³ ACL. Documento 21.720, caja 1.228, s.f. (León, 1781). Libranzas de la fábrica del año 1781.

³⁴ ACL. Documento 21.791, caja 1.229, s.f. (León, 1782). Libranzas de la fábrica del año 1782.

³⁵ ACL. Documento 8.790/2, caja 286, f. 1r-1v., (Valladolid, 04/01/1784).

Un reloj, el de la catedral vallisoletana, que fue adquirido mediante un agente de Bilbao en Londres. ACL. Documento 8.790/3, caja 286, ff. 1r-1v., (Valladolid, 1784).

En febrero de 1786, ya fallecido el relojero, tienen lugar nuevos autos ante el tribunal eclesiástico entre cabildo de la catedral y el presbítero Manuel Cebollón, en los que como fiador del difunto Francisco Francos, se le requiere haga entrega del reloj que éste fabricó para la torre de la catedral, reembolsando los 28.166 reales y 22 maravedís que el relojero zamorano percibió por él.³⁶

La causa continuaba sin resolverse a comienzos del año 1789 y el deán, en nombre del cabildo catedralicio, interpone una nueva demanda reclamando a los herederos de Cebollón, en calidad de fiador mancomunado del difunto relojero Francisco Francos, la devolución de los importes acordados en la escritura de contrato, alegando «no aberle executado con arreglo del arte y a lo pactado».³⁷ Finalmente se llega al acuerdo de que le sean devueltos al cabildo 16.000 reales en tres plazos: cada 11 de noviembre de 1789, 1790 y 1791.³⁸

Mientras acontecían estas vicisitudes tras la contratación del nuevo reloj de la torre, el viejo reloj del siglo XVI permaneció en el testero de la nave mayor hasta finales del siglo XIX en que fue retirado con motivo de las obras de restauración del templo y trasladado a la crujía norte del claustro,³⁹ el 27 de noviembre de 1942, donde se conserva actualmente. En 1951 se pretendió la restauración integral del «viejo» reloj renacentista y a ello parece responder el proyecto elaborado por los arquitectos Luis Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla,⁴⁰ restauración que finalmente nunca se llevó a cabo.⁴¹

³⁶ ACL. Documento 8.788, caja 285, ff. 1r-4v., (Madrid, 01/02/1786).

³⁷ Los demandados eran Gregorio Castañón y su mujer, María Petronila Magdaleno, junto a Andrés Pernía y su esposa Isabel Castañón. AHDLe. Protocolos Notariales de Diego Ibáñez de la Madrid, n.º 170, caja 123, ff. 125r-126v., (León, 11/03/1789).

³⁸ AHDLe. Protocolos Notariales de Diego Ibáñez de la Madrid, n.º 170, caja 123, ff. 127r-132r., (Castroverde de Campos, 27/02/1789). AHDLe. Protocolos Notariales de Diego Ibáñez de la Madrid, n.º 170, caja 123, ff. 122r-124v., (Castroverde de Campos, 27/05/1789).

³⁹ RODRÍGUEZ VEGA, R., *Pulchra Leonina. Guía para visitar la catedral de León*, León, Cabildo de la S. I. Catedral de León, 2013, p. 238.

⁴⁰ MENÉNDEZ PIDAL, L., *Proyecto de modificación del presbiterio y restauración de relojes de la catedral de León*, Madrid, marzo de 1951, pp. 2-3.

⁴¹ En 1992 se restauró el reloj de la torre, obra de Ramón Durán de 1788, con el patrocinio de la firma Rolex y la colaboración de la Escuela Taller de Restauración centro Histórico de León —actual Centro de los Oficios—, que realizó la réplica de la esfera original renacentista. Durán, discípulo del franciscano Manuel del Río, es autor de la obra *Arte de relojes de ruedas para torres, sala y faltriquera* en 1798. CURCHOD, J-P., «Restauration de l'horloge de la cathédrale de León, Espagne», *Chronométrophilie*, n.º 36, Ginebra, Ecole d'horlogerie et microtechnique, 1994, pp. 13-44.

EL RELOJ BENAVENTANO Y EL DEVENIR DE UNA PIEZA DE ORIGEN LEONÉS

Después de llegar al citado acuerdo entre los fiadores de Francos y el cabildo, el 13 de agosto de 1790 se realiza el remate para la obra del reloj mecánico de la iglesia de Santa María del Azogue, en la villa de Benavente.⁴² Poco antes se había finalizado la obra de la torre y se había colocado en ella una nueva campana, reconocida por el maestro campanero de Astorga, Francisco Ballesteros, así como por los maestros locales Pedro Antonio Piñeiro y Benigno González.⁴³ De la fundición de la campana vieja se

Según figura en una placa conmemorativa de la restauración del reloj, ubicada junto al mismo en el interior de la torre de la catedral: «AÑO DE 1788. ME HIZO D. RAMON DURAN, SOCIO DE MERITO DE LA REAL SOCIEDAD DE LA CORTE DE MADRID AÑO DE 1992. ME RESTAURO LA ESCUELA DE RELOJERIA DE GINEBRA Y LA ESCUELA TALLER DE RESTAURACION DE LEON CON EL PATROCINIO ROLEX. 31 Diciembre 1992».

Asentado en Madrid, a Durán se deben los relojes del convento madrileño de San Gil (1784), la catedral de Oviedo (1787) o la iglesia de Valdetorres de Jarama (1796), entre otros. BASANTA CAMPOS, J. L., *Relojeros de España y Portugal. Diccionario bio-bibliográfico*, Pontevedra, Museo, 1995, p. 65.

⁴² Una intervención que se hacía necesaria ante los avatares sufridos por el incendio de la torre del año 1738 y el terremoto de Lisboa de 1755.

Archivo Municipal de Benavente [AMB]. Legajo 86, expediente 15, ff. 7r-7v., (Benavente, 13/08/1790).

AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 5v-6v., (Benavente, 21/07/1791).

⁴³ AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 8r-9v., (Zamora, 28/07/1790). Escritura de obligación y fianza para la obra de la campana.

AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 10r-10v., (Benavente, 04/10/1790). Petición del procurador síndico general y diputados de la villa para que cumplan con sus obligaciones respecto a la contrata de la construcción de nueva campana para el reloj de la villa bajo obligación de los maestros campaneros José de San Juan y Francisco Rasillo.

AMB. Legajo 86, expediente 15, f. 7r., (Benavente, 12/11/1790). Remate de los esquilones.

AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 10v-11v., (Benavente, 13/11/1790). Certificación de acuerdo del regimiento de 12 de noviembre de 1790 para que se nombre maestro entendido en la materia con el fin de que reconozca la nueva campana que se ha fundido para el reloj, designando al efecto a Francisco Ballesteros, maestro campanero de Astorga.

AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 11v-12r., (Benavente, 07/12/1790). Reconocimiento de la campana del reloj por Francisco Ballesteros, maestro campanero de Astorga.

AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 15v-18v., (Benavente, 09/09/1791). Testimonio del pago de la fundición de la campana grande del reloj de la villa.

encargaron los maestros campaneros José Antonio de San Juan y Francisco de Rasillo.⁴⁴

Las tareas de supervisión, mantenimiento y reparación del primitivo reloj, fueron llevadas a cabo por un relojero local, con cargo a los presupuestos anuales del concejo. Una obra que había sido materializada en el año 1534 por el relojero medinense Juan de Jalón, que contaba con una caja de 3 pies de ancho, 3,5 de largo y 4 de alto, una maquinaria de diez ruedas y una manecilla en su esfera exterior, a modo de mano, para señalar las medias y las horas.⁴⁵

El 30 de agosto de 1791 tiene lugar el reconocimiento del citado reloj por parte del maestro relojero José Estauber, junto a los herreros de Benavente Francisco y Benigno González, siendo este último quien se venía encargando de componerlo en los últimos años.⁴⁶ En sus declaraciones afirman haber «reconocido y vistto con el maior cuidado el ttelar y juego del rrelox de estta villa, rrejutttrando una a una y por menor las piezas que le componen, las quales se allan ttan detterioradas e inserbibles que no admitten compostura de que pueda prometterse la más lebe seguridad, por allarse sumamente gastadas y construir las contra ttodas reglas del artte de relojería por lo mismo creen y ttienen por cierto que de componerse se seguiría un gastto casi ttan crecido como el de acer el ttelar y máquina de nuevo».⁴⁷

Según su testimonio, como reloj público de la villa, gestionado por el propio concejo benaventano «satisface las pautas que en ttodo tiempo han ocurrido... y que ttienen enttendido que el esttar colocado en la yglesia de Santta

AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 2v-4r., (Benavente, 18/06/1790).

AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 6v-7r. Condiciones para la fundición de la campana del reloj estipuladas por el corregimiento de la villa.

AMB. Legajo 86, expediente 15, s. f., (Benavente, 31/12/1790).

⁴⁴ AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 4v-5v., (Benavente, 20/06/1790). El 20 de junio de ese mismo año el corregidor de la villa ordena el desmonte del reloj y su chapitel por el peligro que amenazaba la propia campana.

AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 5r-5v., (Benavente, 21/07/1790). El 21 de julio el maestro campanero José Antonio de San Juan, vecino del lugar de Ajo en el Obispado de Santander y residente en Zamora, remite un memorial sobre la fundición de la nueva campana.

⁴⁵ GARCÍA CHICO, E., «Documentos para el estudio del arte en Castilla: maestros relojeros», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* [Valladolid, Universidad], XXXII (1966), pp. 386-387. El reloj fue ajustado el 14 de febrero de 1534, por un importe de 33.000 maravedís.

⁴⁶ AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 13v-15v., (Benavente, 30/08/1791).

⁴⁷ AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 13v-15v y 21r-22r., (Benavente, 30/08/1791).

María es para mejor disposición de su torre y sitio más cómodo al uso público».⁴⁸

El 26 de enero de 1792, el maestro relojero Mateo del Pozo, procedente de la villa vallisoletana de Nava del Rey y autor del reloj de la torre de la localidad salmantina de Cantalapiedra, realiza una propuesta de construcción de un reloj de horas y cuartos de hora, con armadura robusta y péndola real, por valor de 22.000 reales.⁴⁹ Un proyecto de nueva planta remitido en el mes de marzo al concejo y que no debió de ser de su agrado,⁵⁰ ya que el 20 de abril, opta por adquirir el reloj retirado de la catedral de León a su poseedor entonces, Andrés Pernía, uno de los herederos de Manuel Cebollón,⁵¹ con la condición de tenerlo a prueba durante dos meses, mencionándose entonces que lo habían intentado adquirir los monjes del monasterio leonés de Sahagún de Campos.⁵²

El 29 de abril de 1792, el reloj fue reconocido por Benigno González, trasladado en el verano del mismo año desde Castroverde de Campos hasta Castrogonzalo y de allí a Benavente,⁵³ donde fue limpiado, armado, arreglado e instalado por el mismo relojero, por importe de 2.068 reales y 3 maravedís, junto a 60 reales pagados a Tirso Venito por la pintura y dorado de las dos esferas exteriores.⁵⁴

Desapareció definitivamente como consecuencia del incendio ocurrido el 3 de mayo de 1877,⁵⁵ sustituyéndose por otro nuevo en 1886, realizado por el

⁴⁸ AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 13v-15v., (Benavente, 30/08/1791).

⁴⁹ AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 31r-31v., (Nava del Rey, 26/01/1792).

⁵⁰ AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 31r-31v., (Nava del Rey, 18/03/1792).

⁵¹ AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 59v-60r., (Benavente, 14/08/1792). Abonó a cambio 18.000 reales.

AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 60v-61r., (Benavente, 27/09/1792).

⁵² AMB. Acta Municipal, s. f., (Benavente, 02/05/1792).

⁵³ AMB. Legajo 86, expediente 15, s. f., (Castroverde de Campos, 29/04/1792). Reconocimiento del relojero Benigno González del reloj, procedente de la catedral de León, que se ha de colocar en la torre de la iglesia de Santa María del Azogue de Benavente.

AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 61v-62r., (Benavente, 04/08/1792).

⁵⁴ AMB. Legajo 86, expediente 15, ff. 62r-63r., (Benavente, 04/08/1792). Coste del importe gastado en la conducción, colocación y arreglo de la máquina del reloj, junto al importe de la reparación de la aguja y capitel de la torre en que se encontraba.

⁵⁵ MARÍA GARNACHO, T., *Breve noticia de algunas antigüedades de la ciudad y provincia de Zamora*, Zamora, imprenta y litografía de José Gutiérrez, 1879, p. 120; ALMOÍNA MATEOS, J., *Monumentos históricos y artísticos de Benavente*, Benavente, 1935, reedic., Benavente, Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, 2000, p. 11.

relojero José de la Carrera.⁵⁶ Este reloj acabó sufriendo diversas restauraciones en las décadas de 1960 y 1980.⁵⁷

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, se ha de señalar que el paso del tiempo en la sociedad benaventana ha hecho de su reloj un objeto artístico emblemático, en origen concebido para un enclave religioso —el leonés—, con el que marcar las horas y la celebración de prácticas religiosas en el templo catedralicio, y que con motivo de su devenir acabó adquiriendo un carácter esencialmente profano, en un casco urbano en el que pasó a identificarse y reconocerse socialmente durante el tránsito de la Edad Moderna. Estos y otros valores constituyen algunos de los aspectos más relevantes de la historia viva de una obra y su periplo en el tiempo; un tiempo y un espacio vivido por un reloj de torre que compartió dos enclaves arquitectónicos muy diversos.

⁵⁶ AMB. Legajo 966,8, s. f., (Benavente, 1886). Adquisición de una máquina de reloj y su posterior colocación en la torre de Santa María del Azogue.

⁵⁷ HIDALGO MUÑOZ, E., *La Iglesia de Santa María del Azogue de Benavente*, Benavente, Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo, 1995, pp. 53-55.

EL TIEMPO EN LA ESCULTURA DE NAVASCUÉS

MERCEDES MENÉNDEZ GONZÁLEZ

EL TIEMPO HISTÓRICO DEL ESCULTOR NAVASCUÉS. DEL ACELERADOR DEL 68 A LA CONDICIÓN POSTMODERNA

EN LA ÚNICA BIOGRAFÍA de José María Navascués (Madrid, 1934-Oviedo, 1979) publicada hasta la fecha, Evaristo Arce daba cuenta del interés prestado a cuestiones estético-filosóficas por parte del artista desde mediados de los años sesenta.¹ Esas lecturas, aún pendientes de precisar, cristalizaron en todo caso en algunos artículos publicados por Navascués en la revista *Asturias Semanal* (1970) y en escritos posteriores inéditos o editados parcialmente por Arce, que han sido objeto de estudio por parte de Javier Barón Thaidigsmann.²

Conviene explicar el contexto. En los años sesenta y setenta, Navascués se movía en un círculo de personas que estaban, como mínimo, al tanto de las principales tendencias del pensamiento estético universal, de marcado acento francés, y cabe suponer que participara de ello. Para resumir aquel contexto, resulta útil acudir al primer número de la revista asturiana *Los cuadernos del Norte*, correspondiente a los meses de enero y febrero de 1980. El nombre de Navascués encabeza la portada: el artista había fallecido dos meses antes y este era un urgente y póstumo homenaje en una publicación que echaban a andar

¹ SUÁREZ, R. y ARCE, E., *María Galán/José María Navascués*, Oviedo, Banco Herrero, 1984, pp. 89-373. Arce publicó una versión resumida del texto en Feás Costilla, L. (coord.), *Colección Artistas Asturianos*, Vol. V. Pintores, Oviedo, Hércules Astur, 2002.

² BARÓN THAIDIGSMANN, J. «Algunas ideas de Jose María Navascués sobre arte», en Alejandro Mieres (coord.), *Navascués. Antología*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1984. Barón, autor de algunos de los mejores análisis publicados sobre Navascués, también ha apuntado dos ideas sobre el tiempo en su obra que coinciden con las que yo misma desarrollo en esta comunicación. En concreto, se ha referido al tiempo congelado expresado en los pilotos y al tiempo expandido de Madera + color. En «La inquietud por el cambio», *Lápiz Revista Internacional de Arte*, n.º 21, Madrid, Moloc Ediciones SL, Dic. 1984, pp. 18-23.

manos amigas, entre ellas las de Juan Cueto, director de la revista (y «en cierto modo embajador del estructuralismo, y luego del postestructuralismo; de Lévi-Strauss, y posteriormente de la teoría literaria, de la semiótica, de Kristeva y todas aquellas corrientes», en palabras del filósofo Vidal Peña).³ Antonio Gamoneda y Pedro Caravia firmaban en el interior sendos artículos sobre el artista. Volveremos después a ellos. Ahora fijémonos en el texto que abre el ejemplar y, por tanto, la entera colección de *Los Cuadernos del Norte*: «Existencialismo, provincia y revival», en el que de nuevo Vidal Peña repasa las corrientes filosóficas que habían dominado desde finales de los cincuenta las tertulias de «la provincia». Se refería a la asturiana, cuando hablaba de provincia, y en especial a los grupúsculos nacidos en el seno de la Universidad de Oviedo, nutridos en buena medida desde la cátedra de Gustavo Bueno, en la que el mismo Juan Cueto colaboraba a finales de los sesenta. Después de dar cuenta de la convivencia mal avenida entre existencialismo y materialismo y no sin antes señalar un conocimiento superficial del pensamiento de Sartre y sobre todo de Heidegger en la generalidad de los contertulianos, procedía a descartar la asimilación en esencia y en *tono* entre «aquel existencialismo» y el supuesto «revival existencialista» que entonces ya acontecía, acabando con una mordaz alusión a la idea del eterno retorno.⁴

Estrictamente ajustado al caso de Navascués es el enfoque que aportaba en 1984 Guillermo García-Alcalde, compañero de andanzas en *Asturias Semanal*:

Lo evidente es que respondemos al placer de hablar del amigo sin la menor pretensión historicista. El mismo, como todos los nucleados de alguna manera en el deshielo cultural asturiano de los últimos sesenta y los primeros setenta andaba de lleno en el proceso de aceleración de la historia que se dispara en el 68, con sólo tres meses de lapso entre la cosa revolucionaria de París y la cosa invasora de Praga, siempre con Vietnam al fondo y el romanticismo guevarista bastante envejecido. Entra en cuestión el estatuto racional del absurdo, los fenómenos sociales contradictorios se institucionalizan y los tardosartrianos buscan salidas marxistas a través de Marcuse, Lukacs o Althusser, estructuralistas en Chomsky o Foucault, freudianas en Lacan. La razón científica y la razón anárquica coexisten en una sola razón ambivalente. Más o menos cuando Navascués decide *fijar* su definitiva *vita nova*, Cohn-Bendit justifica sus treinta años en la destrucción de todos los sistemas, incluidos los

³ Vidal Peña, en entrevista con Javier Morán para el diario *La Nueva España*, Editorial Prensa Ibérica, 25/07/2011.

⁴ PEÑA, V., «Existencialismo, provincia y revival», en *Los Cuadernos del Norte*, año 0, n.º 1, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, Enero-Febrero 1980, pp. 2-7.

revolucionarios. No es posible saber qué queda hoy de todo eso en la vanguardia del *be-in* permanente, que adopta como *status-symbol* el rechazo de la herencia. Pero tampoco es descabellado el precedente cuadro esquemático como atmósfera del escultor, algunos de cuyos escritos abundan en nombres y citas bien expresivos.⁵

Aporto esta referencia, quizás demasiado larga, para retrotraernos al contexto estético-filosófico de Navascués; está por terminar la tarea de reconstruirlo a su medida y en perspectiva, ya que sobre Navascués (y en particular sobre sus ideas estéticas) apenas se ha escrito desde los años ochenta del pasado siglo. No hay ahora pretensión de detectar con carácter exhaustivo discursos o conceptos susceptibles de abordar en este breve estudio de caso, ni tampoco de profundizar en aquellos a los que sí se hará referencia en tanto parezcan necesarios para exponer esta particular (y seguramente no definitiva) interpretación del tema. No obstante, sí he intentado evidenciar a lo largo de este artículo cómo algunos de ellos calaron en su propuesta artística, particularmente sintética.

Observemos esta tomando como *leit motiv* el tema planteado por el simposio: el tiempo en el arte. ¿De qué modo comparece el tiempo en la obra de Navascués? ¿Se reconocen en ella conceptos relacionados con el tiempo o lo temporal? ¿Reside alguna cierta temporalidad en su gramática plástica? El enfoque no ofrece una interpretación integral de la experiencia creadora de Navascués, objetivo de la tesis doctoral que tengo en curso, pero sí puede arrojar luz sobre una obra calificada a menudo como enigmática y hermética, al igual que su autor.

Me he centrado en el que considero —y él mismo consideró— su período creativo más brillante: la década de los setenta, que coincide con su último decenio de vida. Su experiencia anterior, aun teniendo interés, es lo suficientemente distinta como para que el crítico Pedro Caravia la bautizara «prehistoria de Navascués», idea que tuvo éxito historiográfico; y el propio artista la excluía de su currículo. La decisión de limitar la atención a la escultura, sin embargo, obedece a mi voluntad de concentrar esfuerzos. Asumo que al marginar su obra pictórica (principalmente dibujos, en esta época) desatiendo un campo de estudio importante y pertinente para este estudio, que deberé retomar en otro momento. Diferencio fundamentalmente dos etapas, que se corresponden con la primera y la segunda mitad de la década. Salvo contados experimentos, el material en su creación escultórica fue siempre la madera.

⁵ GARCÍA ALCAIDE, G., «Navascués, entre palabras y formas», en Alejandro Mieres (coord.), *Navascués...*, *op. cit.*, p. 69.

TIEMPO Y TIEMPOS EN LA ESCULTURA DE NAVASCUÉS

1971-1975: Maderas negras

La primera serie escultórica de Navascués, *Eros* (1969-1971), anuncia ya en el título un hilo conductor relacionado con el tiempo que enhebra un discurso posible sobre el artista: el binomio Eros-Thanatos. Eros y las dos series que le dieron continuidad, *Contactos* (1972) y *Cajas de resonancia* (1972-1973), componen un grupo formal y temáticamente unitario de piezas animadas por un evidente principio de pulsión erótica, con volúmenes de base esférica y marcado biologismo en los ritmos y en las formas, a menudo explícitas en su referencia a los órganos sexuales. Desvela un cisma entre ellas, precisamente, la idea de temporalidad: pues el tiempo continuo y primigenio que inspira *Eros* es pronto desequilibrado, interrumpido por el instante del *contacto*, dislocado por el desplazamiento de la temporalidad que el eco implica.

Tras ellas, Navascués se empeñó en nuevas series de obras figurativas y de objetualidad redundante. Comenzó con las *esculturas-muebles*, como *Televisión y Baúl*, en las que proponía un juego dialéctico de contrarios (obra de arte-objeto) como base de la crítica sociocultural y estética que asumía; ya aquí, al menos de modo tácito, invertía la relación sujeto-objeto señalando en la absurda acumulación de objetos (aporéticamente inútiles) la ausencia de aquel. Subrayemos antes de seguir que en la presentación de todo ello aplica categóricamente la ironía; con la cual, siguiendo la lección de Valeriano Bozal, entendemos pone y exige distancia respecto a cualquier lectura (en especial aquellas de corte existencialista) que queramos hacer de lo antedicho.

La atención a las relaciones entre sujeto y objeto, deseo y producción, placer y poder, así como el manejo de conceptos centrales de la crítica cultural como es el fetiche, se materializaron de modo más evidente y más incisivo en las armas, máquinas y armaduras que realizó entre 1974 y 1975: son especialmente representativas la mujer y los pilotos, que pueden ser bustos singulares o estar incluidos en estructuras mayores (*Aros*, *Maria Antoñeta*, *Avión*, *Fórmula* [Fig. 1], etc.); esculturas «capsulares»⁶ como el lacaniano *Armario/Espejo II* o *Hamaca*, irónico ataúd; y todo un arsenal de armas y máquinas de matar con expresivos títulos: *Guillotina*, *Armas-Erosex*, *Estaca para matar vampiros...*

⁶ El término «capsulares» lo propone Antonio Gamoneda en su particular categorización de las esculturas de Navascués en: GAMONEDA A., «Lectura parcial de José María Navascués», en *Los Cuadernos...*, op. cit., pp. 32-39.



Fig. 1. José María Navascués: *Armas*, 1975. Fuente: «Navascués», Galería Guereta, 1975 (Fotógrafo: J. Lamarca).

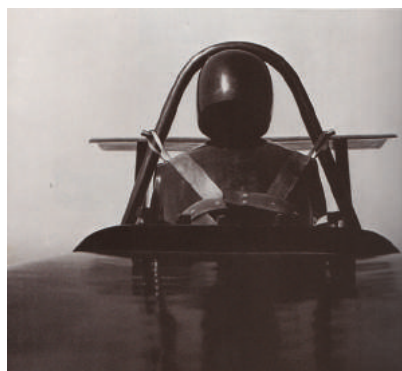


Fig. 2. José María Navascués: *Fórmula*, 1975. Museo Casa Natal Jovellanos de Gijón. Fuente: «Navascués», Fondo de Arte Masaveu, 1976 (Fotografos: J. Á. García/F. Fuenteseca/C. Acuña [J. Lamarca]).

[Fig. 2]. Armaduras y armas eran desmontables y podían vestirse y empuñarse; el propio Navascués, con un grupo de amigos, protagonizó una acción que acababa con la muerte del artista.⁷ Navascués llegó a esta serie de *esculturas huecas* gracias en buena medida a una renovación técnica, aunque pronto entendió que la idea del «envoltorio» era muy provechosa pues el enriquecido juego de contrarios (sujeto-objeto, vacío-lleño) le permitía afinar sus cargas críticas, de evidente influjo marcusiano. Pero veamos, en relación con el tema del tiempo, qué otras claves pueden darnos esas iconografías de resonancias clásicas altamente significantes: el piloto y la mujer. Como los famosos maniqués de De Chirico, son cuerpos deshumanizados: contradictoriamente estáticos, vaciados, sin ojos, boca, brazos siquiera que posibiliten la comunicación.⁸ Las puestas en escena para su reproducción fotográfica subrayan a menudo su acu-

⁷ Diversas fotografías que recogieron esta acción están publicadas en CUETO ALAS, J., *Una conversación con Navascués*, Gijón, Cuadernos de Arte de la Galería Tantra, 1976.

⁸ Sobre este tema abunda Miguel Antonio Fernández Campón en su tesis doctoral *El concepto de tiempo en las vanguardias históricas: futurismo, pintura metafísica y dadaísmo*, Universidad de Extremadura, 2014. Así, estudia el concepto de corporalidad del «maniquí profundamente no vivo» de De Chirico a partir del «cuerpo sin órganos» de Deleuze y de Artaud, y analiza la temporalidad de su pintura en relación a las filosofías de Bergson y de Heidegger.



Fig. 3. José María Navascués: No sabemos cuándo va a comenzar, 1974. Colección particular.

Fuente: "Navascués", Fondo de Arte Masaveu, 1976 (Fotografos: J. Á. García/F. Fuenteseca/C. Acuña/J. Lamarca).

sada frontalidad, o bien proponen su deslocalización en medio de la naturaleza, recuerdo quizás voluntario de aquella vertiginosa *soledad plástica* querida por la corriente metafísica. El título dado al cuerpo de mujer, *No sabemos cuándo va a comenzar* [Fig. 3], proyecta la incerteza hacia un instante futuro. Navascués nos sitúa en un tiempo suspendido que a su vez implica una idea lineal del tiempo. Un tiempo lineal que se interrumpe, se disloca, se pierde, se aniquila tras la muerte, se cancela, o se suspende.

Recordemos: todo ello suministrado, sobre todo en esta primera mitad de los setenta, con una dosis generosa de ironía.

Las *maderas negras* presentan un acabado oscuro, brillante, pulimentado, con «aire de mueble burgués» en palabras de Navascués, que enmascara y hasta contradice su factura real: están hechas en madera común, por lo general pino norte teñido con anilinas y barnizado. El deliberado «efecto de preciosismo» era una «manera de ironizar sobre los valores de la vieja cultura», y sobre ello se expresó el artista.⁹ Pero estas consideraciones de índole técnico-formal también revelan, en mi opinión, una apropiación del tiempo como material artístico. El ocultamiento del gesto —que llegaba después de más de

⁹ CUETO ALAS, J., *Una conversación...*, op. cit., pp. 18-20.

una década dedicado el artista al informalismo pictórico— y el falseamiento de las cualidades físicas de la materia logran máxima eficacia en la expresión de la temporalidad congelada, metafísica, ausente que imponen la mujer y los pilotos, sus temas más queridos. Los últimos pilotos, ya sin ese acabado pulido, anunciaban cambios. También una serie de dibujos de naturalezas muertas que realizó entre 1974 y 1975: si su técnica hiperrealista remitía a la instantaneidad de la imagen fotográfica, el tema sin embargo hablaba del transcurso del tiempo en la materia representada, con lo que anticipaba, desde el punto de vista que sostengo, lo que hizo en escultura a partir del año siguiente.

1976-1979: Madera + color

En abril de 1976 se publicó *Una conversación con Navascués*, libro que recogía una entrevista entre el artista y su amigo Juan Cueto. Quedaba allí escrita en parte su intención de cambio y sus porqués. Para evitar el «realismo connotativo», decía proponerse «fijar mi atención en el proceso mismo una vez perdida la inocencia. Pero me surge la trampa de la circularidad. [...] unos signos, mis signos me remiten a otros signos. Lucho contra esta encerrona [...], pero puede ser elástica. Sí. Finita, cerrada pero elástica. [...] El ensanchamiento del círculo es evidente. [...] No se puede dar la vuelta atrás».¹⁰

A mi entender, estas ideas tienen su traducción plástica en las obras que realiza a partir de ese año 1976. Desde ese momento decidió *hacer patente* el proceso, tanto el de ejecución de la obra como el de vida y degradación que transcurre en la materia. Esta siguió siendo la madera, ahora con sus vetas y nudos al descubierto. La escultura de gran formato *La cascada* era punto de inflexión en tanto que enseñaba el hasta entonces oculto proceso constructivo, además de ostentar un despliegue espacial nuevo y una renovada alusión a los ritmos de la naturaleza.

Bajo el nombre genérico *Madera + color* (los títulos también dan cuenta del cambio) agrupó las diversas series que integran su producción escultórica posterior. La novedad del color y el paso del bulto redondo a un soporte rectangular y plano no solo disolvían los límites entre escultura y pintura, algo que han señalado ya diversos autores. A la vez, desenvolvía el espacio de la superficie

¹⁰ CUETO ALAS J., *Una conversación...*, op. cit., pp. 25-26.



Fig. 4. José María Navascués: Color + madera, 1976. Colección particular. Fuente: "Navascués", Fondo de Arte Masaveu, 1976 (Fotografos: J. Á. García/F. Fuenteseca/C. Acuña y J. Lamarca).

escultórica y saturaba este de materia desnuda y de huellas: cortes e incisiones, ondulaciones y texturas, rayas, puntos, color, vetas y nudos... ¿Acaso no pesa el tiempo contenido, expandido e impreso en ellas? [Fig. 4].¹¹

¹¹ Navascués se refiere a ellas como «unidades mínimas de la expresividad plástica», las cuales reivindicaba en otra parte de la conversación con Cueto como «verdaderos interruptores de la naturalidad del signo». A la pregunta del interlocutor «¿No irás en pos de una utopía?», Navascués contestaba (y este fragmento abrirá el catálogo de su última exposición individual, celebrada en la Galería Trece de Barcelona, en febrero de 1979):

Soy consciente. Mejor dicho, no soy inocente. No es posible serlo en estos precisos momentos. Por eso sé que, salvo los lenguajes totalmente formalizados, nadie puede escapar del imperialismo connotativo, especialmente en el terreno en el que me muevo. Pero yo no ando a la búsqueda de estas unidades mínimas para elaborar un discurso exacto. Al contrario, lo hago para potenciar, todavía más, lo imaginario.

El tema es denso y tendrá desarrollo en otro lugar. Apunto ahora la conexión con aquellas «tentativas» de renovación crítica que Simón Marchán llamó *estéticas de la textualidad*, tanto la pionera semiótica de Umberto Eco (que acababa de publicar la primera edición de su *Tratado*, en 1975) como, y especialmente, aquella otra «tendencia que considera el *texto artístico*

En efecto, creo que el giro en su discurso teórico produjo obras que expresan una temporalidad distinta e incluso contrapuesta a la que sugerían sus armaduras. Podría resultar paradójico que esta nueva estrategia —centrada en el proceso y la autonomía del lenguaje artístico— haya llevado al escultor a indagar en las cualidades simbólicas de la materia. A propósito de ello dejó escrito Antonio Gamoneda un agudo análisis, del que extraigo el siguiente fragmento:

Navascués ha sido vencido por su propia pasión, por la insurgente necesidad de provocar a la naturaleza con sus mismas potencias. Las piezas «madera más color» son exactamente lo contrario de sus viejas «reducciones a la imagen». Lo que ahora está convocando es la suma de posibilidades sensoriales (táctiles, visuales) que, dentro de la plástica, cabe reunir para intensificar la evocación de la naturaleza. [...] Aquí hay una apelación total a la vida y a la muerte (es casi lo mismo), a la existencia física que niega el vacío y el vértigo. Aquí —no estoy jugando con el vocablo— hay una *mística de la materia*.¹²

La aparente contradicción puede resolverse en términos que no invalidan su coherencia plástica, pero también invita a considerar que en toda obra hay algo de grafológico: el artista no trabaja desde fuera de sí mismo. Esta última etapa creativa de Navascués coincide en lo personal con una creciente preocupación en torno a la experiencia místico-religiosa. ¿Se *muestra* ello en la obra?

Señalaré dos ideas que animan a afirmararlo. En primer lugar, y como a tantos coetáneos, algunos conceptos propuestos por las filosofías orientales le sedujeron, los llevó a su plástica e importan a nuestro tema. Aludía Gamoneda a la evocación esencial de la naturaleza y del tiempo cíclico en el que esta se inscribe. Cómo no sumar el don de la contemplación que ofrece el amor por el material basto y sus huellas, contenedores de tiempo y de belleza. Por otra parte, es conocido que en esta época final de su vida Navascués se vio atraído por asuntos esotéricos.

Parece que aceptó la idea de la reencarnación y llegó a interesarse por prácticas como el desdoblamiento y el viaje astral. ¿Aluden a ello las piezas tituladas *Puerta* y *Umbral*? Sobresalen en este punto las esculturas presentadas póstumamente en la Bienal de São Paulo, que al igual que aquellas supo-

como *productividad* o producción de sentido, siguiendo las propuestas del grupo en torno a la revista *Tel Quel*: R. Barthes, J. Kristeva, Ph. Sollers, M. Pleyner y otros». *La Estética en la cultura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 319-320.

¹² GAMONEDA, A., «Lectura parcial...».



Fig. 5. José María Navascués: Madera + color, 1979. Museo de Bellas Artes de Asturias, depósito del Ayuntamiento de Oviedo. © Museo de Bellas Artes de Asturias.

nen una cierta vuelta a la representación [Fig. 5]. Resulta difícil no *interpretar* estas —en todo caso, ambiguas— formas como una suerte de sudarios que ocultan/revelan presencias/ausencias. Sobre este tema llamaba la atención Simón Marchán en su clásico texto *Del arte objetual al arte del concepto*, concretamente en su *Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*: «Habría que reparar, sobre todo, en temáticas tan desatendidas como la emergencia auro-ral de los objetos y la figura humana desde la propia materia y la superficie [...]».¹³

Si, en efecto, en estas piezas últimas de Navascués late «la violencia inmemorial con la que un cuerpo se separa de otro para ser»,¹⁴ no me resisto a pensar aquí en la categoría de *lo abyecto* propuesta por Kristeva. La abyec-

¹³ MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*, Madrid, Ediciones AKAL, 2009 (1986), pp. 334-335.

¹⁴ KRISTEVA, J., *Poderes de la pervisión*, México DF/Buenos Aires/ Madrid, Siglo XXI Editores, 6ª edición, 2006 (1ª ed., 1988; *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980), p. 18.

ción, «una alquimia que transforma la pulsión de muerte en un arranque de vida, de nueva significancia».¹⁵ La abyección, cuyo tiempo es doble: «tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación».¹⁶ Abyección, en razón de la cual la filósofa francobúlgara observaba —en un texto estrictamente coetáneo a estas maderas— cómo en la modernidad occidental «“sujeto” y “objeto” se rechazan, se enfrentan, se desploman y vuelven a empezar, inseparables, contaminados, condenados, en el límite de lo asimilable, de lo pensable: abyectos».¹⁷

EPÍLOGO A UNA BIOGRAFÍA: EL TIEMPO COMO PUNCTUM

José María Navascués sufrió una angustia creciente en los últimos años de su vida, que acabó en una muerte prematura y trágica. No es necesario conocer los motivos para entender que este hecho ha afectado a la interpretación de su biografía e incluso de su obra. En aquel número cero de *Los cuadernos del Norte*, Pedro Caravia aludía precisamente a la modificación que tal final es capaz de imponer a una biografía.¹⁸ El poeta Gamoneda, a su vez, comparaba las últimas maderas de Navascués con una desgastada y bella taja de esas que sirven, o más bien servían, para lavar; y completaba el símil entre la misma taja, «organismo construido por una naturaleza ciega y lentísima», y su llorado autor, «organismo destruido por una historia ciega y vertiginosa». Daba incluso algún detalle del estado de su cuerpo sin vida y añadía: «Este es un preámbulo inconveniente, pero yo lo necesito. Contiene datos que van a estar —aunque no sé cómo— en la indagación que sigue».¹⁹

A la luz de ello, me permito extrapolar un concepto que aportó Roland Barthes en su texto póstumo *La cámara lúcida* (1980).²⁰ Me refiero al *punctum*: inesperado productor de sentido, y de emoción, que reside en la imagen fotográfica. Traslademos esta idea a la obra plástica de Navascués. Y acordemos

¹⁵ *Ibidem*, pp. 24-25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷ *Ibidem*, p. 27-28.

¹⁸ CARAVIA, P., «La última contradicción de Navascués», en *Los Cuadernos...*, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁹ GAMONEDA, A., «Lectura parcial...», *op. cit.*, espec. p. 32.

²⁰ BARTHES, R., *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1982.

.....

con Barthes que también el tiempo funciona como *punctum*, como punzada azarosa que desvela un futuro anterior a quien contempla la obra. En palabras del filósofo francés, «desgarrador énfasis del noema esto-ha-sido, su representación pura».

LA CIUDAD FUERA DE TIEMPO. LUGARES, VISTAS Y MONUMENTOS*

ÁLVARO MOLINA

EL TRÁGICO INCENDIO del viejo Alcázar de los Habsburgo durante la Nochebuena de 1734 no alteró —al menos sobre el papel— el perfil arquitectónico que hacía reconocible la villa y corte desde la otra orilla del Manzanares; tampoco lo hizo ninguna de las obras que se levantaron en las décadas centrales del siglo, ni las transformaciones de carácter urbano que en el mismo periodo afectaron a esa zona de la ciudad, como sus caminos de entrada, puertas y murallas. Para aquellos viajeros sedentarios que, desde la comodidad de su sillón, se desplazaban de un lugar a otro del mundo, la imagen de una ciudad como la de Madrid podía ser ajena a cualquiera referencia temporal. Esta circunstancia había sido frecuente en los tempranos atlas y repertorios de vistas urbanas publicados desde finales del siglo xv, cuyos espectadores parecían estar más que habituados a aceptar la supuesta verosimilitud de unas imágenes estereotipadas que apenas se correspondían con su descripción real.¹

Los repertorios de vistas urbanas fueron, no obstante, incorporando en la mayor parte de los casos imágenes más fidedignas, sobre todo a medida que llegaban nuevos dibujos para grabar realizados in situ. El éxito de estas representaciones, incluidas en obras señeras como los volúmenes del célebre *Civita-*

* Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D «El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos xvi-xviii. Ciudad e ingeniería en el Mediterráneo», (HAR2016-78098-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (Ministerio de Economía, Industria y Competitividad) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

¹ Para una aproximación a la evolución histórica que ha experimentado la imagen de la ciudad, vid. KAGAN, R. L., *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1782*, Madrid, Ediciones El Viso, 1998, y SETA, C. de, *La ciudad europea del siglo xv al xx. Orígenes, desarrollo y crisis de la civilización urbana en la Edad Moderna y Contemporánea*, Madrid, Istmo, 2002.

tes Orbis Terrarum (1572-1617), editado por Braun y Hogenberg, son buena prueba de cómo estas estampas sirvieron como modelo de inspiración — cuando no eran reproducidas sistemáticamente — para lanzar otras tantas colecciones similares, consolidando así un nuevo criterio de gusto estético en torno al paisaje urbano. Si a eso le sumamos la enorme demanda de este tipo de vistas en el mercado, es fácil imaginar cómo durante casi dos siglos apenas varió la imagen de muchas de esas urbes, cuya representación quedaba así detenida en el tiempo para varias generaciones. Aunque esta realidad resultó común en prácticamente toda Europa, sus efectos fueron mayores en aquellas monarquías en las que no llegó a existir una buena industria en torno a la imprenta y el arte del grabado, pues las posibilidades de renovar la iconografía de sus ciudades y difundirla más allá de sus fronteras quedaban enormemente mermadas, como sucedería en el ámbito español.

Un caso extremo del largo alcance de esta realidad se encuentra en la vista corográfica de Madrid que se incluyó en la traducción al italiano de la obra de Thomas Salmon *Lo stato presente di tutti i paesi, e popoli del mondo naturale, politico e morale* (Venecia, 1745, tomo XIV), de cuya publicación e ilustración se ocupó el editor Giovanni Battista Albrizzi [fig. 1].² La imagen se corresponde con el modelo de composición panorámica que circuló durante los siglos XVI y XVII por toda Europa, adoptando un punto de vista alejado desde el que se describía el perfil arquitectónico de la ciudad y los accidentes del territorio sobre el que se asentaba. En el primer caso, es evidente que no podemos hablar siquiera de una imagen desfasada en comparación con el aspecto real que la capital del reino debía tener en ese momento, pues su apariencia es más bien la de la ciudad tardomedieval, de la que no se aprecian ni las reformas realizadas en el antiguo Alcázar durante el reinado de los últimos Habsburgo. Respecto al territorio circundante, se observa por el contrario cómo sí existen referencias reales como el trazado del río, la presencia del puente de Segovia y el abrupto desnivel desde el que se levanta la ciudad, lo que hace pensar en cómo la obra en cuestión pudo ser una de las muchas imágenes anacrónicas ya citadas que siguieron circulando sin fecha de caducidad por no disponer de modelos actualizados.

² Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE). Inv/19329. La obra de Salmon se publicó por primera vez en Londres en 1725 con el título *Modern History or the Present State of all Nations: describing their respective situations, persons, habits, buildings, manners, laws and customs*.



Fig. 1. Anónimo. La Città di Madrid, Capitale del Regno di Spagna, 1745.



Fig. 2. Jacques-Gabriel Huquier (ed.). Vista general de la ciudad de Madrid, h. 1760.

Una imagen algo más fidedigna del mismo paraje se encuentra en otra estampa extranjera que circuló con algunas variantes en París y Londres durante los años cincuenta y sesenta, manteniendo en todo caso la referencia anacrónica del Alcázar, pues en realidad copiaba otra vista antigua; en este caso, dibujada y grabada un siglo antes por Israel Silvestre [fig. 2]. El responsable de la edición moderna fue el artista, impresor y grabador francés Jacques-

Gabriel Huquier, ocupándose de su venta en Inglaterra el comerciante y editor Robert Sayers.³ A diferencia de la estampa italiana, la vista incorpora en primer plano una serie de figuras que disfrutan del paseo en las inmediaciones de la capital de acuerdo a las nuevas prácticas de sociabilidad urbana. Si nos fijamos en sus atuendos, poses y actividades, es fácil reconocer los usos refinados que desde Francia se habían extendido a todo el continente como resultado del proceso de la civilización; es decir, la escena describe a las gentes en la que se podían ver reconocidos indistintamente espectadores de cualquier país civilizado, creando así estereotipos urbanos que posiblemente poco tenían que ver con los oriundos del lugar, entre los cuales, además, apenas se distinguen personas del vulgo.⁴

Este aspecto se advierte de forma más clara en otras vistas del interior de la ciudad comercializadas durante esos mismos años en las que aún se podían reconocer espacios y monumentos singulares como la Puerta del Sol y la fuente de la Mariblanca [fig. 3].⁵ La imagen estaba inspirada en esta ocasión en la composición que el dibujante y grabador Louis Meunier había realizado en torno a 1660 durante su estancia en España, creando una colección de vistas de sus principales ciudades y monumentos que perduró décadas después gracias a su

³ BNE. Inv/19375. Ambos personajes se dedicaron al comercio de estampas, disponiendo de un amplio catálogo de vistas urbanas que se vendían en muchos casos con las leyendas de los textos en francés e inglés. El ejemplar reproducido, del que se ha recortado el pie con la información, debió circular en torno a 1760, aunque existe constancia de otras versiones anteriores de hacia 1752. En el Museo de Historia de Madrid se conserva otra versión dedicada a Carlos III con los textos en español, donde se hace referencia al mismo Huquier como grabador (Inv. 1843).

⁴ En el caso español, esto es relativamente fácil de identificar debido al mantenimiento de algunas prendas tradicionales como la capa en el caso de los caballeros o las características mantillas y basquiñas con las que las mujeres salían a la calle, de los que tampoco hay rastro; vid. MOLINA, Á. y VEGA, J., *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.

⁵ BNE. Inv/19376. De venta en los establecimientos de los editores y marchantes de estampas Jean-François Daumont y Laurent Pierre Lachausse hacia finales de los años setenta o principios de los ochenta, la vista parece copiar otra composición comercializada una década antes por el citado Huquier, de la que también se conserva ejemplar en el Museo de Historia de Madrid (Inv. 2466) con la leyenda: «Vue Perspective de la Fontaine du Soleil a Madrid. / a Paris chez Huquier fils, Graveur, rue S.t Jacques, au dessus de celle des Mathurins, au G.d R.t Remy». Sobre la datación sugerida, vid. las noticias recogidas en PRÉAUD, M. et al. *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien Régime*, Nantes, Promodis, 1987.

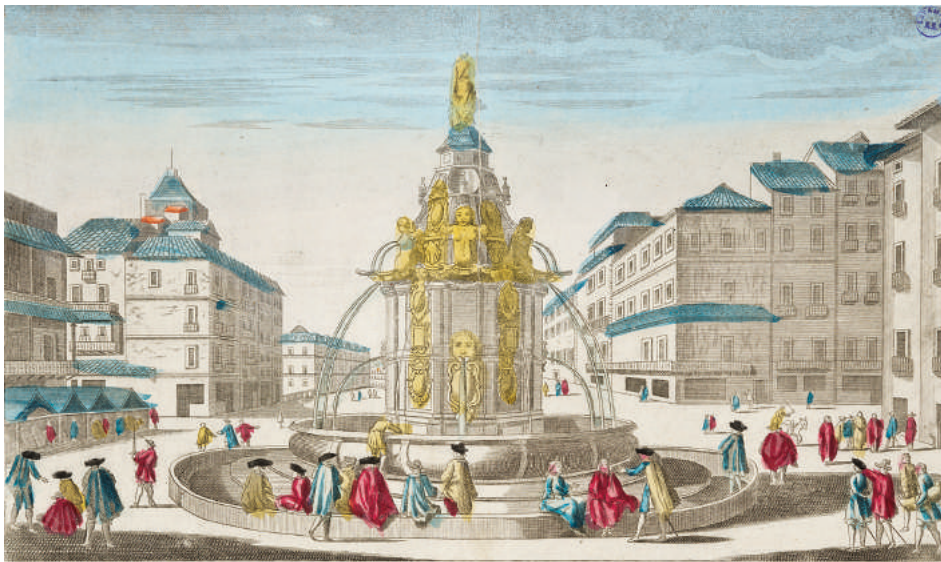


Fig. 3. Jean-François Daumont y Laurent-Pierre Lachaussée (eds.). Vue Perspective de la Fontaine du Soleil à Madrid, h. 1777-1782.

reproducción en obras como el *Theatrum Hispaniae* de Pieter van der Berge (ca. 1700), o *Les delices de l'Espagne & du Portugal*, de Juan Álvarez de Colmenar (1707), de las que se publicaron numerosas ediciones posteriores.⁶ A diferencia de la vista panorámica, donde al menos se habían actualizado los atuendos de las figuras según los principios de la moda francesa, la imagen ahora copiada mantenía los mismos tipos y detalles que las versiones publicadas a principios de siglo. Es evidente que el espacio seguía manteniendo el carácter mundano, animado y dinámico de la plaza, ya en tiempos de Meunier considerada como el corazón de la ciudad, como se puede observar en la mezcolanza de transeúntes, vendedores ambulantes y puestos, los mozos cargando con bultos y, descansando en torno al pilón exterior de la fuente, los caballeros y frailes que conversan animadamente junto a los aguadores que llenan sus cubas.

⁶ Todavía no se ha realizado una revisión de conjunto sobre estas colecciones, primando por lo general estudios que, aun siendo valiosos, revisan principalmente su evolución local. Para una aproximación general a las vistas de monumentos arquitectónicos en particular, vid. CERA BREA, M., «La memoria visual de la arquitectura española en los grabados de la Edad Moderna», *Anales de Historia del Arte*, 23, 2013, pp. 37-50.

La imagen resumía esa doble acepción que, desde la Antigüedad, había dado sentido a la idea de ciudad: de un lado, la dimensión física y material de la *urbs*, es decir, su condición urbanística y arquitectónica; de otro, la faceta humana de la *civitas*, comprendiendo la comunidad de individuos que la habitaban. En ambos casos se pueden apuntar unas consideraciones en torno a la propia forma de considerar el tiempo en su representación.⁷ Atendido a la *urbs*, es evidente que el peso que la fuente de la Mariablanca había tenido como elemento identificador de la plaza había ido perdiendo relevancia, pues los habitantes del Madrid de los años sesenta y setenta del siglo XVIII preferían distinguir como hitos principales la Iglesia del Buen Suceso —dimensión patrimonial que remitía al pasado— y la imponente fábrica de la Real Casa de Correos —expresión de la modernidad que empezaba a visualizar la capital de la monarquía en las obras y edificios públicos impulsados por la corona—. Respecto a las vivencias de sus habitantes, es indudable que la Puerta del Sol mantenía la esencia de la *civitas* pues, como ya hemos indicado, la plaza seguía siendo un centro neurálgico de la ciudad y, salvo las condiciones propias de cada tiempo, apenas habían variado las experiencias colectivas. Hablaríamos en este sentido de la dimensión emotiva en la que confluía el sentido de apego de una comunidad por el espacio vital en que se desenvuelve su día a día, un «sentimiento de pertenencia» que se consolidaba además con el peso de las propias tradiciones y el ineludible paso del tiempo.⁸

Un ejemplo ya tardío que sintetiza todas estas cuestiones es la vista de la Puerta del Sol que se incluyó en el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* de Alexandre Laborde [fig. 4].⁹ La visión a la derecha de la Casa de Correos, que recibe la iluminación de la mañana, se ve amenizada por un numeroso ajetreo de personas que pasean, conversan o trasladan sus mercancías en la plaza, entrando y saliendo por sus calles adyacentes nuevas figuras. Todas ellas son, además, habitantes reales de la ciudad, ataviados a la moda de la capital de

⁷ La edición de 1780 del *Diccionario* de la Real Academia Española definía estas dos acepciones como «el conjunto de calles, casas y edificios» y «la población de gentes congregadas a vivir en un lugar, sujetas a unas leyes y a un gobierno».

⁸ PIVETEAU, J. L., «Le sentiment d'appartenance régionale», *Revue de Psychologie des Peuples*, 24/3, 1969, pp. 284-290.

⁹ BNE. BA/2059 v. 4. Aunque la vista se insertó en el último volumen de la obra, publicado en 1820, existe constancia de que los dibujos e incluso parte de las estampas se realizaron en los primeros años de 1800. En la misma página se reproducía otra vista de la Puerta del Sol a espaldas de la Iglesia del Buen Suceso, dejando ver así el otro extremo de la calle Mayor.

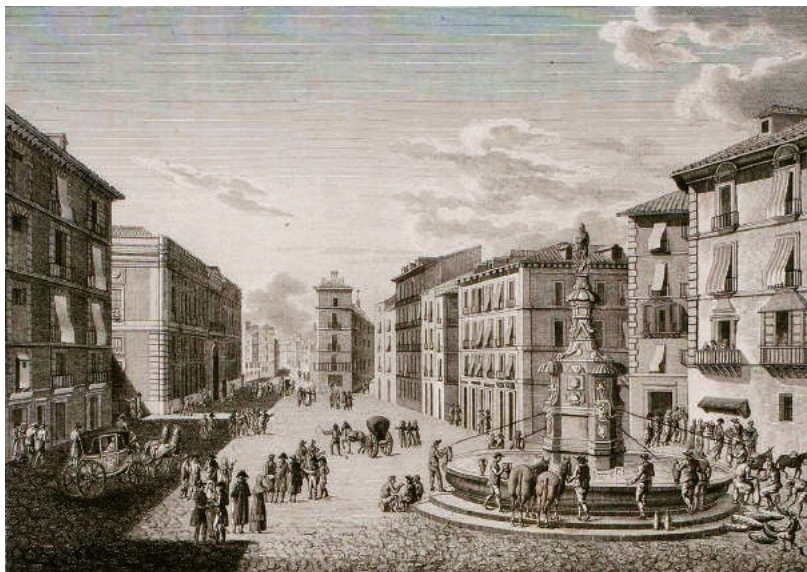


Fig. 4. François Liger (dibujante) y Jacques-Louis Lecerf (grabador). Vista de la Puerta del Sol y de la Casa de Correos, 1800-1806 (publicada en 1820).

esos años según se puede comprobar por las colecciones de trajes coetáneos.¹⁰ Finalmente, la manera ordenada de introducir esas escenas amables y pintorescas de gentes refinadas junto a las clases populares ocupadas en sus oficios era una manera más de hacer reconocible al espectador de la época el orden social al que aspiraba la mentalidad de las Luces. El paisaje urbano se convertiría de este modo en un escenario más donde definir los modelos de comportamiento que se esperaban de cada clase social e, incluso, de cada sexo, una imagen que podían proyectar tanto artistas españoles como extranjeros, pues todos ellos compartían en el fondo unos valores universales que cualquier espectador europeo podía asumir como propios.¹¹

Las estampas incluidas en la magna obra del viaje de Laborde durante los primeros años de 1800 constituyen, posiblemente, la primera revisión global

¹⁰ Sirva de ejemplo la *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España: principiada en el año de 1801*, dibujada por Antonio Rodríguez.

¹¹ CAROLI, F., «Perchè la Fisiognomica. Perchè la Psicologia. Perchè il Settecento. Perchè «Il Gran Teatro del Mondo»», en F. Caroli (ed.), *Il gran teatro del mondo. L'anima e il volto del Settecento*, Milan, Skira, 2003, pp. 3-23.

que se hacía del repertorio de vistas urbanas de las ciudades españolas desde el trabajo de Louis Meunier, pues las apuestas nacionales por acometer este tipo de proyectos fueron escasas y parciales. Una de las primeras iniciativas fue el intento de poner en marcha una colección patrocinada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de la que se llegaron a grabar «nueve vistas para la óptica de varios edificios», tal y como se anunció en febrero de 1762 en el *Diario noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico*. La empresa era resultado de los continuos esfuerzos que la institución había venido destinando desde sus inicios a promover el aprendizaje del arte del grabado y animar el casi inexistente comercio de estampas, así como a difundir dentro y fuera de las fronteras de la monarquía el conocimiento de sus principales edificios y monumentos. Pese a que el anuncio ofrecía vistas diseñadas para su contemplación en la máquina óptica y potenciar así la ilusión de profundidad —un signo evidente de la modernidad y el buen gusto que entonces caracterizaba a este tipo de estampas en toda Europa—, la colección incluía otras composiciones propias del dibujo de arquitectura, el cual tendía a establecer una visión frontal destinada a resaltar el valor descriptivo de las obras.¹² Respecto a los asuntos seleccionados, la colección anunciada incluía un amplio repertorio, tanto en lo que se refiere a categorías arquitectónicas como a cronología y procedencia. Así pues, las tres estampas del acueducto de Segovia y el alzado del gran puente de Toledo, expresión de la grandeza de las obras de ingeniería antigua y moderna, se acompañaban de otros testimonios de gran valor simbólico en el reinado de Fernando VI como la pareja de vistas dedicadas al Real Palacio de Aranjuez, o de lugares emblemáticos de la corte madrileña, cuya fisionomía dependía igualmente de sus espacios de culto y devoción, como las vistas de la Iglesia de San Antonio desde el Real Monte de Piedad, del convento de las Descalzas Reales desde la calle de Bordadores y la vista del moderno monasterio de la Visitación, también conocido como las Salesas.¹³

Las nueve vistas anunciadas, así como otras estampas que se conservan de esos mismos años, revelan los nuevos parámetros con los que se empezaba a representar la ciudad a mediados del siglo XVIII, destacando la consolidación de

¹² Sobre los principios formales del lenguaje visual de esta tipología de estampas y los nuevos dispositivos destinados a su visionado y contemplación, vid. VEGA, J. *Ciencia, Arte e Ilusión en la España ilustrada*, Madrid, CSIC-Ed. Polifemo, 2010, pp. 375-407.

¹³ Ocho de las nuevas láminas de la colección se conservan en la Calcografía Nacional; vid. *Calcografía Nacional. Catálogo General*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004, vol. 1, núms. 2219-2226.

un modelo de visión por el cual las antiguas vistas panorámicas se iban sustituyendo gradualmente por la selección de lugares concretos en el interior de sus muros. En ellos se hacía ver un nuevo equilibrio entre el interés por los monumentos del pasado —fruto del proceso de revalorización de la historia y del descubrimiento de la Antigüedad— y las novedades introducidas en el espacio urbano destinadas al embellecimiento de sus calles, la mejora de sus infraestructuras, la creación de lugares de esparcimiento y de nuevos monumentos con los que proyectar una imagen cosmopolita y moderna, como ya hemos tenido ocasión de comprobar. Por su parte, el modelo de visión bajo el que se asentaron estos asuntos derivó de la pintura de *vedute* italiana que, como es sabido, atendía a la voluntad de representar fidedignamente el entorno. Uno de los motivos de su éxito residía en que, al estar asistidos de instrumentos de precisión como la cámara oscura, los pintores de *veduta* habían definido un modelo de representación fiable y adecuado a las expectativas del conocimiento ilustrado, pero sin dejar de lado las concepciones estéticas de la pintura de paisaje.¹⁴

Atendiendo a la cuestión temporal implícita en estas representaciones artísticas de la ciudad, es importante recordar que entonces no existía una concepción de «historia urbana» como hoy en día: lo más parecido a una historia de la ciudad desde una dimensión arquitectónica y urbanística venía determinado por el interés que estudiosos, curiosos y viajeros prestaban a las propias obras, edificios y monumentos, independientes incluso de las poblaciones en las que se encontraban, como sucede con la colección de la Academia. En consecuencia, la ciudad como entidad material seguía siendo un sujeto fuera de tiempo, pues los hitos y lugares que la hacían reconocible eran en todo caso los que proyectaban el testimonio vivo que hablaba de su pasado, su presente e, incluso su futuro, contribuyendo a establecer la manera de entenderla y valorarla históricamente.¹⁵

En esto tuvo mucho que ver la importancia que para los ilustrados alcanzó el viaje, uno de los medios por excelencia destinados a identificar, inventariar, proteger y dar a conocer aquello que empezaba a definir la noción actual de patrimonio, siendo la literatura especializada y el grabado dos de sus herra-

¹⁴ CORGNATI, M., «Vedute ottiche e vedutismo», en A. Milano (ed.), *Viaggio in Europa attraverso le vues d'optique*, Milán, Mazzota, 1990, pp. 29-34.

¹⁵ SAMBRICIO, C., «De los libros de viajeros a la historia urbana: el origen de una disciplina», *Ayer*, 23, 1996, pp. 61-85, espec. p. 62. Sobre la evolución histórica de la concepción patrimonial que se construye en torno a la memoria del monumento y la ciudad, vid. igualmente el sugerente ensayo de CHOAY, F., *L'Allegorie du patrimoine*, París, Éd. du Seuil, 1992.

mientas de difusión. En España, el ejemplo más paradigmático de esta nueva forma de concebir el conocimiento de la arquitectura y de las bellas artes fue la conocida empresa de Antonio Ponz, para quien describir las obras y monumentos del país constituyó uno de los objetivos fundacionales de su *Viaje*. La obra nació de hecho, y entre otros motivos, por el interés de «dibujar todos los insignes monumentos, así de romanos como posteriores, que tengan relación a la historia antigua y moderna y prueben el estado que las artes en diferentes tiempos han tenido», es decir, con el deseo de recuperar una relación lo más completa posible de todas aquellas fábricas, pinturas y esculturas que no merecían estar en el olvido.¹⁶ El interés manifestado por este patrimonio independientemente de su cronología de origen permite poner sobre la mesa la toma de conciencia histórica que entonces alcanzaba tanto lo antiguo como lo moderno en los espacios urbanos: la ciudad no sólo se identificaba a sí misma por los vestigios del pasado sino también por obras y monumentos que aspiraban a dar una nueva proyección de magnificencia, como decía Ponz, de cara al futuro, legitimados a su vez en virtud de los criterios modernos del buen gusto que había traído consigo la restauración borbónica de las Bellas Artes.

Todo ello se hace presente en la citada *Vista del Real Convento de las Salesas de Madrid* [fig. 5].¹⁷ En términos compositivos, es fácil reconocer el efecto de caja escénica cerrada con la que se delimita el marco y las líneas de profundidad, forzando así a representar esa selección de la ciudad en la que monumentos y edificios empiezan a ser los auténticos catalizadores del espacio, haciendo cada vez más difícil considerar un auténtico paisaje urbano de conjunto.¹⁸ Por

¹⁶ Así lo manifestaba su autor en la «Idea de lo que Don Antonio Ponz se ha propuesto y ha empezado a hacer en su Viaje por España para informar al Ilmo. Señor Don Pedro Rodríguez Campomanes, que se lo ha facilitado», Correspondencia, Archivo del Conde de Campomanes, Fundación Universitaria Española (FUE), Madrid. El proyecto ha sido reproducido por CARRETE, J., «Las Bellas Artes en el Archivo de Campomanes. Antonio Rafael Mengs. Antonio Ponz», *Revista de Ideas Estéticas*, 36, 1978, pp. 161-181. Sobre su contextualización con relación al fenómeno del viaje y su utilidad al servicio de la recuperación del patrimonio artístico, vid. CRESPO DELGADO, D., *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid, Marcial Pons, 2012, espec. pp. 193 y ss.

¹⁷ BNE. Inv/19349.

¹⁸ MADERUELO, J., «El paisaje urbano», *Estudios Geográficos*, LXXI/269, 2010, pp. 575-600, espec. p. 586. Respecto al proceso de cambio que implica esta nueva concepción del monumento en la producción de vistas urbanas, vid. VEGA, J., «Monumentalizar la ciudad y registrarla, una contribución moderna al conocimiento», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVI/1, 2011, pp. 229-240.



Fig. 5. Hermenegildo Víctor Ugarte (dibujante y grabador). Vista del Real Convento de las Salesas de Madrid, 1758.

otro lado, el dominio del dibujo y de la perspectiva permiten cumplir con la función instructiva del grabado al describir de forma verosímil y objetiva el monumento en cuestión, del que se pueden apreciar los volúmenes constructivos, las texturas de las superficies e incluso los detalles decorativos de la fábrica. Esa minuciosidad se extiende igualmente al entorno del edificio, destacando en este caso las mejoras operadas durante esos años en el empedrado de las calles de la corte, que poco después se completaría con nuevas mejoras como el alumbrado. En lo que se refiere a la forma de mirar la ciudad por parte de los ilustrados, la inclusión de la pareja de caballeros en primer plano encarna el nuevo paradigma de conocimiento, pues a través de la contemplación serena y la amena conversación se alcanza la instrucción en el buen gusto y el aprecio por las bellas artes, condición que asumían de forma natural viajeros y aficionados.¹⁹ La presencia de este tipo de figurantes, entre los que era habitual iden-

¹⁹ Esta función instructiva y científica implícita en las propias vistas urbanas comenzaría a coexistir a lo largo del siglo con la concepción más evocadora —y en ocasiones nostálgica— de un paisaje basado en los principios del pintoresquismo, consolidado en la mentalidad romántica de la centuria posterior; vid. SAZATORNIL, L., «Paisajes urba-

tificar a dibujantes copiando del natural, permitía en definitiva tomar conciencia de su posición como sujetos observadores dentro de la escena, así como educar el gusto y la mirada del espectador externo, que en el transcurso de la centuria se convirtió en un experimentado «icononauta», al aprender a viajar en cualquier tiempo y lugar a través de las imágenes.²⁰

nos, arquitectura e identidad. Aproximaciones desde la Historia del Arte», en C. Delgado, L. Sazatornil y G. Rueda (eds.), *Historiografía sobre tipos y características históricas, artísticas y geográficas de las ciudades y pueblos de España*, Santander, Ediciones TGD, 2009, pp. 303-312, espec. p. 308.

²⁰ REYERO, C., *Observadores. Estudiantes, aficionados y turistas dentro del cuadro*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, pp. 15-19. El término de «icononauta» ha sido acuñado por Brunetta para definir al «viajero de las imágenes» dieciochesco, cuya experiencia visual asistida por el uso de diversos dispositivos ópticos se alejaba completamente de las técnicas de observación rudimentarias del espectador que describíamos al comienzo de estas líneas. BRUNETTA, G. P., *Il viaggio dell'icononatura dalla camera oscura di Leonardo alla luce dei Lumières*, Venecia, Marsilio Editore, 1997.

TIEMPO Y TIEMPOS HISTÓRICOS EN LA SINTRA *FIN DE SIÈCLE*: EL CASO DE LA *QUINTA DO RELÓGIO**

IVÁN MOURE PAZOS

TIEMPO Y TIEMPOS HISTÓRICOS¹

COMENZAREMOS ESTA COMUNICACIÓN con una afirmación tan obvia como necesaria: toda ciudad, paisaje o lugar se construye a lo largo del tiempo. Estos diferentes tiempos históricos que cimentan la ciudad pueden rastrearse a través de una huella o impronta claramente identificativa: los períodos artísticos. Hasta tal punto es así que pudiéramos argumentar que es el propio tiempo, quien, a capricho, esculpe ciudades a su antojo a través de las «inocentes» manos de sus ejecutores. Del mismo modo que un estudioso del *quattrocento* debe explorar minuciosamente la tríada geográfica conformada por la *Toscana-Umbria-Marche*, o un erudito del Barroco no vacilará a la hora de sumergirse en la teatralidad de ciudades como *Roma*, *Noto* o Santiago de Compostela, cualquier interesado por el gusto romántico y sus logros pintoresquistas, encontrará rápida remuneración artística en la villa de Sintra. Un repaso a la larga lista de Valores Fundamentales que conforman la adjudicación de Sintra como ciudad Patrimonio de la Humanidad (UNESCO), proporciona pistas inequívocas de la enorme riqueza artística de la que la ciudad viene haciendo

* La presente ponencia se inscribe en el marco del proyecto de investigación nacional titulado «Memoria, textos e imágenes. La recuperación del patrimonio perdido para la sociedad de Galicia». (IP: Jesús Ángel Sánchez García). Asimismo, también del proyecto autonómico, «Consolidación e estructuración de unidades de investigación competitivas». (Director: Alfredo Manuel Vigo Trasancos). Análogamente, dicha ponencia ha sido posible gracias a la financiación postdoctoral del Plan Galego de Investigación, Innovación e Crecemento, promovido por la Xunta de Galicia vinculada al proyecto «CEAI: Canon Europeo de Arquitectura Indiana». (IP: Iván Moure Pazos).

¹ Gran parte de la bibliografía de este artículo se encuentra editada únicamente en portugués. Todos los textos citados han sido traducidos por el autor al castellano.

gala desde tiempos neolíticos hasta la actualidad.² En dicha enumeración, merece atención demorada la sección catalogada como Arquitectura Áulica, en la que tienen lugar fastuosos palacios renacentistas, sugerentes pedernales dieciochescos y una larga lista de quintas decimonónicas, entre las que destacan, entre muchas otras, la neomorisca *Quinta do Relógio* (ca. 1850).³ Y es que durante el *fin de siècle* sintrense, —coincidente con el declive de la regia aristocracia y el auge de la acaudalada burguesía— se llevará a cabo en las «faldas» de la sierra una intervención arquitectónica y paisajística sin parangón, capitaneada por algunos de los mejores artistas del momento como Luigi Manini, Norte Júnior o Raul Lino.⁴ Como una convergencia de todos los estilos artísticos, Sintra se convertirá en una especie de muestrario de todo tiempo histórico; una muy nutrida exposición universal neohistoricista perfectamente hilvanada a través de un tejido paisajístico equilibrado y muy homogeneizado.⁵ Desde el estilo *comacino* —neolombardo— de *Villa Sassetti* (1890)⁶ a las trazas *Queen Anne* —fusión del neogótico y neorrománico— del *Chalet Biester* (1890),⁷ pasando por ese neorrenacimiento de *Villa Roma* (ca. 1850) o el fastuoso interior de la *Quinta da Regaleira* (1898), mostrándonos ésta, al exterior, un neomanuelino —estilo homólogo del churrigueresco español— del todo imponente.⁸ En este período histórico menudean también los estilos centroe-

² CARDIM RIBEIRO, J., «Lista dos Valores Fundamentais constantes na área classificada como património mundial paisagem cultural», em José Cardim Ribeiro (coord.), *Sintra. Património da Humanidade*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1996, p. 13.

³ CORNÉLIO DA SILVA, J., LUCKHURST, G. y HOMEM CARDOSO, A., *Sintra, a Paisagem e suas Quintas*, Lisboa, Inapa, p. 96.

⁴ MOURE PAZOS, I., «Las Villas de Luigi Manini en Sintra (1890-1912)», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 6, n.º 2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 101-116.

⁵ MOURE PAZOS, I., «Manini y Sintra: aportaciones al ámbito del paisaje», en Juan Calatrava Escobar; Francisco García Pérez; David Arredondo Garrido (eds.), *La Cultura y la Ciudad*, Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 841-848.

⁶ MOURE PAZOS, I., «Un trozo de Italia en el corazón de Sintra: la obra de Luigi Manini para Victor Carlos Sassetti en el *Monte da Lua*», *Laboratorio de arte*, n.º 29, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017 (en prensa).

⁷ CUNHA, J., «Chalet Biester», en Luis Trigueiros (ed.), *José Luis Monteiro (1848-1942)*, Lisboa, Blau, 2004, pp. 59-71.

⁸ MOURE PAZOS, I., «Primeros apuntes sobre la *Quinta da Regaleira* de Luigi Manini: *El palacio* (1893-1912)», *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 192, n.º 777, Madrid, CSIC, pp. 126-137. Del mismo autor: «Manini diseñador en la *Quinta da Regaleira*: el lenguaje clásico de una obra «neomanuelina» (1898-1912)», *Arte y Ciudad*, n.º 10, Madrid, Universidad Complutense de

ropeos de corte germánico como el *Palacio da Pena* (1836)⁹ o la *Casa dos Penedos* (1920),¹⁰ y como no, siendo Sintra la capital del romanticismo, abundan también los guiños neomorisos, vistos en el majestuoso *Palacio de Monserrate* (1858),¹¹ las innúmeras fuentes que pueblan sus calles, o la maravillosa *Quinta do Relógio* (ca. 1850), la cual, todo sea dicho, debe su nombre al enorme reloj que coronaba la construcción originaria marcando las horas y los minutos de la villa.¹² Con todo, cabe apuntar que en Sintra resulta imposible distinguir lo que es mero juego neohistoricista, del folclorismo más apegado y sentimental. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX arribarán a Sintra personalidades procedentes de todas las partes del mundo.¹³ Cada una de estas personalidades erigirá en la sierra —y aquí entra en juego un importante factor espacial— una arquitectura autóctona; una especie de «firma» del lugar de origen y procedencia de cada uno de ellos.¹⁴ Así, pues, Sassetti optará por rendir homenaje a su tierra natal encomendando a Manini la recientemente restaurada *Villa Sassetti*, del mismo modo, Carvalho Monteiro encarga una mansión neomanuelina, la *Quinta da Regaleira*, representativa del fasto imperial y colonialista luso de la época de Manuel I de Portugal.¹⁵ Lord Tennyson, Dora Quilli-

Madrid, pp. 7-29; «El programa iconográfico de Manini y Monteiro para los jardines de la *Quinta da Regaleira* (parte I)», *Ars Longa*, n.º 24, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 197-211.

⁹ CORNÉLIO DA SILVA, J., LUCKHURST, G. y HOMEM CARDOSO, A., *Sintra, a Paisage...*, *op. cit.*, pp. 87-95.

¹⁰ ALEXANDRE, P., *Raul Lino: Arquitetura e Paisagem (1900-1948)*, Lisboa, Instituto Universitário de Lisboa, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2012, pp. 164-168 (Tese de Doutoramento).

¹¹ CAMPBELL, G., *A Short History of Gardens*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 230.

¹² CORNÉLIO DA SILVA, J., LUCKHURST, G. y HOMEM CARDOSO, A., *Sintra, a Paisage...*, *op. cit.*, p. 96.

¹³ PEREIRA, D. y LUCKHURST, G., «Sintra: da tradição mítica ao romantismo», en João Cruz Alves (coord.), *Luigi Manini: Imaginário y Método, Arquitetura y Cenografia* [catálogo de exposición], Sintra, CulturSintra, 2006, pp. 67-73. (*Quinta da Regaleira*, Sintra, 29 de Junho-31 de outubro, 2006). PEREIRA, A.; ESPÍRITO SANTO CARDOSO, F.; CALADO CORREIA, F., *Sintra e suas Quintas*, Sintra, Edição dos Autores, 1983, p. 9.

¹⁴ PEREIRA, D. y LUCKHURST, G., «Entre Sintra e Cascais», en João Cruz Alves (coord.), *Luigi Manini...*, *op. cit.*, pp. 77-89. (*Quinta da Regaleira*, Sintra, 29 de Junho-31 de outubro, 2006).

¹⁵ TAVARES RIBEIRO, M. M., «O tempo do Neomanuelino: cultura e representação», en Francisco Faria Paulino (coord.), *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitetura dos descobrimentos* Lisboa, Instituto do Património Arquitectónico e Arqueológico, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1994, pp. 15-26.

nan, James Murphy, Almeida Garret, Eça de Queirós, William Beckford, Lord Byron, Hans Christian Andersen, Richard Strauss, Fernando Pessoa, Aleister Crowley, Luigi Manini, Robert Southey o Manuel Pinto da Fonseca —propietario de la *Quinta do Relógio*, más conocido con el sobrenombre de «Monte Cristo»— serán algunas de las personalidades relevantes, que durante este período poblarán la serranía sintrense.¹⁶ En el marco de este rico contexto artístico y temporal, trataremos de analizar el papel protagónico que tuvo la *Quinta do Relógio* en el devenir cultural de la sierra, en un período artístico, como sabemos, de excepción, ahondando en los últimos hallazgos y actuales hipótesis de este extravagante complejo edilicio.

LA PRIMITIVA *QUINTA DO RELÓGIO*

De la primitiva *Quinta do Relógio* ya nada queda más que su propio nombre y parte del antiguo jardín. En el verano de 1787, el viajero y millonario William Beckford visita el palacio a fin de reunirse con su banquero en tierras lusas, Thomas Horne.¹⁷ Tan sólo unos años después, en torno al 1800, el gran poeta inglés Robert Southey, en su repertorio epistolar, elogiará su majestuoso jardín: «Hay aquí un árbol tan grande y tan viejo que un pintor debería venir de Inglaterra sólo para verlo. Los troncos y sus ramas están cubiertas de helechos, conformando, con el follaje oscuro del árbol, el más pintoresco contraste».¹⁸ Posteriormente, *João António de Lemos Pereira de Lacerda*, 2.º Visconde de *Juromenha*, *vuelve a referirse sucintamente al complejo en su célebre Cintra pinturesca: ou Memoria descritiva das villas de Cintra e Collares e seus arredores* de 1839.¹⁹ Sin embargo, las descripciones de la

¹⁶ ALMEIDA FLOR, J., «A paisagem de Sintra, Natura, Cultura e Literatura», en José Cardim Ribeiro (coord.), *Sintra. Património da Humanidade*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1996, pp. 73-75. LUCKHURST, G., «Byron en Sintra», *Revista de estudos Anglo-Portugueses*, n.º 19, Lisboa, FCT, pp. 61-73.

¹⁷ COSTA, F., *Beckford em Sintra no verão de 1787*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 1982, p. 17.

¹⁸ SPECK, W. A., *Robert Southey. Entire Man of Letters*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 85. DA COSTA AZEVEDO, J. A., *Obras de José Alfredo da Costa Azevedo II. Recantos e Espaços*, Sintra, Camara Municipal de Sintra, 1997, pp. 276-282.

¹⁹ DE LEMOS PEREIRA DE LACERDA, J. A., (2º Visconde de *Juromenha*), *Cintra pinturesca: ou Memoria descritiva das villas de Cintra e Collares e seus arredores*, Lisboa, Typ. Da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis, 1839, p. 56.



Fig. 1. Domenico Shioppetta. Vista de Cintra tirada ao lado da caza denominada o Relógio na estrada dos Pizoens, 1829. Fuente: Biblioteca Nacional de Lisboa.

primitiva *Quinta do Relógio* por parte de los estudiosos y viajeros del momento, resultan mayoritariamente someras. Por fortuna, contamos con una provechosa investigación realizada por José Alfredo da Costa Azevedo sobre la construcción originaria, muy esclarecedora.²⁰ Ésta, haciendo gala a su nombre, se encontraba coronada por varios campanarios que anunciaban las horas y los cuartos de hora en la villa sintrense.²¹ Aunque quizás, haciendo valer ese viejo proverbio español que reza que «una imagen vale más que mil palabras», debamos rendirnos al gran documento gráfico, parcialmente esclarecedor, legado por Domenico Shioppetta en su obra. Se trata de varios grabados costumbristas de la sierra de Sintra realizados durante la década de 1820. En una de estas estampas, titulada *Vista de Cintra tirada ao lado da caza denominada o Relógio na estrada dos Pizoens* (1829), no sólo podemos apreciar el antiguo edificio de la *Quinta do Relógio*, sino que también se avizoran la cerca y jardines de la desaparecida —y vecina— antigua *Quinta da Regaleira* [fig. 1].²²

²⁰ DA COSTA AZEVEDO, J. A., *Obras de José.... op. cit.*, p. 276-282.

²¹ CORNÉLIO DA SILVA, J., LUCKHURST, G. y HOMEM CARDOSO, A., *Sintra, a Paisage...*, *op. cit.*, p. 96.

²² BOIM, M., *Sintra Lendária. Histórias e Lendas do Monte da Lua, Sintra*, Zéfiro, 2014, pp. 144-146. Completando el grabado de Shioppetta, es el propio autor quien ha tenido la astucia de desvelar una serie fotográfica de finales del siglo XIX que muestra el viejo edificio de la, hasta el momento, desconocida *Quinta da Regaleira*.

LA ACTUAL *QUINTA DO RELÓGIO*

La actual *Quinta do Relógio* data de ca. 1850, cuando Manuel Pinto da Fonseca, —«brasileiro» enriquecido con el tráfico de esclavos en América— tras la compra del viejo inmueble a los marqueses de Borba, encomienda la obra al arquitecto António Manuel da Fonseca.²³ Así luce el edificio en el año 1864, momento en el cual la revista *Archivo Pittoresco*, en su número 20 y con texto del historiador Inácio de Vilhena Barbosa, publica una sugerente lámina sobre su estado actual. Se trata de un texto fundacional sobre el estudio de la nueva *Quinta do Relógio*, en el cual se incide sobre las polémicas constructivas del nuevo complejo [fig. 2].²⁴

Como es usual en gran parte de las obras erigidas en Sintra, la nueva propuesta para la *Quinta do Relógio* activará el paisaje de la sierra trabajando unas pautas de teatralidad muy marcadas y escenográficas. Esta querencia por el gusto pintoresquista, alcanzará su *cenit* en obras posteriores a la *Quinta do Relógio*, especialmente en aquellas «tocadas» por la mano de Manini y Raúl Lino, donde la búsqueda de la potencialidad del lugar, del *Genius Loci*, determinarán gran parte de los proyectos constructivos, supeditando así la arquitectura al paisaje.²⁵ Pero lo cierto es que, previamente a este gran auge escenográfico en la sierra, resulta más que evidente que Antonio Manuel da Fonseca tuviera muy presentes las típicas triangulaciones paisajísticas de Sintra, posibilitando así el diálogo integrador de todas sus obras, dispuestas en una red paisajística común. *Paço da Vila* (1489), *Quinta dos Pisões* (1533), *Castelo dos Mouros* (siglo VIII), o el *Palácio da Pena* (1836) se alinean con la *Quinta do Relógio* a través de una red de ejes longitudinales favorecidos por la estratificación en altura de la orografía sintrense. Cabe apuntar que en Sintra los estilos arabizantes arraigan, desde antiguo, en su riquísimo recetario artístico. Por lo tanto, lo morisco no adquiere en la sierra connotación de estilo importando, exótico o foráneo, antes bien debe considerarse una continuación de su propio folclore. Debemos recordar que durante los siglos VIII y XII, Sintra estuvo bajo dominación árabe.²⁶ Desgra-

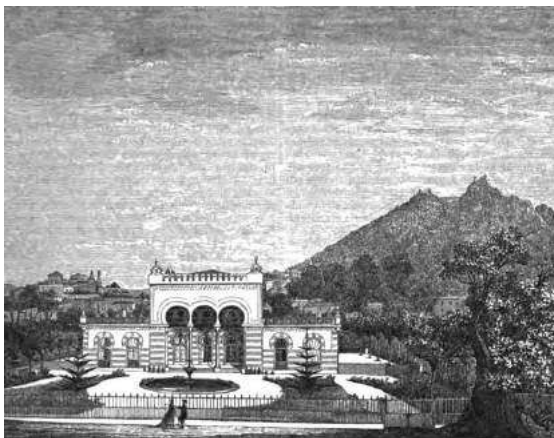
²³ MALCOM, J., *Sintra a Glorious Eden*, Manchester, Carcanet and Caloste Gulbenkian Foundation, 2002, p. 63.

²⁴ DE VILHENA BARBOSA, I., «Os Pisões e a *Quinta do Relógio* em Cintra», *Archivo Pittoresco*, Tomo VII, n.º 20, Lisboa, Castro e Irmão, pp. 153-154.

²⁵ MOURE PAZOS, I., «Un trozo de...», *op. cit.* (en prensa).

²⁶ CARDIM RIBEIRO, J., «Sintra e a sua História», en José Cardim Ribeiro (coord.), *Sintra. Património da Traslademos esta idea a la obra plástica de Navascués*, pp. 21-32.

Fig. 2. Quinta do Relógio, lámina publicada en *Archivo Pittoresco*, 1864. Fuente: Hemeroteca Municipal de Lisboa.



ciadamente, en Portugal, el grueso de esta obra —a diferencia de España, donde contamos con un excelente muestrario de monumentos islámicos en óptimo estado de conservación—, se ha perdido, circunscribiéndose ésta a irreconocibles mezquitas cristianizadas, así como a un interesante recetario de arquitectura militar y defensiva poco ilustrativa del fasto palacial islámico. Paradójicamente y, a favor del pueblo luso, hemos de apostillar que el *revival* morisco del siglo XIX en Portugal resultará de los más interesantes de Europa.²⁷ Muchos de los monumentos anteriormente mencionados, o bien hunden sus raíces durante el período islámico o bien asumen tímidos guiños al estilo arabizante de su pasado, en lo que podríamos entender como una especie de legitimación de su tradición árabe más antigua. Buen ejemplo de ello pudieran ser la *Sala Árabe* (ca. 1850) del *Palácio da Pena*, exquisitamente decorada a *trompe-l'oeil* por el escenógrafo italiano Paolo Pizzi, la encantadora *Fonte dos Passarinhos* (1853) ejecutada por João Henriques —situada en el jardín de dicho *Palacio*—, o los sugerentes minaretes que coronan dicho pedernal. Por lo tanto, la puesta en escena de la *Quinta do Relógio*, debe entenderse dentro de una clave neomorisca del todo natural. Del mismo modo que su vecina *Quinta da Regaleira* rinde tributo neomanuelino a los grandes monumentos sintrenses de época moderna posteriores a la conquista árabe, la *Quinta do Relógio* beberá de otro tiempo histórico igualmente grandioso, así como abundante en producción artística. La

²⁷ ANACLETO, R., «Os protagonistas das arquitecturas neomedievais», en Francisco Faria Paulino (coord.), *O Neomanuelino ou...*, op. cit., pp. 116-145.

conquista de los sentidos a través de los aromas y perfumes, los jardines, la profusa azulejería, la omnipresencia del agua como elemento rector de paisaje, o sus innúmeras fuentes moriscas, hacen de Sintra un lugar idóneo para la recreación oriental.

Pero la importancia de la *Quinta do Relógio* trasciende a sus evidentes logros paisajísticos. Su arquitecto, António Manuel da Fonseca, reactiva en la sierra la primera concesión al estilo morisco aplicado a todo un complejo palacial desde época medieval; es decir, crea la primera obra intrínsecamente neomorisca en Sintra.²⁸ Ya no se trataba de intervenciones parciales en salas, fuentes, piscinas o aisladas inscripciones, sino de la creación de una obra puramente islámica creada *ad hoc*. Su proyecto fue arriesgado, desatando, como sabemos, abundante polémica. Polémica acallada años después, cuando a pocos metros de la *Quinta do Relógio*, Francis Cook encomienda a James Knowles la obra más importante erigida en la sierra desde la creación del *Palácio da Pena*. Se trataba del nuevo y neoisláxico *Palácio de Monserrate* (1863), construido sobre las ruinas de un precioso palacio neogótico. Con la conclusión de esta obra en *Monserrate* se asentará definitivamente el gusto neomorisco en la sierra²⁹ [fig. 3]. La apuesta de António Manuel da Fonseca para la *Quinta do Relógio* encontró rápida correspondencia constructiva en la ideación de un palacio afín y vecino, dotado de unas proporciones y un lujo realmente deslumbrantes. A partir de entonces, los «aliados» neomorisks en la sierra serán varios y de diferentes calidades y facturas artísticas, entre éstos quizás quepa resaltar la preciosa *Fonte de Mata-Alva* (1875) refundada por Francis Cook, la célebre *Fonte Morisca* (1922) proyectada por José da Fonseca, o la imponente *Quinta do Monte Sereno* (1926) firmada por Norte Júnior.³⁰ Pero el acierto pionero de António Manuel da Fonseca no sólo se circunscribió el área sintrense, sino que su *Quinta do Relógio* dio el pistoletazo de salida a todas las construcciones neóárabs del Portugal fin de siglo. Entre éstas resaltar algunos de los casos más representativos: el *Salão Nobre da Associação Comercial do Porto* (1862) proyectado por Gustavo Adolfo Gonçalves, el *Palacete Ribeiro da Cunha* (1877) bajo rúbrica de Henrique Carlos Afonso, o el *Palacete Conceição e Silva*

²⁸ CORNÉLIO DA SILVA, J., LUCKHURST, G. y HOMEM CARDOSO, A., *Sintra, a Paisage...*, *op. cit.*, p. 95.

²⁹ MUCHAGATO, J., «O século XIX em Sintra. Arquitectura, natureza e urbanismo entre a realidade e a Ficção (1791-1926)», en José Cardim Ribeiro (coord.), *Sintra. Património da...*, *op. cit.*, pp. 63-71.

³⁰ *Ibidem*.



Fig. 3. James Knowles. Palácio de Monserrate, 1863. Fuente: Wikimedia Commons.

(1891) firmado por uno de los más reputados arquitectos del momento, Henri Lusseau.³¹ Por lo tanto, debemos a António Manuel da Fonseca el haber creado «escuela islámica» en suelo portugués. Para ello, y a falta de referencias inmediatas, el arquitecto se inspiró en los grandes monumentos de la *Al-Ándalus* hispanomusulmana. Como sabemos, en el siglo XIX, Portugal carecía de grandes monumentos islámicos de época. A lo largo de la historia, estos se habían perdido en agresivas reconversiones, estados de ruindad, terremotos y un sinfín de «accidentes» que redundaron en una deficiente conservación de su patrimonio islámico. En la España ilustrada, —coincidente con el gusto por el estudio de la antigüedad clásica, la creación de las academias y el incipiente despertar de la investigación arqueológica—, surge, de manera pionera en suelo europeo, el interés por la conservación del patrimonio hispanomusulmán. A finales del siglo XVIII, la *Academia de Bellas Artes de San Fernando* tiene a bien editar un catálogo que gozará de clamoroso éxito en toda Europa y América. Se trataba de *Antigüedades árabes de España* (1787 y 1804), proyecto ampliado y mejorado en los preciosos fascículos a color de su subsecuente *Monumentos Arquitectónicos de España* (1856 y 1882). Es de suponer que para la realización de la *Quinta do Relógio*, António Manuel da Fonseca se inspirase en la abundante documentación ofrecida por la *Academia* madrileña. Argumento a favor de esta hipótesis podríamos encontrarla en la inscripción —repetida hasta tres veces—, que preside la fachada principal de la *Quinta do*

³¹ ANACLETO, R., «Os protagonistas das...», *op. cit.*, pp. 116-145.



Fig. 4. António Manuel da Fonseca. Inscripción de la fachada principal de la Quinta do Relógio, h. 1850. Fuente: Wikimedia Commons.

Relógio y que reza, «No hay vencedor sino Dios» [fig. 4]. Se trata de una copia del dibujo de Diego Sánchez Sarabia editado en el tratado de *Antigüedades árabes de España*, copiado del conocido lema de los nazaríes que a su vez forma parte de la decoración exterior del pabellón occidental del *Patio de los Leones* (siglo XIV) en la *Alhambra de Granada*.³² Dicha coincidencia pudiera orientar hacia un conocimiento previo de la tratadística musulmana catalogada en España por parte de António Manuel da Fonseca. La decoración en fajas dicromáticas de la *Quinta do Relógio*, nos remitirían, nuevamente, al mundo árabe de la *Mezquita de Córdoba* (siglo VIII), recogida e ilustrada también en la citada tratadística [fig. 5].

Mención aparte merecen los espectaculares jardines elogiados por Southey en sus cartas. Magnolias, camelias, araucarias, helechos arbóreos, bojs, fucsias y abundantes nenúfares, hacen de este jardín uno de los más atractivos de Sintra. José Cornélio da Silva y Gerald Luckhurst, sugieren la posibilidad de que los especímenes botánicos pudieran proceder de los jardines de palacios anexos

³² VV. AA., *Antigüedades Árabes de España*, Vol. II. Madrid, Imprenta Real, 1804, lám. III.

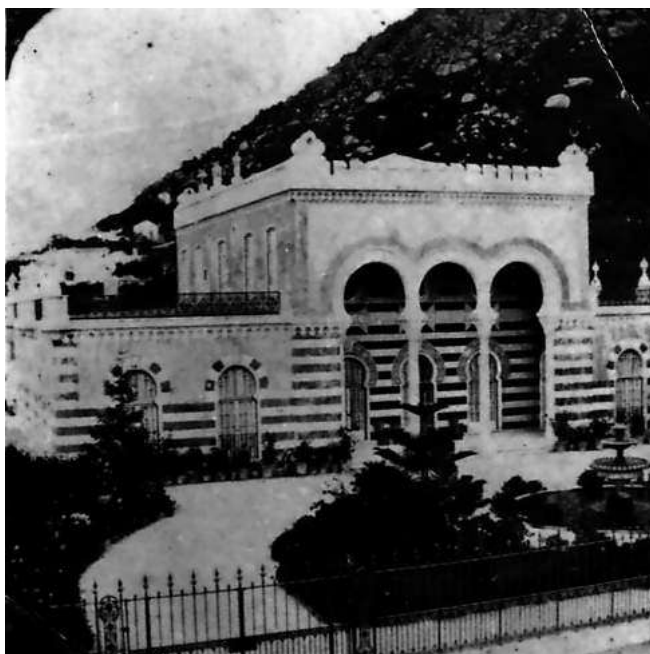


Fig. 5. António Manuel da Fonseca. Quinta do Relógio, h. 1850.

como *Monsserrate* o la *Pena*.³³ En 1886, D. Carlos de Bragança y D.^a Maria Amélia de Orléans, —andando el tiempo futuros reyes de Portugal—, pasaron su luna de miel en la *Quinta do Relógio*: «[...] La Reina Amélia, que fue, incontestablemente una apasionada de Sintra, profería muchas veces esta frase “Vale más el alcorcho de los helechos que todo Cascais y Estoril juntos”». ³⁴ Y es que la querencia de la reina Amélia de Orléans por Sintra, ha quedado patentizada en una leyenda harto difundida, llegando a nuestros días en forma de cuento de terror. Se rumorea que, al caer la noche, el fantasma de la reina aparece reflejado en el agua de los estanques del jardín de la *Quinta do Relógio*.³⁵ Sea como fuere, no todos los monarcas tuvieron la misma simpatía hacia el palacio que nos ocupa. Se cuenta la historia de que un día el marqués Sá da

³³ CORNÉLIO DA SILVA, J; LUCKHURST, G; HOMEM CARDOSO, A, *Sintra, a Paisagem e suas Quintas*, op., cit., p. 96.

³⁴ DA COSTA AZEVEDO, J, A., *Obras de José Alfredo da Costa Azevedo II*, op. cit., p. 276-282.

³⁵ PEREIRA, A., ESPÍRITO SANTO CARDOSO, F. y CALADO CORREIA, F., *Sintra e suas Quintas*, op. cit., p. 27.

Bandeira, en paseo por las lindes de la mansión en compañía del rey D. Pedro V, preguntó a éste, «¿Señor qué es este barullo? Ciertamente es agua», a lo que su majestad respondió, «No señor, es la sangre de los negros flagelados por el látigo que este hombre —referido a Pinto da Fonseca— transformó en oro».³⁶ En palabras de José Alfredo da Costa Azevedo, «[...] Pedro V, rey liberal, amigo de los desprotegidos, que sentía dentro de sí el sufrimiento de los otros, rechazó siempre entrar en aquella propiedad». La forma poco ética con la que Pinto da Fonseca había hecho fortuna traficando con esclavos, parecía no ser del agrado del monarca. En 1907 el jardín es retratado por Stanley Inchbold en el libro ilustrado *Lisbon & Cintra: with some account of other cities and historical sites in Portugal*, ofreciéndonos una excepcional panorámica, «cerrada» con la *Vila Velha* en segundo término.³⁷ Por estas fechas, Carvalho Monteiro adquiere la vieja *Quinta da Regaleira* para construir su majestuosa mansión neomanuelina. Numerosos problemas legales frustrarán la compra de los terrenos colindantes de la *Quinta do Relógio* para la expansión de su gigantesco palacio, obligándole a redimensionar su proyecto inicial. Por fortuna, la *Quinta do Relógio* se preservó salvándose de ser destruida o modificada hasta nuestros días.³⁸

³⁶ DE STOOP, A., *Quintas e Palácios nos arredores de Lisboa*, Lisboa, Livraria Civilização Editora, 1986, p. 306.

³⁷ INCHBOLD, A. C., Illustrated by Inchbold, S., *Lisbon & Cintra: with some account of other cities and historical sites in Portugal*, London, Chatto & Windus, 1907, p. 148.

³⁸ CARITA, H., «A Quinta da Regaleira: Projecto e Método», em catálogo de la exposición: *Luigi Manini: Imaginário y Método, Arquitectura y Cenografia* (Coord. João Cruz Alves), Sintra, CulturSintra, 2006, pp. 98-133. (*Quinta da Regaleira*, Sintra, 29 de junho-31 de outubro, 2006).

MEMORIAS DE UNA ESTACIÓN OLVIDADA: ESPLENDOR Y DECADENCIA DE LA ESTACIÓN INTERNACIONAL DE CANFRANC

IGNACIO MUSTIENES SÁNCHEZ

LA ESTACIÓN DE CANFRANC pervive casi abandonada desde los años 70 del siglo pasado. El escaso uso ferroviario desde que se cerró el tráfico internacional supuso su declive definitivo. Sin embargo y pese a esta circunstancia, pasa por ser uno de los monumentos más visitados de Aragón. A primera vista nos impresiona su arquitectura y magnitud, y ambas cuestiones quedan dando vueltas en la mente mientras, caminando por sus dependencias, observamos que todavía en su interior existen restos originales; carteles en francés y castellano, escudos de diversas épocas, grúas de carga, mecanismos, hangares o vagones en desuso, le dan al conjunto un sobrecogedor aspecto que marca el inexorable paso del tiempo sobre sus paredes.



Fig. 1: Fotografía David Ibáñez, Vista del andén francés de la estación de Canfranc, 2004, colección particular.

En 1915 Einstein demostró que el tiempo es una dimensión relativa; los relojes caminan más lentamente cuando se hallan bajo la atracción de un gran campo gravitacional. De ese modo la estación actúa como un poderoso imán que va marcando sus propios tiempos: de reivindicación, de construcción, de guerra, de espías y nazis y por último de abandono y ruina. En ese mismo año el túnel del Somport abría por fin sus ojos hacia norte y sur, proyectando definitivamente la luz sobre las reivindicaciones aragonesas de un paso internacional, planteadas desde hacía más de 60 años.

Con estos antecedentes, pretendemos sumergirnos en la relación entre la estación y el tiempo, objetivo y subjetivo, siempre lentos y también la trascendencia de ese tiempo sobre la estación como hecho artístico.

TIEMPO DE REIVINDICACIÓN 1853-1882

La idea de atravesar el Pirineo mediante una línea férrea por Canfranc se remonta a 1853,¹ coincidiendo con el tenaz espíritu de los proyectos ingenieriles de comunicación ferroviaria y marítima en todo el mundo. El proyecto en principio fue bien recibido en la Corte, que también barajaba otras opciones para conexas las dos naciones. El paso estratégico del Somport había sido históricamente una vía segura de comunicación, incluso durante la primera guerra carlista garantizó la conexión con Francia. Pero el tiempo de reivindicación iba ser muy largo. La oposición de determinados elementos del Ramo de Guerra, que consideraban un peligro para la seguridad del territorio abrir una brecha en la barrera pirenaica, lo impidieron. El impulso definitivo se produjo en 1882 cuando se aprobó la Ley autorizando la construcción del ferrocarril a Francia por Canfranc. El rey Alfonso XII, valedor de la idea, quiso inaugurar personalmente el comienzo de las obras de la sección Huesca y Jaca en octubre de ese mismo año.

LA CONSTRUCCIÓN 1882-1928

La Ley tampoco sirvió para acortar tiempos y aunque el tren llegó a Jaca en 1892, hubo que esperar hasta 1904, cuando se suscribió en París el Convenio

¹ En ese año se publicó el famoso manifiesto *Los aragoneses á la Nación Española: consideraciones sobre las ventajas del ferrocarril del Norte por Zaragoza y Canfranc* redactado por un grupo de próceres encabezado por Manuel Cantín, Presidente de la Comisión y vicepresidente del Consejo provincial.

Internacional que regiría las actuaciones hasta finalizar la línea, que incluía el túnel ferroviario, para que la línea se reactivase. Problemas económicos, el recelo entre los dos países, especialmente por parte francesa, que nunca tuvo clara la rentabilidad a futuro de la línea, y sobre todo la Gran Guerra que heló durante cuatro largos años cualquier esperanza, supusieron un enorme retraso de casi cuarenta años respecto a los seis para la finalización de la línea que contemplaba la Ley de 1882.

El primer bosquejo de lo que sería la estación surgió en noviembre de 1918 en el transcurso de las reuniones de la Comisión de los ferrocarriles transpirenaicos celebradas en San Sebastián,² que no se había reunido desde 1913 a consecuencia de la Gran Guerra. Los representantes de las compañías del Norte y del Midi, concesionarias de la línea, establecieron las condiciones que debía tener la estación de Canfranc para poder atender los servicios de viajeros y mercancías y se dibujó, de común acuerdo, un plano que fue aprobado por unanimidad, y con arreglo al cual se desarrollaría el proyecto definitivo. En ese bosquejo ya aparecía la situación exacta de los inmuebles a construir y lo que más nos interesa en este caso, las dimensiones exactas del edificio de servicios, que es como se denomina lo que conocemos como estación de Canfranc.

La climatología del lugar, que obligaba a prever toda la actividad ferroviaria bajo cubierto, justificaría el enorme volumen construido en relación con el tráfico previsto. Pero sin duda la ubicación del complejo en el estrecho valle de Aragón y en la explanada construida al efecto explica la planta extremadamente alargada de la estación, que fue diseñada en 1920 por el ingeniero Fernando Ramírez de Dampierre. El fin de trayecto llegó el 18 de julio de 1928 cuando por fin se pudo inaugurar solemnemente la estación después de 75 años de espera.

Además de su función ferroviaria, el edificio principal se concibió como un gran espacio de representación de los dos países en donde los viajeros prove-

² «Ferrocarril directo Madrid a París», *La energía eléctrica: revista general de electricidad y sus aplicaciones*, n.º 22, Madrid, 25/11/1918, pp. 8-9.

La Comisión de los ferrocarriles Transpirenaicos se había constituido para afrontar la ejecución de las tres líneas previstas en el acuerdo de 1904 de conexión entre España y Francia. En agosto de 1920 se crearon tres jefaturas para organizar la acción del Estado en la construcción de ferrocarriles a nivel nacional, hasta entonces en manos de compañías privadas. Con esta nueva organización la antedicha Comisión se transformó y dividió en tres jefaturas de estudio y construcción de ferrocarriles: la del Noreste, la del Noroeste y la del Centro y Sur España.

nientes de Europa sintieran el pulso de una nación que quería mostrar su progreso. El día de la inauguración pasa por ser uno de los más rememorados en la vida de la estación, pues contó con la presencia del rey Alfonso XIII y el presidente de la República Francesa Gastón Doumergue,³ además de distintas autoridades.

Analizar la arquitectura de la estación de una forma sincrónica, sin visualizar la trayectoria histórica del proyecto y el contexto arquitectónico-ferroviario durante el siglo XIX y en la transición al nuevo siglo, puede ocasionar cierta distorsión en su interpretación. Por eso conviene recordar que en pocos ámbitos se percibe tanto la disociación entre tradición y modernidad como en la arquitectura ferroviaria. Por un lado, la obvia ausencia de modelos arquitectónicos, por lo novedoso del sector, suponía un panorama de indefinición donde el recurso de la adaptación de estilos reconocidos suponía una garantía de éxito. Por otro, a medida que los trenes aumentaban rápidamente su velocidad y prestaciones, las estaciones debían también aumentar su escala y funcionalidad para evitar quedar obsoletas, por lo que necesitaban de las novedades y recursos que proporcionaba la nueva arquitectura industrial.

La primera mitad de siglo XIX había estado dominado por los *revivals*, de estilos clásicos o medievales, que además incorporaban en extraña armonía grandes zonas cubiertas con arquitectura de hierro y vidrio para ganar espacios interiores. La estación neogótica de San Pancrancio en Londres, de 1868 es un magnífico ejemplo. Ya hacia el final de siglo el espectro de estilos imitables se amplió hacia el Renacimiento, el Barroco, y también a lo oriental como en la estación Sirkeci de Estambul, de 1890, final del mítico Orient Express. Es en este segundo momento cuando comienza a estar en boga el llamado estilo *Beaux-Arts*, desarrollado en la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de París, activa desde el siglo XVII.⁴ Los arquitectos egresados de la Escuela realizaron los más importantes proyectos edilicios para una ciudad como París, fuente continua de inspiración artística, que celebró cinco exposiciones inter-

³ Desde 2014 el Ayuntamiento de Canfranc, con la colaboración de otros entes públicos, empresas privadas y los habitantes de Canfranc. Organiza la recreación histórica de la inauguración. La finalidad es recordar este acontecimiento histórico, tan importante para la villa y la región, fomentar el turismo, y sobre todo, reivindicar la reapertura de la línea ferroviaria.

⁴ La Escuela había sido fundada en 1648 por el Cardenal Mazarino con la intención de garantizar un buen número de artistas de calidad para decorar los palacios de la realeza, entre ellos el proyecto de residencia real de Versalles para el todavía niño Luis XIV.



Fig. 2: Fotografía Carlos Elorri, Estación Central de Helsinki, 2017, colección particular.

nacionales entre 1855 y 1900. Estos edificios presentan una estricta simetría y gran profusión de elementos decorativos en exteriores e interiores, generalmente tomados con libertad de distintos estilos históricos con un resultado muy ecléctico.

Esta tipología fue abundantemente empleada en las estaciones de tren no solo francesas sino de toda Europa, incluyendo la arquitectura del hierro y cristal. Desde la temprana estación alemana de Baden Baden de 1844 hasta lugares tan exóticos como Maputo, con la preciosa estación Central construida ya en 1913.

El Modernismo primero y el *Art déco* después, habían iniciado en las primeras décadas del siglo xx un camino hacia la renovación estética. La estación Central de Helsinki, construida en estilo *jugendstil* por el arquitecto Eliel Saarinen en 1919, aunque el proyecto era anterior, suponía un cambio interesante y preludio del *Art déco*. Sin embargo el salto definitivo hacia el nuevo tiempo en arquitectura solo se materializó con el racionalismo, que apenas se atisbaba en ese momento. El gusto historicista y eclecticista permanecían plenamente activos en nuestro país bien entrado el siglo xx, como sucedió en la estación neomudéjar de Toledo de 1919 o el edificio de cierre de la estación Príncipe Pío de Madrid, de estilo *Beaux-Arts* e inaugurado en 1928.

Este último fue también el modelo que Fernando Ramírez de Dampierre utilizó en el diseño de la estación de Canfranc. Sobre la adopción de tal modelo, hay que recordar que ni él, ni Ramón Martínez de Velasco, quien retomó el proyecto tras la muerte del primero en 1921, eran arquitectos sino ingenieros de caminos canales y puertos, del Ministerio de Fomento y que su experiencia profesional estaba orientada a la construcción de trazados ferroviarios, túneles y otras infraestructuras, pero no a edificación habitable.⁵ Como dato en nuestra reflexión sobre el Tiempo y el Arte es preciso observar cómo el propio Ramírez en la *memoria* de su proyecto de 1920 califica como «moderno» el estilo que ha utilizado para la fachada.⁶

Es más que probable que la perentoriedad en que en ese momento se hallaba el proyecto y la trayectoria de profesional de los responsables les hiciese permanecer ajenos a las novedades en la arquitectura de principios de siglo,⁷ y desde luego a lo que en ese mismo momento el racionalismo estaba ya avanzando, la

⁵ Ramírez de Dampierre (Madrid 1872-1921) había iniciado su trayectoria proyectando pantanos en el Guadiana hasta que en 1913 fue destinado a los Transpirenaicos. Por su parte, Martínez de Velasco (Madrid 1876-1940) se había dedicado desde 1907 a los Transpirenaicos, siendo el autor del proyecto de la línea Ripoll-Puigcerdá, y partir de 1912 se dedicó en exclusiva a la línea del Canfranc. Tras la muerte de Ramírez de Dampierre en febrero de 1921, Martínez de Velasco se hizo cargo del proyecto de estación, modificando levemente el alzado exterior y además, cambiando toda la decoración interior.

⁶ Archivo General de la Administración [A.G.A], Sección Obras Públicas, Caja 25/08126 Proyecto de Ramírez de Dampierre para la Estación de Canfranc 1920: «La decoración del vestíbulo se habrá de hacer con molduras y adornos de escayola, capiteles, frisos, cornisas, clave, escudos, sobrepuerta y jambas, siendo estas dos últimas ejecutadas en cartón piedra y con arreglo a los dibujos de los planos e instrucciones del ingeniero encargado».

El dibujo demostrativo de esta decoración prevista se conserva en uno de los planos originales del proyecto de 1920, que hace referencia al alzado de uno de los lados cortos, concretamente del lado sur, puesto que aparece un escudo timbrado por una corona que solo podría representar evidentemente a la monarquía española.

⁷ La Compañía Norte, a diferencia de la Comisión, sí contaba con arquitectos de referencia y experiencia en la construcción de estaciones, quizá el más reconocido fue Demetrio Ribes Marco (Valencia 1875-1921) quien tuvo una corta pero prolífica carrera en arquitectura pública y civil, fundamentalmente en Valencia. En 1902 fue contratado por la Compañía de los Caminos de Hierro del Norte, para quien proyectó la estación Norte de Valencia en 1906, inaugurada en 1917 o la remodelación de la estación del Norte de Barcelona, bellos ejemplos de la corriente modernista secesionista. AGUILAR CIVERA, I., «La arquitectura industrial en la obra de Demetrio Ribes. Hacia una arquitectura racionalista», *Fabrikart. Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, n.º 5, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2005, pp. 10-24.



Fig. 3: Fotografía David Ibáñez, Decoración interior del vestíbulo la estación de Canfranc, 2005, colección particular. En la imagen se aprecian los relieves alegóricos a Mercurio.

verdadera arquitectura moderna, y además muy cerca, en Zaragoza, con un ejemplo tan conspicuo como el Rincón de Goya, proyectado por Fernando García Mercadal entre 1926 y 1928.

Si como ya hemos visto, el aspecto exterior de la estación no representaba ninguna novedad arquitectónica para la época, todavía más peculiar resultaba la decoración original proyectada para el interior del vestíbulo. Si en las fachadas recurrió a la inspiración ecléctica de las *Beaux-Arts*, para el interior ideó una decoración de regustos renacentistas, que no se pudo materializar y que fue sustituida por Martínez de Velasco por otra de inspiración romana, con todos los elementos del repertorio clásico: tacos, ovas, perlas, hojas, etc. pero utilizados con soltura y sin rigor.

El modelo para esta decoración bien pudo ser extraído de la Chicago Union Station, comenzada en 1913 e inaugurada en 1925, con un imponente vestíbulo con elementos decorativos muy similares a los estudiados, y famosa por la película *Los intocables* y su escena de la escalera, con una balaustrada muy similar a la del vestíbulo de la estación de Canfranc.

Además de la presencia de los dos países mediante los respectivos escudos presidiendo los lados sur y norte, la decoración también incluía 16 relieves alegóricos al dios Mercurio. La aparición de este tipo de representaciones ale-

góricas era algo muy frecuente en la época y cabría entroncarla con las reminiscencias del Simbolismo, uno de los movimientos artísticos más importantes de final de siglo XIX, en literatura pero también en artes plásticas. Esta presencia de Mercurio era sumamente importante pues en el fondo suponía la justificación no solo de la estación sino de todo el proyecto de comunicación internacional, puesto que hacía referencia tanto a su condición de protector de los viajeros, como a la de favorecedor de las relaciones y transacciones comerciales, que en definitiva había sido la intención del proyecto de paso internacional.

TIEMPO DRAMÁTICO

La prueba fehaciente de que en Canfranc, el tiempo y el arte habían quedado detenidos es que sorprendentemente la fachada del edificio nunca tuvo reloj. Tan indispensable elemento, que preside cualquier estación avisando a los desorientados viajeros, nunca llegó a latir en Canfranc porque jamás fue colocado en la fachada, a pesar de que en el proyecto original se reservó un lugar preferente para él a ambos lados del edificio, en el centro del cuerpo de la cúpula y se realizó la hornacina que lo albergaría.

Pese a ello, la estación ha servido de acompasado metrónomo en la coreografía europea desde el periodo de entreguerras hasta nuestros días; fue ocupada por las tropas de Franco durante la Guerra civil, sirvió de paso seguro para miles de judíos huidos de la Alemania nazi hacia la libertad, protegidos por aquel «Rey de Canfranc» Albert Le Lay, Jefe de la aduana francesa y cabecilla de la red de espías que se alojaba en la propia estación. También sirvió como lugar de paso e intercambio del oro robado por Hitler en toda Europa a cambio del wolframio producido en Galicia y Portugal y que servía para blindar las armas nazis.⁸

⁸ Canfranc fue un lugar estratégico en la II Guerra Mundial. Cientos de europeos escaparon en el tren de la libertad del genocidio nazi, como los pintores Max Ernst y Marc Chagall, hasta que las tropas del Tercer Reich ocuparon toda Francia en noviembre de 1942. Para seguir indagando sobre este apasionante tema es conveniente leer toda la investigación de Ramón J. CAMPO, quien desde 2003 ha publicado varios libros con los descubrimientos. El último publicado es: *Canfranc. El oro y los nazis. Tres siglos de historia*, Zaragoza, Mira editores 2015.

Fig. 4. Fotografía David Ibáñez, 2017, colección particular. Hueco en forma de templete donde iba a ser alojado el reloj.



EL TIEMPO DE ABANDONO

A raíz del hundimiento del puente de *L'Estanget* en Francia en 1970 tras un descarrilamiento, el tráfico internacional quedó interrumpido. La falta de mantenimiento a partir de ese momento combinada con la climatología adversa y el vandalismo generalizado, aceleraron la ruina del edificio que ya en los 90 presentaba un aspecto deplorable. Lejos de ser el fin del edificio, su condición de ruina lo ha convertido en leyenda, entre romántica y morbosa, no exclusiva de aragoneses sentimentales, pues la ha situado como uno de los monumentos abandonados más atractivos del mundo en distintas páginas web sobre patrimonio abandonado.

Su fuerte carga histórica y sentimental, también la ha convertido en numerosas ocasiones en sugerente escenario romántico y evocador del pasado en películas de cine, anuncios publicitarios o programas televisivos. La estética de la ruina siempre ha resultado atractiva, quizá porque su decadencia nos revela el efecto inexorable del paso del tiempo, que no se percibe a través de los sentidos sino de sus efectos en los objetos y cómo no en las personas.

El tiempo se detuvo por unos instantes en la estación en el fin de 1999. Televisión Española encargó a la compañía teatral *Els Comediants* la realización del programa especial de fin de año, que iba a despedir el milenio desde España. El programa se llamó *Expreso 2000* y las imágenes tomadas en Canfranc, junto con las de otras producciones de otros países fueron emitidas por cincuenta y cinco cadenas de televisión de todo el mundo el día 31 de diciem-

bre de 1999. En la producción, personajes históricos y fantásticos de la historia y tradición española se encontraban en la estación de Canfranc para acabar con todo lo malo de nuestra historia y en una especie de ritual ponerlo dentro de cajas y quemarlo para iniciar así un nuevo milenio.

En la edición del año 2000 del anuncio de la Lotería de Navidad, el famoso caballero «calvo» nos trasladaba con su gabán negro, estética años 30, y característica melodía a tempo de vals compuesta para la película *Doctor Zhivago*,⁹ a un momento indefinido de la primera mitad del siglo xx. Estéticamente la imagen en blanco y negro y sumida en un sugerente efecto *flou*, buscaba llevarnos a un pasado ficticio pero posible. La imagen del pasado gusta porque transmite confianza. La nostalgia genera un estado de ánimo positivo y funciona como un gancho emocional que lleva a experiencias que reconocemos aunque sea por referencias ajenas o iconográficas. En definitiva lo que de verdad vende son las emociones.

Hemos visto cómo por una parte la demora en las obras y por otra la trayectoria y especialización de los proyectistas hicieron que definitivamente la estación naciese con un aspecto ciertamente «tardío» respecto a otras propuestas arquitectónicas más novedosas en aquel momento. Seguramente esta circunstancia la ha excluido sistemáticamente de los manuales de Historia del Arte, aunque sí es protagonista y con todos los honores en los libros de Historia y sobre todo en la memoria y ensueño de muchas personas por ser testigo y protagonista del tiempo pasado, presente y, por supuesto, esperemos que de un futuro que le devuelva su esplendor.

⁹ La leyenda urbana situó parte del rodaje de la película *Doctor Zhivago* (David Lean, 1965), en la estación de Canfranc, aunque ni un solo fotograma demuestra tal hecho. La confusión puede provenir del referido anuncio de la Lotería donde aparecía el tema «*At The Student Café*» compuesto para una escena de la película por Maurice Jarre.

EL TIEMPO Y LAS JOYAS: MODAS CÍCLICAS. DE LA EVASIÓN DE LAS *CHINOISERIES* A LOS *REVIVALS* BIZANTINOS DE DOLCE & GABBANA

CAROLINA NAYA FRANCO*

INTRODUCCIÓN: LA MIRADA DE OCCIDENTE A ORIENTE EN LA BÚSQUEDA DE FUENTES DE INSPIRACIÓN

LA JOYERÍA ES INDUDABLEMENTE una disciplina artística idónea para asimilar y reinterpretar el paso del tiempo, materializando los estilos y técnicas del pasado. En la búsqueda de fuentes de inspiración, y enfatizando el componente lúdico y los sentimientos que evocan las joyas al portarlas, los artífices han tomado de modo recurrente los orientalismos y exotismos como motivos cíclicos de evasión y escapismo en la creación y capricho de la moda más sofisticada.

La vuelta al pasado, durante la industrialización y con el movimiento *Arts & Crafts*, se centró en cuestiones técnicas que buscaban reivindicar y proteger el valor de la manufactura del trabajo artesanal, para defender las joyas como objetos artísticos «no seriados». Sin embargo, en casi todos los casos la recuperación de estilos del pasado ha sido temática: premisa estética o romántica para evocar la suntuosidad de las grandes civilizaciones de forma paralela a una traslación en el espacio hacia lo exótico, lejano y desconocido.

La joyería occidental miró hacia China fundamentalmente en el entorno del Art Déco. En otros casos, las más prestigiosas firmas joyeras europeas y americanas recrearon avanzado el siglo xx las formas y técnicas utilizadas por los artífices en las excepcionales joyas de la Dinastía Moghol (1526-1858); piezas que nacieron de la fusión e interrelación de la cultura islámica y el continente indio. Por último, nos adentraremos en la reciente influencia de Bizancio, que, aunque se ha tomado nítidamente en el ready-to-wear 2013 de la mano de Dolce & Gabbana, ya fue perfilada en las colecciones de Mademoiselle Chanel de la década de los 60, a raíz de su visita al mausoleo de Galla Placidia en Rávena.

* Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Este artículo se enmarca entre las iniciativas del grupo de investigación consolidado “Artífice” (248-158) cofinanciado entre el Gobierno de Aragón y el Fondo Social Europeo de Desarrollo Regional.

MODAS CÍCLICAS Y JOYAS «REVIVAL»: EXOTISMOS TOMADOS DE LOS MUNDOS LEJANOS

Dragones, quimeras, peonías y jade labrado: China en el germen del Art Déco

Aunque la recuperación de temas del Este asiático en la joyería europea (sobre todo parisina) resultó especialmente relevante a partir del Art Déco, sabemos que los aderezos chinos para el cabello estuvieron en boga en Rusia ya a comienzos del siglo XVIII; una tipología de joya a la que no se había prestado especial atención entre las damas europeas hasta ese momento, centradas fundamentalmente en el uso y profusión de collares, sortijas y broches.

En la antigua China se había concedido un gran protagonismo a los ornamentos para el cabello y aderezos para el peinado ya en el periodo TANG (618-906 d.C.), que continuaron en uso en las dinastías SONG (960-1279) y en la YUAN (1280-1368). Algunos detalles de pinturas procedentes de Dunhuang de finales del siglo IX y comienzos del siglo X d.C. hoy en el British Museum, revelan un gusto temprano por adornar los cabellos de las mujeres chinas.¹ En el transcurso de los siglos estos aderezos se hicieron cada vez más sofisticados, con complicados elementos pinjantes; bellas horquillas y peinetas fueron reclamadas en Europa a través de embajadas, tal y como muestran algunos aderezos que debieron ser encargados por Catalina la Grande (1729-1796), hoy en la colección del Hermitage Museum (N.º inv. LS-439). En concreto, son ejemplares datados en los siglos XVII y XVIII: de entre ellos destacamos un bellissimo paisaje en filigrana con una pagoda en el centro de característico techo curvado con figuras humanas, pájaros y peces entre la decoración vegetal y floral (tema que se cree expresaba buenos augurios) [fig. 1]).²

Estas piezas en filigrana y malla metálica revelan la evolución técnica sufrida en los ornamentos chinos de los siglos XVII y XVIII, ya que a comienzos de la dinastía MING (1368-1644) fueron el repujado y el calado las técnicas más sobresalientes en las joyas. El protagonismo del metal resulta evidente frente a las alhajas decoradas con polícromas piedras preciosas —apenas

¹ TAIT, H., *7000 Years of Jewellery*, London, The British Museum Press, 2006, pp.16-17 (fig.4) / p. 115 (fig. 255).

² TRUBKINA, Y., *The Hermitage, Treasure Gallery, the Collections of the Russian Emperors and Empresses*, Alfa-Colour Art Publishers, San Petersburgo, 2013, p. 28.



Fig. 1. Aderezo para el cabello de la colección del Hermitage en oro, plata y piedras preciosas (22 x 23 cm.). Fotografía: L. Kheifets, The State Hermitage Museum.

sin labrar—, que pertenecieron al Príncipe Zhuang de Liang o a su esposa Lady Wei (+1451), hoy en el Museo Provincial de Hubei (Wuhan).³ En ellas se concedía especial importancia a las gemas, que únicamente se pulían, mientras que en Occidente ya se estaban lapidando en distintos estilos, modificando su naturaleza a partir de la simetría y regularidad de incipientes y brillantes facetas.

El gusto por las *chinoiseries* también resultó evidente en cajitas de rapé y otros objetos del coleccionismo europeo. Evans reconoce la influencia de China en algunas chatelaines inglesas en metal sobredorado desde 1760, a raíz de la publicación en Inglaterra de diseños chinos por Chippendale.⁴ No obstante, ya hemos anunciado que durante el *Art Déco*, fue muy acusada la influencia china en las joyas europeas; revisaremos a continuación los ejemplos de Cartier o Fouquet en París, y en España el de Lacloche Frères.

³ Se reproducen en: *MING. 50 years that changed China*, London, The Trustees of the British Museum, 2014, p. 74 (fig. 55) / pp. 282-283 (fig. 249).

⁴ EVANS, J., *English Jewellery from the Fifth Century A.D. to 1800*, London, Methuen & Co. LTD., 1921, p. 142 / plate XXVII, n.º 5 / EVANS, J., *A History of Jewellery 1100-1870*, New York, Dover Publications, 1970, p. 161 / plate 159 a.

Numerosos ejemplos de la atracción por la temática china del *coolhunter*⁵ Louis Cartier datan de la década de los años 20, hasta que progresivamente y a raíz del descubrimiento de la tumba de Tutankamón en 1922 por parte de Howard Carter, la firma comenzó a hacer joyas mayoritariamente neoegepcias. Se trata en todos los casos de recreaciones de motivos e interpretaciones maravillosas desde el punto de vista técnico, que, tomadas por su misterio o exotismo, carecen de la implicación simbólica, cosmológica o ritual de las joyas chinas. Son obras realizadas sin duda con los más lujosos materiales labrados al gusto occidental, perdiendo por lo tanto el cariz chino de esencialidad y respeto por las formas naturales orgánicas, que se dejan prácticamente intactas. Además, Cartier recreó porcelanas de su propia colección, y guarneció placas de laca importadas y adquiridas en sus múltiples viajes, o fantaseó reproduciendo motivos gráficos procedentes de su vasta biblioteca. En la actualidad, esta hibridación de los diseños académicos contemporáneos con la fusión del pasado histórico se ha denominado como una insólita interpretación del *Art Déco*.⁶ Algunas piezas célebres son el broche *Pagoda* en platino y diamantes (1927), distintas vanity cases en madera lacada, oro esmaltado e incrustaciones y también polveras, frasquitos para perfume, pitilleras o relojes. Los motivos recurrentes en estas piezas son los Buda, la mitología china, las peonías y los dragones: de entre las joyas destacan los espectaculares brazaletes *Quimera* (1928-1929) con corales, esmeraldas, zafiros y diamantes guarnecidos en oro y platino.

Cabe citar la importancia de la labra del jade en algunas de estas creaciones siguiendo la tradición china que usaba estas gemas en amuletos en de animales ya en la Antigüedad, al menos desde la dinastía Shang (1200-1000 a.C.) y comienzos de la Zhou (1000-900 a.C.).⁷ Existen tanto de la de la nefrita como de la jadeíta yacimientos históricos en el Lago Baikal al Norte de Mongolia y en Khotan, al Norte del Tíbet. Su uso continúa vinculado a la joyería china de la actualidad.

⁵ Así le hemos denominado en otras ocasiones: NAYA, C., «El arte del lujo. Cartier, *coolhunter* de estilos y *savoir faire* parisino», *AACA digital*, n.º 22, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, marzo de 2013. <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=761>>.

⁶ *El arte de Cartier*, Madrid, TF Artes Gráficas, 2012, p. 109. Las piezas a las que nos referimos en estos párrafos se reproducen en las pp. 172-209. Otros *revivals* en NADELHOFER, H., *Cartier. Jewelers Extraordinary*, London, Thames & Hudson, 1999, *plates* 33-39 / *plates* 49-59.

⁷ TAIT, H., *7000 Years of...*, *op. cit.*, pp.17-18/ pp. 194-195.

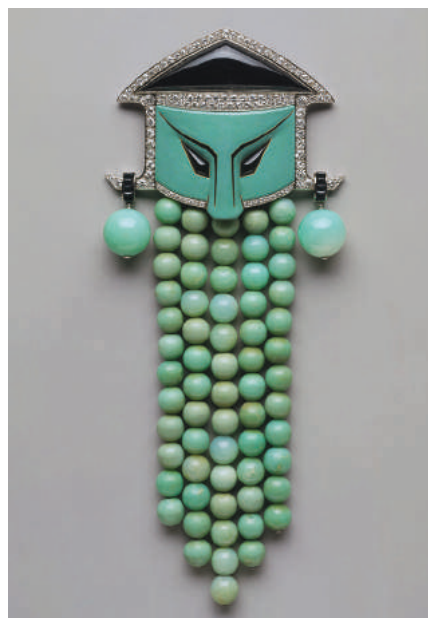


Fig. 2. Devant de corsage en platino, ónix, jade y diamantes (22,9 x 9,5 cm). Fotografía: Pinterest.

En este sentido, es importante referirnos a un cinturón de discos de jade creado por Cartier en 1930; los discos fueron tallados en China a finales del siglo XIX, imitando las formas de las monedas en curso del reinado del emperador Guangxu (1871-1908). En este caso, Cartier Londres no solo guarneció el material emblemático chino por excelencia, sino que además reprodujo la tipología masculina de joya china más importante, los cinturones de placas, cuyo desarrollo fue paralelo a los aderezos para el cabello femeninos. La pieza fue vendida a la cantante de ópera de origen polaco Ganna Walska.

En cuanto al homenaje a la civilización china de la mano del maestro Georges Fouquet (1862-1957), debemos referirnos a un *devant de corsage* en platino esmaltado en forma de máscara china, aderezado con ónix, diamantes y cuentas de jade ensartadas en cascada simulando la larga barba de un chino. La pieza, de hacia 1923, hoy se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York (N.º inv. 2001.723) [fig. 2].

En España hay que citar sin duda a los hermanos Lacloche (1875-1960), que bajo la firma Lacloche Frères crearon maravillosos diseños que se vendieron por sus establecimientos en toda Europa y de nuevo fusionaron la geometría propia del Art Dèco con los temas del lejano Oriente. De entre todas las creaciones destacamos un brazalete articulado datado hacia 1927 que, a modo

de biombo, recrea un paisaje narrativo chino con incrustaciones de coral y ónix, sobre un fondo neutro de diamantes incoloros tallados en brillante sobre platino.⁸

Por último, queremos citar algunas de las últimas creaciones en vida de Coco Chanel (1883-1971), que, aunque en bijoux (con resinas y pastas vítreas),⁹ rememoraron como moda cíclica los ya citados brazaletes de Cartier *Quimera*.

El oro kundan y la fusión de Oriente y Occidente.

Joyas de inspiración mogol en el siglo xx

Dejamos el Este asiático para adentrarnos en Oriente Medio y analizar la estética y técnica de las joyas características de la Dinastía Moghol (1526-1858). Se trata de manifestaciones con una apariencia única en oro kundan con reversos esmaltados, que nacieron del contacto entre la India y el islam. El término kundan alude al trabajo del oro ultra purificado y golpeado con un martillo u otras herramientas a temperatura ambiente, creándose así una pasta de oro maleable con la que engarzar la gema al soporte fijándose en todo su contorno. Esta pasta se alcanza gracias a la unión molecular conocida como enlace eutéctico. La técnica tiene algunas limitaciones (no permite fijar todo tipo de materiales), pero básicamente en ella reside el secreto de la belleza de las joyas mogoles originales. Estas piezas serán reinterpretadas en el siglo xx por joyeros internacionales como Cartier, u otras firmas de la gran manzana neoyorquina como Harry Winston.

Sin embargo cabe señalar que, frente a otras influencias orientales (Persia, China o Egipto) que únicamente sirvieron de inspiración temática a Cartier, el arte kundan fue asimilado por los parisinos de un modo mucho más profundo. Partiendo de la tradición, entre los años 1920 y 1930 fueron capaces de llegar a nuevas e innovadores diseños en los que hibridaron Oriente y Occidente.

Todo empezó en 1901, cuando comenzaron a recibir encargos de altos dignatarios indios —incluidos maharajás y maharanís—, para los que Cartier restauró piezas antiguas además de guarnecer sus gemas legendarias, acomodando la estética barroca mogol a un nuevo lenguaje que se fundía con las

⁸ Esta alhaja fue vendida por el galerista Simon Teakle. Puede visionarse en su web: <<http://simonteakle.com/gallery/art-deco-diamond-and-gem-set-narrative-bracelet/>> [fecha de consulta: 02/08/2017].

⁹ Son considerados manieristas (historicismos) y se reproducen en MAURIÈS, P., *Jewelry by Chanel*, London, Thames & Hudson, 2000, p.114.

premisas técnicas de los parisinos.¹⁰ De este modo los sarpush (ornamentos de turbante) se adaptaron al gusto contemporáneo occidental contemporánea occidental, versionando los modelos originales manufacturados en Jaipur, para extender sus formas por las sienes como en el aderezo creado para Jagatjit Singh maharajá de Kapurtala en 1926, en una nueva versión entre la tiara y el bandeau¹¹ o incluso llegando a presentar formas intermedias o relecturas de aderezos medievales occidentales como en el bandeau con remate central a modo de sarpush ejecutado por Cartier's London en 1930.¹² Estos aderezos continúan versionándose en la actualidad para recrear históricos aigrettes que incorporan en ocasiones piochas pinjantes.

El contacto con India no solo renovó estilísticamente las formas, sino que supuso un enriquecimiento técnico: nuevas fórmulas de labra permitieron actualizar diseños plenamente occidentales. Las esmeraldas colombianas (ejemplares de contorno pera y octogonal, de finales del siglo xvii) fueron talladas por artesanos de los talleres reales de Jaipur con diseños florales, y al ser guarnecidas sobre platino en collares en los talleres europeos, hibridaron ambas estéticas. De este modo, los sautoir de Cartier tomaban una nueva apariencia: los rubíes fueron labrados en forma de frutos nervados, y los zafiros fueron facetados y estriados en hojas que al combinar ambas gemas con esmeraldas agallanadas en nuevas y arriesgadas combinaciones polícromas, vieron nacer el estilo conocido como tutti frutti.¹³

Otras creaciones fueron configuradas por finas perlas traspasadas, como un bello bolso de noche con boquilla metálica decorada en tutti frutti creado por Cartier Nueva York en 1930,¹⁴ cuyo tejido de malla trató de simular sofisticadas creaciones mogolas hoy en la Al Thani Collection, y que fueron objeto de una muestra entre marzo y junio del presente 2017 en

¹⁰ Jacques Cartier asumió los primeros encargos desde la sede londinense: NADELHOFFER, H., *Cartier. Jewelers...*, op. cit., pp. 156-183. Sobre los encargos más recientes de los Maharajás a Cartier, recomendamos la publicación del director de arte asiático de Christie's especializado en arte indio y su influencia en Europa: JAFFER, A. (ed.), *Beyond Extravagance: Gems and Jewels of Royal India*, Paris, Assouline, 2013. Sobre la técnica del *kundan* y las piezas del Museo Nacional de Kuwait: KEENE, M., *Tesoro del Mundo. El arte de la joyería en la India mogola. The Al-Sabah Collection, Kuwait National Museum*, Londres, Thames & Hudson, 2004.

¹¹ *El arte de Cartier...*, op. cit., p. 117.

¹² NADELHOFFER, H., *Cartier. Jewelers...*, op. cit., p.183 (figura 98).

¹³ *El arte de Cartier...*, op. cit., pp. 160-161/165-169.

¹⁴ *Ibidem*, p. 155, fig.193.

el Grand Palais parisino. Nos referimos también a una rica corona nepalí tejida, con sarpush de diamantes y esmeraldas y remate en pluma de ave del paraíso (h. 1900), o a una asombrosa alfombra circular (de 116 cm. de diámetro) manufacturada entre 1860-1865 con más de medio millón de perlas, zafiros, esmeraldas y rubíes, encargo del maharajá de Baroda Khande Rao Gaekwar.¹⁵

Otras joyas de Cartier establecieron diálogos más ligeros con la India: por ejemplo, piezas reutilizadas de hansuli mogoles fueron guarnecidas a la moda contemporánea en bellas creaciones, contaminando superficialmente ambas estéticas. Destacamos a este respecto el diseño de un collar de 1928 con un medallón en el centro en jade nefrita excavado; tanto en el medallón como en las entre piezas todavía se pueden apreciar los rubíes y esmeraldas fijadas a partir del genuino trabajo en oro kundan.¹⁶

En otras piezas, —de un modo similar a los objetos de inspiración china de Cartier—, la India sirvió únicamente para dotar a algunos diseños plenamente occidentales de cierto exotismo; sirvan como ejemplo algunos objetos de colección con aplicaciones de clara inspiración mogola, como son los herrajes en oro y platino imitando motivos de esmalte meenakari en una pitillera de mesa en jade nefrita, u otras piezas de tocador y ornato personal con gemas labradas por artífices indios, o incluso híbridadas con aplicaciones en oro kundan y combinadas con motivos figurativos persas.¹⁷

Tal fue la fascinación que estas joyas provocaron entre las clases privilegiadas occidentales, que en 1966 el mítico joyero neoyorquino Harry Winston, establecido en la gran manzana en 1932, trajo desde Bombay a Manhattan al joyero Ambaji Shinde junto con su esposa y sus seis hijos.

Shinde (1918-2003), formado en la Escuela de artes en Mumbai, comenzó a trabajar con Nanubhai Jewellers, donde diseñó joyas para Maharajás y otros muy ricos clientes. No obstante, y desde que comenzó su colaboración con Winston pasaron por sus manos el famoso diamante Hope y piezas para Sofía Loren, Madonna, Gwyneth Paltrow, o la reina de Inglaterra. Destacó por combinar en sus creaciones las técnicas indias de 5000 años de antigüedad con las más punteras.

¹⁵ Las piezas se reproducen en *Des Grands Moghols aux Maharajás. Joyaux de la Collection Al Thani*, Paris, Beaux Arts éditions, 2016, pp. 47/52-53.

¹⁶ Se reproducen en *El arte de Cartier...*, *op. cit.*, pp. 152-153/155 (figuras 188-190/192).

¹⁷ *Ibidem*, figs. 163-164, 177, 185, 194, 203 (pp. 139-140, 146, 150, 156, 162).



Fig. 3. Madonna con collar de diamantes de Ambaji Shinde para Harry Winston. Fotografía de Helmut Newton para Vanity Fair (1999). Fuente: Pinterest.

En el año 1999 creó un diseño para Madonna immortalizado por Helmut Newton para *Vanity Fair* [fig. 3], donde fusionó la suntuosidad y riqueza de las formas mogolas con un sencillo esqueleto metálico occidental, concediendo total protagonismo a los diamantes tallados en briolette, navette y brillante engastados en sencillas garras, a partir de una doble riviére con pendeloques articulados y dispuestos en cascada. En el centro, una moderna roseta versionó con tres almendras un dieciochesco girandole.

Shinde se jubiló en el año 2001 como director creativo y jefe de diseños para Harry Winston, tras treinta y seis años junto a la firma. Tal y como citó

The Guardian con motivo de su fallecimiento en 2003, «Shinde used his Indian cultural heritage to create distinctly western pieces»¹⁸

Bizancio: lujo y color. De Chanel al ready to wear de Dolce & Gabbana

Por último, cabe citar que el color, el lujo y la suntuosidad de los mosaicos del Imperio Romano de Oriente (así como otras artes del pasado) fueron fuente de inspiración directa para las creaciones de pasarela de Dolce & Gabbana del pasado otoño-invierno 2013-2014. En este caso no fueron las joyas creadas en Época Bizantina las que inspiraron los modelos, sino que los propios mosaicos fueron recreados como estampados en los complementos y fondos textiles, incluso reproduciendo sus teselas en versiones seriadas de opus tessellatum.

En los detalles de la colección reconocemos escenas reinterpretadas de la catedral de Monreale. Al contemplar los modelos y a pesar del acusado componente neobarroco recurrente en la estética actual (potenciado en este caso por el acusado uso del dorado), comprendemos por qué Bizancio se convirtió durante siglos en el centro de la moda y la elegancia de la época, denominándose por la historiografía clásica de la joyería como «el París de la Edad Media».¹⁹

Para comprender realmente el grado de interpretación y asimilación de Bizancio en la colección italiana, podemos recurrir a varios detalles de los mosaicos de San Vital de Ravena fechados hacia el año 547. Una revisión rápida nos permite comprender la importancia concedida a la policromía en la moda y joyas bizantinas, a través de la opulencia de los materiales. En la reciente colección italiana se han recortado las túnicas talares que incluso lucen aplicaciones de pastas vítreas sobre las telas como las que porta Teodora, reinterpretadas aquí libremente en cenefas, orlas y embocaduras. Muchas de ellas actualizan en sus vestidos la representación de Guillermo II de Sicilia, fundador del Duomo en 1172. Y es Santa Águeda, patrona de Catania, la que supuestamente inspira todos los aderezos incluidas las diademas. Se trata de una libre interpretación de las formas bizantinas en metal sobredorado y pastas vítreas, respetando la estética general de las formas.

¹⁸ <https://www.theguardian.com/news/2003/apr/19/guardianobituaries> [fecha de consulta: 09/08/2017]. Sobre Shinde: KESWANI, R., *Shinde jewels*, Paris, Assouline, 2004.

¹⁹ WAGNER DE KERTESZ, M., *Historia universal de las joyas a través del arte y la cultura*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1947, p. 258.

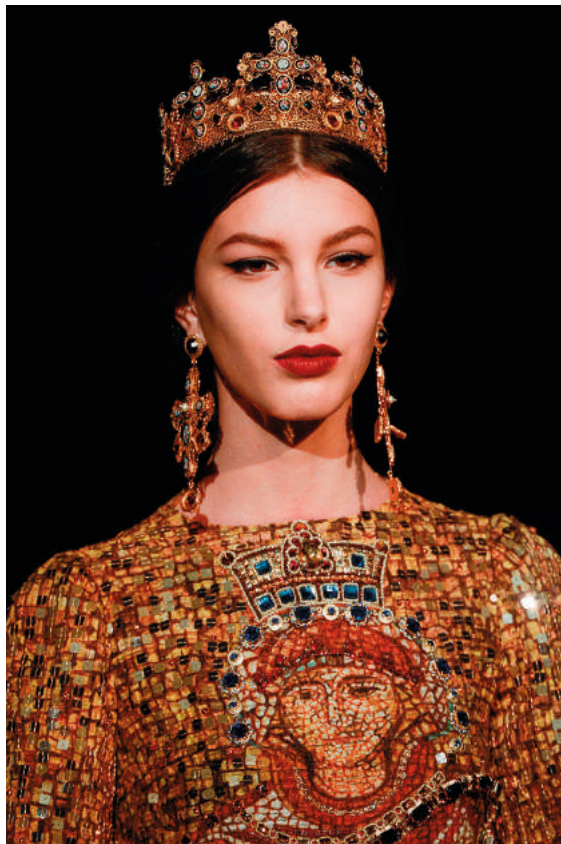


Fig. 4. Detalle de modelo en el desfile de Dolce & Gabbana's Winter 2014 Collection. Fuente: Pinterest.

Algunos pendientes como los que porta la modelo de pasarela aquí reproducida [fig. 4], guarnecen pequeñas plaquitas metálicas decoradas con la técnica del micromosaico, que apareció en Roma a finales del siglo XVIII y se usó mucho durante el XIX en joyas y objetos de colección. El principio estético y técnico es el mismo que en el opus tesellatum pero a tamaño reducido. Sus escenas y temas, en este caso florales, se componen gracias a diminutas teselas de vidrio ya coloreadas, que se pegan y calcinan con una fuente de calor antes de su pulimento final. También figuran otras aplicaciones en micromosaico en las cuñas de zapatos a modo de los «chapines» renacentistas, con altas plataformas de madera dorada, así como en algunos bolsitos-joya con asas.

Otros complementos en madera (bolsos y de nuevo plataformas de zapatos) semejan los trabajos de taracea o piedra dura florentina, simu-



Fig. 5. Detalle de pendientes en oro y piedras preciosas de Dolce & Gabbana (2013). Fuente: Pinterest.

lando motivos decorativos florales y roleos a modo de grecas. El uso de estas técnicas únicamente pretende emular un espectáculo a gran escala y poner el broche a un total look. Del mismo modo, el diseño de algunos pendientes en oro dentro de la línea «Alta Moda Venice Collection» [fig. 5], ha recreado con filigranas dieciochescas un modelo de pinjante de cadenas renacentista, lo que da cuenta del eclecticismo e hibridación general de la colección con una relectura del pasado global centrada en las artes aplicadas o decorativas.

Antes de finalizar, cabe citar que hace varias décadas, Chanel también rindió homenaje a la civilización bizantina diseñando una colección de joyas tras visitar el mausoleo de Galla Placidia en Rávena. Las piezas más logradas a nuestro juicio fueron ejecutadas por Robert Goosens entre 1954-1971.²⁰ Eran una serie de cruces que mostraban en el anverso gemas engastadas y en el reverso, santos incisos en el metal. Estas representaciones parecieron inspirarse en un relicario con esmalte cloisonné que fue hallado en el Gran Palacio de Constantinopla (siglo x) y que desde 1965 se encuentra en el British Museum (n.º inv. 1965,0604.1).²¹ A diferencia de los italianos, Mademoiselle creó joyas de estética plenamente occidental rememorando las propias joyas bizantinas.

²⁰ Estas cruces se reproducen en MAURIÈS, P., *Jewelry by Chanel...*, op. cit., pp. 99/101.

²¹ <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=61405&partId=1&searchText=enamel+byzantine+cross&page=1>.

CONCLUSIONES

Tal y como anunciamos en otro simposio sobre el gusto, la búsqueda de fuentes de inspiración ha sido constante en todas las artes plásticas desde comienzos del siglo XIX, siendo los exotismos una fuente especialmente recurrente a raíz de la diversificación de las rutas comerciales, las campañas arqueológicas y las Exposiciones Universales.

Los grados de asimilación de estos exotismos han sido distintos por parte de los joyeros y firmas: desde la inspiración para tratar de hacer algo totalmente nuevo al apropiacionismo, sobre todo a partir de la reutilización de materiales. En muchas ocasiones, las piezas son homenaje al pasado o simple recreación de temas, pero también pueden darse premisas más profundas compositivas o estéticas, asunción de técnicas e incluso creación de nuevas tipologías o formas.

La tendencia mayoritaria en la joyería actual busca captar un consumidor de lujo global: en las joyas, al igual que en el arte, se ha producido una homogeneización temática y formal, lo que conlleva que se produzcan obras similares en distintos lugares, partiendo de que la estética occidental domina el mercado.

Desde las vanguardias, las joyas han sucumbido al eclecticismo, al kitsch y otras derivaciones, fruto de la propia hibridación del arte actual. El agotamiento de las fuentes de inspiración, hace que inevitablemente hoy se recurra a las formas orgánicas, a los bestiarios, a la naturaleza y en general, a la historia de los estilos. Parafraseando a Walter Benjamin, una vez desdibujado el aura del objeto y la antigüedad que legitima a la obra de arte, la mayoría de las creaciones, no únicas, se han extraído del ámbito de la tradición al multiplicar su masiva presencia.²²

²² BENJAMIN, W., *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro, 2010, p. 16 y ss.

LAS HORAS PRESTADAS O LA DIDÁCTICA DEL TIEMPO. DEL ALQUILER DEL RELOJ PÚBLICO DE MALLÉN (1485) A LA ADQUISICIÓN DEL DE UTEBO (1528)

MIGUEL ÁNGEL PALLARÉS JIMÉNEZ¹

«Tan sólo al final de mi giro
el pasado vendrá a tocar a tu puerta».

H. P. LOVECRAFT, *Polaris*.

I. INTRODUCCIÓN

DE 1490 A 1530, aproximadamente,² es el periodo conocido en Europa por el «hermoso siglo XVI»: aumentó la producción agraria, por lo que fueron menos las crisis de subsistencia; los progresos técnicos permitieron el aumento de la industria, la inflación se mantuvo moderada y fundamentalmente se abrieron nuevos mercados. La demanda creció a finales del siglo XV en función de las nuevas necesidades, primero por el crecimiento demográfico, pero también por la evolución del gusto; y mientras se ensalzaba el lujo entre las clases altas, en una búsqueda de nuevos productos y estímulos que representaran elementos de ostentación.³ A la imprenta, la producción de vidrio blanco o los progresos en construcción naval, se sumaron los avances en la metalurgia, se dieron mejoras en los altos hornos y el soplete hidráulico, lo que implicó una mayor facilidad para el trabajo en fino aplicado a la fabricación de armas, pero también a la de relojes [fig. 1].

Esta nueva coyuntura era alentada por la acción del Estado, que protegía la moneda propia, mimaba el comercio, apoyaba al artesanado nacional o buscaba trabajadores extranjeros que aportaran innovaciones; miraba pues por el bien público, algo que desde el principio se tendría en cuenta a la hora de colgar relojes en las ciudades europeas. El bien común era expresión empleada con fre-

¹ Profesor de la Facultad de Educación de la Universidad de Zaragoza. Miembro del grupo de investigación, con categoría de referencia, ARGOS (S50_17R). Email: miguelap@unizar.es.

² Siglas: AHPB (Archivo Histórico de Protocolos de Borja), AHPZ (Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza) e IFC (Institución Fernando el Católico).

³ Para todo este contexto, BENASSAR, M. B., *et al.*, *Historia Moderna*, Madrid, Akal, 1980, pp. 11-65.



Fig. 1. Relojeros. Grabado de Jost Amman en Sandebuch, obra de Hans Sachs impresa en 1568.

cuencia en la documentación oficial y en los tratados filosóficos bajomedievales para aludir al fin o la moralidad del gobierno y, a menudo, el significado último de que una acción fuera de común provecho equivalía a decir que era justa.⁴ En el caso de los relojes públicos se tenía claro ese concepto, ya que el mecanismo servía a la sociedad, que vería en seguida sus ritmos regulados tras su instalación; por ejemplo, el concejo de Jaca consideraba en 1480 «que el reloge sirve a todos»;⁵ o el de Zaragoza, a principios del siglo XVI, intuía que el instalar un reloj en la Torre Nueva sería «para el buen gobierno de los tribunales, asistencia a los enfermos y reglamentación de la vida en el vecindario todo».⁶

2. CONTEXTO HISTÓRICO EN ARAGÓN

El ámbito monacal había sido pionero en la relojería y el cómputo del tiempo, puesto que desde que fue redactada la «Regula Sancti Benedicti» por

⁴ BLACK, A., *El pensamiento político en Europa, 1250-1450*, Cambridge University Press, 1996, pp. 20-42.

⁵ GÓMEZ DE VALENZUELA, M. y TOMÁS FACI, G., «Los relojes mecánicos de la Baja Edad Media y la Alta Edad Moderna en Aragón a través de las fuentes documentales», en J. Criado Mainar y J. J. Borque Ramón (eds.), *El «Relox viejo» de Veruela. Un testimonio de la relojería mecánica bajomedieval*, Zaragoza, IFC, 2015 (pp. 225-264), espec. doc. 30, p. 244.

⁶ BORRÁS GUALIS, G. M., *Arte mudéjar aragonés: I*, Zaragoza, CAZAR y Colegio de Arquitectos de Zaragoza, 1985, p. 132.



Fig. 2. Pedro de Alcalá. Horas canónicas en el Vocabulista arauigo en letra castellana, impreso en Granada por Juan Varela de Salamanca, 1505.

San Benito de Nursia en el siglo VI, se normalizó una rígida división del día en torno a los ocho momentos dedicados a la oración, a los que se denominó horas canónicas; por eso, desde muy pronto, se trabajaron distintas formas de medirlo hasta que, a finales del siglo XIII, fue inventado el reloj de ruedas dentadas [fig. 2].

De manera progresiva dejaron de ser monopolio de los cenobios y pasaron a formar parte de los espacios públicos, pues las ciudades los consideraron expresión del poder señorial y de la autonomía municipal; por eso en zonas de temprano desarrollo urbano, como Flandes y el norte de Francia, es donde antes se implantaron, ya que las oligarquías gobernantes entendieron que el tiempo era un factor económico importantísimo a tener en cuenta. Como dijera Le Goff, la idea nueva era la del tiempo de los mercaderes, en contraposición al entonces vigente tiempo de la iglesia, siendo cada vez más determinante el control de las horas hasta la Revolución Industrial.⁷ La mentalidad utilitaria, propia de la modernidad urbana, todo lo cuantificó;⁸ de este modo, la extensión del ferrocarril fue

⁷ PÉREZ GALÁN, C., «De la vasta indiferencia a las horas ciertas. La cultura de la medición del tiempo y los relojes en Huesca durante el siglo xv», en J. A. Sesma y C. Laliena (coords.), *De la escritura a la historia. (Aragón, siglos XIII-XV). Estudios dedicados a la profesora Cristina Monterde Albiac*, Zaragoza, CEMA, 2014 (pp. 109-123); y CRIADO, J. y BORQUE, J. J., (eds.), *El «Relox viejo»...*, *op. cit.*

⁸ SABATO, E., *Hombres y engranajes. Heterodoxia*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 23-24.

fundamental para que los Estados unificaran sus usos horarios en el siglo XIX.⁹

A finales de la Edad Media ya había en Aragón un significativo número de relojes públicos, que habían sido instalados en las torres y campanarios de las urbes más señaladas, y también en edificios institucionales como la Diputación del Reino. El desarrollo de la relojería, que arrancó aquí a finales del siglo XIV, supuso la expansión del reloj mecánico y su introducción en el marco de la ciudad; las autoridades concejiles pretendieron con el nuevo mecanismo regular la vida vecinal, y aunque al principio sólo los grandes núcleos contaron con relojes públicos, muy pronto se sumarían a la moda las localidades de mediano tamaño. La obra ex profeso de una construcción para ubicar el reloj público en Zaragoza, la Torre Nueva,¹⁰ sería la culminación de un proceso de secularización sobre la gestión del tiempo, pues sería su Concejo a partir de entonces el que la controlara. Pero también el reloj llegó a finales del siglo XV a localidades aragonesas no demasiado pobladas, pero sí lo suficientemente pujantes como para adquirir y mantener dicho mecanismo; por ejemplo, y entre otras, están documentadas Quinto en 1461,¹¹ Ateca en 1475,¹² Épila en 1480 y seguramente Sariñena, en 1495,¹³ Sos en 1482,¹⁴ La Almunia en 1490¹⁵ y Molinos.¹⁶

⁹ RUBIO HANCOCK, J., «No siempre fue la misma hora en Barcelona y en Madrid: cómo los trenes unificaron los horarios», *El País*, Madrid, 16/02/2017: <https://verne.elpais.com/verne/2017/02/15/articulo/1487171113_006298.html> [fecha de consulta: 18/05/2017].

¹⁰ SERRANO DOLADER, A., *La Torre Nueva de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1989; y GÓMEZ URDÁÑEZ, C., «La Torre Nueva de Zaragoza y la documentación del siglo XVI. Historia e historiografía», *Artígrama*, n.º 18, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 341-373.

¹¹ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., «Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV. V», *Nassarre*, IX/1, Zaragoza, IFC, 1993, pp. 227-310, espec. n.º 1, pp. 231-232.

¹² PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., «Aportación documental... IV», *Nassarre*, VIII/2, Zaragoza, IFC, 1992, pp. 171-244, espec. n.º 22, pp. 182-183.

¹³ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., «Aportación documental... VI», *Nassarre*, XV/1-2, Zaragoza, IFC, 1999, pp. 419-513, espec. n.º 50, pp. 446-447, y n.º 116, p. 479.

¹⁴ ABELLA SAMITIER, J., *Selección de documentos de la villa aragonesa de Sos (1202-1533)*, Zaragoza, IFC, 2009, doc. 102, pp. 133-134. Parece que el reloj público se situaba en la torre del homenaje del castillo, según P. GALINDO ROMEO, «Sos en los siglos XI-XII», *Universidad*, I-3, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1924, pp. 81-114, espec. p. 81.

¹⁵ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., «Cuentas de la hacienda municipal de La Almunia de Doña Godina», *Aragón en la Edad Media*, XVI, Zaragoza, Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 611-636, espec. pp. 615-617 y 631.

¹⁶ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., *Las Cuevas de Cañart a finales de la Edad Media...*, Las Cuevas de Cañart (Teruel), Asociación Cultural «El Morrón», 2006, doc. 430, p. 138.



Fig. 3. Torre de Utebo, finalizada en 1544. El reloj desapareció tras su restauración. Fotografía: Montse de Vega.

Aquí aportamos la transcripción del contrato para alquilar por un año un reloj público para la iglesia de Santa María la Mayor de Mallén en 1485, del artesano Pedro Simón, un documento peculiar por el que los vecinos debían aportar cada uno un cuartal de trigo y 20 sueldos jaqueses para pagar el arriendo.¹⁷ La villa, que diez años después contaba con 156 fuegos,¹⁸ conformaba una encomienda de la Orden de San Juan de Jerusalén.¹⁹ También tenemos constancia del trabajo del relojero Jaime, sin duda Ferrer (no sabemos si padre o hijo pues eran homónimos) en la fortaleza de Segura de los Baños en 1521, aunque no tenemos noticia si sería para instalar un reloj o realizar alguna labor de cerrajería o forja, otra faceta de estos artesanos; el progenitor, de origen leridano, había trabajado en la Torre Nueva, y ambos tenían contacto con Colau de Payoa, mercader que comerciaba en Flandes. Un aprendiz que tuvo el menor de los Ferrer también era ultrapirenaico, y otro era vasco.²⁰ Finalmente

¹⁷ Apéndice, docs, 1 y 2, Simón fue testigo en Zaragoza, el 25 de febrero de 1491, de una procuración que interesaba a Pedro Palacio (AHPZ, Miguel Villanueva, 1491, f. 98v).

¹⁸ UBIETO ARTETA, A., *Historia de Aragón. Los pueblos y los despoblados*, II, Zaragoza, Anubar, 1985, pp. 818-819; y CARRANZA ALCALDE, G., *Historia de Mallén*, Zaragoza, IFC, 1988.

¹⁹ En el año 1485, era comendador de Mallén fray Pedro Pérez Calvillo, seguramente familiar de Juan Pérez Calvillo, señor de las cercanas localidades de Bisimbre y Malón (AHPB, Miguel Ezquerro, 1487, f. 27r).

²⁰ Apéndice, docs., 3 y 7. Sobre Payoa, DESPORTES BIELSA, P., «Aragón en el comercio con Flandes (siglo XVI)», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, n.º 74, Zaragoza, IFC, 1999, pp. 175-199.

damos a conocer un reloj en Utebo en 1528, lugar que debía de tener entonces poco más de cien habitantes,²¹ pero que a pesar de su tamaño estaba en la órbita de difusión del reloj público que irradiaba desde Zaragoza [fig. 3].²²

3. SOBRE LA EXTENSIÓN DEL RELOJ MECÁNICO Y LA DIDÁCTICA DEL TIEMPO

Teniendo en cuenta el actual modelo de concepción del tiempo, que cuenta con instrumentos de medida precisos y con cronología de referencia, nadie parece dudar de que a nuestros escolares haya que enseñarles el tiempo civil y su medida, desde la lectura del reloj a la utilización del calendario. El tiempo que nos acoge es un concepto abstracto que hay que aprender, por lo que es un elemento a trabajar desde el primer momento en Didáctica de las Ciencias Sociales de Educación Infantil, de manera que la comprensión de los conceptos temporales ha de ser la que abra a los alumnos a las concepciones del tiempo histórico.²³

Cabe preguntarse de qué manera el hombre del final de la Edad Media, que había vivido en un modelo de concepción del tiempo anterior al nuestro, tuvo que subirse (en función de su cercanía a un reloj) a un nuevo carro cronológico estructurado en horas; cómo tuvo que ampliar su mundo de noches y días, y estaciones, para entrar en el engranaje vital que un mecanismo imparable estaba fraccionando, computando y rigiendo. La importancia de saber contar y de saber letras pasaría a ser fundamental, aunque no fuera más que para entender los números romanos de las esferas; y hubo que desarrollar por tanto habilidades matemáticas, y también manipulativas y mecánicas para mantener el reloj correcta y puntualmente cuando su uso se popularizara. Seguramente es

²¹ Apéndice, doc. 9. UBIETO ARTETA, A., *Historia de Aragón. Los pueblos y los despoblados*, III, Zaragoza, Anubar, 1986, pp. 1312-1313.

²² Ya contaban en ese momento con reloj Pastriz, Villanueva de Gállego, Villamayor y Alagón, localidades rurales del entorno de Zaragoza (véase nota n.º 5, espec. docs. 44, 61-62, 64-65 y 67, pp. 251 y 259-263).

²³ Sobre el tema, GARCÍA BLANCO, Á., *Descubriendo el tiempo*, Madrid, Museo Arqueológico Nacional y Caja de Madrid, 1996; TREPAT, C. A., «El aprendizaje del tiempo en Educación Infantil», en M. P. Rivero Gracia (coord.), *Didáctica de las Ciencias Sociales para Educación Infantil*, Zaragoza, Mira, 2011, pp. 49-63; TREPAT, C. A. y COMES, P., *El tiempo y el espacio en la didáctica de las ciencias sociales*, Barcelona, Graó, 2015, pp. 7-122; y ARANDA HERNANDO, A. M., *Didáctica de las Ciencias Sociales en Educación Infantil*, Madrid, Síntesis, 2016, pp. 97-166.

un tema poco estudiado, pero la influencia del reloj en la sociedad renacentista fue vital, quizás mayor que otros inventos de la época que tienen la consideración de relevantes como la imprenta.

En la documentación coetánea, en los lugares donde sabemos que el reloj público ya daba las horas, éstas comenzaron a aparecer de inmediato en los contratos o en los edictos; y las jornadas de trabajo o las clases impartidas, y sus descansos, pasaron a tener la duración requerida y adecuada, se empezaron a indicar los horarios. El reloj se convirtió así en un instrumento de activación de la economía y un amoldador para la sociedad, cuyos miembros vieron en él también un elemento de ostentación, privado o colectivo si el mecanismo era un mecanismo público; siendo insólito el caso del concejo de Mallén, que en un gesto nada común llegó a alquilar uno en 1485, como se ha dicho.

Tenían reloj en el siglo xv personas de clase social alta o cercanas al poder: uno de arena en su caja el arzobispo Juan I de Aragón;²⁴ dos relojes del modelo «chilindro de fusta» el racionero Pedro Crabay en 1476;²⁵ también uno pequeño de ruedas el jurista zaragozano Pedro Ruiz y dos de arena con sus estuches Toda Ximénez de Alcalá, de Utebo, en 1483; uno de latón tenía el médico Antón Mayayo y también, Luis Lombart,²⁶ 7 relojes de arena rotos y 3 buenos en su tienda zaragozana. El notario general Miguel Villagrasa²⁷ había poseído dos relojes pequeños, «uno que senyala e el otro que tanye», en 1489; uno de plata y otro con campana tenía en Épila, Calatayuba de Urrea, viuda del virrey de Sicilia, Lope Ximénez de Urrea; y uno pequeño mosén Martín Morillo.²⁸ También en Épila estaba el «espertador» de Miguel Celma, maestro del conde de Aranda,²⁹ en 1491. [fig. 4-5].

²⁴ CALAHORRA, P., «Memorial de los bienes que fueron del Ilustrísimo Señor Don Joan [I], arçobispo de Çaragoça...», *Aragón en la Edad Media*, XVI, Zaragoza, Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza, 2000, pp. 129-144, espec. p. 144.

²⁵ Véase nota n.º 12, doc. 26, p. 184.

²⁶ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo xv*, Zaragoza, IFC, 2003, docs. 127, 134, 172 y 282, pp. 625-626, 630, 659-661 y 726.

²⁷ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., «Aportación documental... III», *Nassarre*, VIII/1, Zaragoza, IFC, 1992, pp. 213-271, espec. n.º 72, p. 238.

²⁸ Véase nota n.º 13, docs. 70 y 88, pp. 460, 462 y 469.

²⁹ PALLARÉS JIMÉNEZ, M. Á., «Algunas reflexiones sobre el inicio de la tipografía en Zaragoza y Aragón: cambios y pervivencias en la transición del códice al impreso», en L. Prensa y P. Calahorra (coords.), *Jornadas de Canto Gregoriano. XV y XVI*, Zaragoza, IFC, 2012, pp. 67-133, espec. doc. 8, p. 125.



Fig. 4. Baccio Baldini (atrib.). Mercurio, h. 1464. British Museum. A la derecha, abajo, un muchacho maneja un reloj de interior.



Fig. 5. Alberto Dürero. El caballero, la muerte y el diablo (detalle), 1513. Albertina de Viena.

Los propietarios de relojes se multiplicarían luego año tras año. Uno dorado tenía Sancho de la Cavallería en 1522, que le había costado 14 ducados;³⁰ cientos tenía depositados para su comercialización el mercader zaragozano Julián de Faunos en Medina del Campo en 1528, unos de marfil y otros de madera, algunos procedentes de Alemania.³¹ Y el deseo de poseerlos se acrecentaría cuando fueran de bolsillo,³² y con ellos el orgullo fatuo de su disfrute y exhibición, como el del personaje del entremés *El reloj y genios de la venta*, de Calderón de la Barca,³³ de la misma manera que sucedería siglos después con los propietarios de los primeros teléfonos móviles o de los primitivos equipos informáticos.

³⁰ Apéndice, doc. 6.

³¹ Apéndice, doc. 8.

³² BARQUERO, J. D., *Enciclopedia del reloj de bolsillo*, Barcelona, Amat, 2005.

³³ CALDERÓN DE LA BARCA, P., *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1982 (pp. 172-184).

Decía Julio Cortázar³⁴ que el reloj pasó a ser una parte de cada uno de sus poseedores. Nosotros ampliamos esta idea para aquellos años y decimos que dicho mecanismo pasó a ser también parte de la comunidad que lo poseía, puesto que ésta se desvivía por su mantenimiento y exactitud, y por buscarle acomodo en lugar seguro y visible. De hecho, la Torre Nueva de Zaragoza no es el único ejemplo arquitectónico aragonés ligado a un reloj público en el Renacimiento, puesto que se construyeron o adaptaron otras torres para el mismo fin. Seguramente estimulados por su erección, se levantó en seguida un campanar en la iglesia de San Andrés de Calatayud, y más tarde se transformó la torre de Ateca y se construyó otra para un reloj; también se realizó la de Utebo en 1544, y la de Belchite.³⁵ Tanto Ateca como Utebo habían tenido reloj público antes de realizar esas obras, por lo que presumiblemente fueron ejecutadas de forma estudiada para una mejor exposición del mecanismo.

Y la rueda creció después sin parar, con la ayuda divulgadora de la imprenta. Pedro Roiz publicaría un *Libro de relojes solares* en Valencia, tirado por Pedro de Huete en 1575; el *Arte de relojes de ruedas para torre, sala y faltriquera*, de Manuel del Río, lo imprimiría Ignacio Aguayo y Aldemunde en Santiago en 1759; y en 1770 apareció en Madrid la obra ilustrada de Domenico Martinelli de Spoleto, *Tratado de los relojes elementares, o el modo de hacer relojes con el Agua, la Tierra, el Ayre y el Fuego*, donde se aprendía «a añadirles los más prodigiosos movimientos de los Astros, y Planetas, como de diversas figuras, el canto de las aves, y otras invenciones». Parece que el reloj nos estaba devolviendo al momento del Génesis, cuando Dios creó el universo, y el primer día hizo la luz y la separó de las tinieblas, «y a la luz llamó día, y a las tinieblas noche, y hubo tarde y mañana»; y volaron después sobre la tierra los pájaros bajo el firmamento del cielo.

4. APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1485, febrero 20

Mallén

El concejo de Mallén, reunido en la iglesia de San Andrés a instancias del comendador fray Pedro Pérez Calvillo, acuerda el alquiler de un reloj de Pedro Simón.

³⁴ CORTÁZAR, J., *Historias de cronopios y de famas*, Madrid, Santillana, 2013, pp. 30-32.

³⁵ BORRÁS, G. M., *Arte mudéjar aragonés: I*, pp. 70, 86, 265 y 443-445. También hubo torres del reloj en Jaca, Miedes y Borja.

AHPB, Miguel Ezquerra, 1485, f. 20v y f. 23r.

[*Al margen: Concordia*]

[*Protocolo inicial. Sigue el acuerdo:*]

Todos concordos exceptado los de yuso nombrados, etc. En presencia del dito concello fue personalment constituydo maestre Pedro Simon relojero habitant en la ciudat de Caragoca el qual se ofrecio de [*barreado: dar*] logar al dito concello e universsidat de la dita villa un reloge por tiempo de un anyo e por precio de un quartal de trigo bueno, limpio, etc., e de vint sueldos jaqueses pagaderos es a saber la meytat luego que el dito reloge tocara e la otra meytat por to[do] el mes de agosto con las condiciones siguientes, es a saber que el dito Pedro Simon haya de dar parado e tocant el dito reloge en la yglesia de senyora Santa Maria la Mayor de la dita villa a sus propias spensas e si caso sera que durant el dito anyo el dito reloge se sbaratara que el dito Pedro Simon sea tenido de adobarlo tantas vegadas quantas sdeverna [*sic*] e que todo el tiempo que por [*barreado: des*] defecto de no adobarse cessara el dito reloge de no tocarse, que se haya de menoscontar en el dito tiempo del dito un anyo.

E no res menos el dito maestre Pedro Simon relojero sea tenido de demostrar a dos clerigos de la dita villa, la orden que sea de tener pora puyar el [*barreado: dito*] contrapeso del dito reloge e pora endreçarlo.

E teniendo, cumpliendo y observando las sobreditas cosas y condiciones de suso recitadas, el dito concello y universsidat de la dita villa de Mallen promete y se obliga al dito maestre Pedro Simon dar y pagar un quartal de trigo por casa e vint sueldos dineros jaqueses en las tandas y forma de suso recitadas etc. A lo qual tener, servir y cumplir el dito concello e universsidat, de la una part et el dito Pedro Simon relojero de la otra obligaronse ad invicem sus personas y bienes, etc. [*Cláusulas de escatocolo*].

Testes mossen Francisco Calbo clerigo e mossen Juhan Manyos bachiller en Teologia habitantes en la ciudat de Caragoca.

2

1485, febrero 20

Mallén

Nicolás Menchón y Juan Gómez, vecinos de Mallén, protestan formalmente ante notario «la sobredicha concordia fecha de part de suso del reloge».

AHPB, Miguel Ezquerra, 1485, f. 23r.

3

1521, febrero 26

Zaragoza

Jaime Ferrer y su hijo homónimo, relojeros habitantes en Zaragoza, reconocen tener en comanda 500 sueldos jaqueses del mercader Colau de Payoa, ciudadano de dicha urbe.

AHPZ, Juan Arruego, 1521, ff. 147r-147v.

4

1521, mayo 12

Zaragoza

El notario Juan de Cortes, vecino de Huesa, pagador de las obras de la fortaleza de la villa de Segura [de los Baños] por el caballero Luis Sánchez, tesorero del rey y señor del Común de Huesa, reconoce haber recibido los 3.400 sueldos jaqueses, que había adelantado con anterioridad el infanzón Vicente Bordialba, de la siguiente manera: al maestre Jaime, relojero de Zaragoza, 400 sueldos; a Jaime Romeu, 800 sueldos; a Juan de Berdún, de Montalbán, 400 sueldos; y a Pedro Val, 1.800 sueldos.

AHPZ, Juan Arruego, 1521, ff. 289r-290r.

5

1521, agosto 1

Zaragoza

Pedro Morillo, de Carcasona (Francia), de 18 años aproximadamente, se firma como aprendiz con el relojero Jaime Ferrer jr., para aprender su oficio y todo lo que obre en su casa, por tres años y medio; a cambio se le ha de mantener, vestir y darle ropa nueva al final del contrato, «segund se acostumbra entre oficiales del dicho vuestro officio».

AHPZ, Juan Arruego, 1521, ff. 455v-456v.

6

1522, enero 7

Zaragoza

El relojero Jaime Ferrer garantiza a perpetuidad el funcionamiento de un reloj dorado de Sancho de la Cavallería, vendido por 14 ducados.

AHPZ, Juan Arruego, 1522, f. 13v.

[*Al margen: Promessa*]

Eadem die Cesarauguste, que yo Jayme Ferrer relojero habitante en la ciudat de Caragoca attendient e considerant vos el honrrado Francisco de Alcanyz corredor publico [*barreado*] de ropa de la dicha ciudat hayays vendido al noble e magnifico señor don Sancho de la Cavalleria domicilliado en la ciudat de Caragoca un reloge dorado con todos sus cumplimientos mio por precio de quatorze ducados de oro, y ste hayays prometido que siempre que el dicho reloj se desbaratara yo lo hadobare, o que a costas mias lo fareys adobar, por tanto yo dicho Jayme Ferrer prometo y me obligo y encara juro a Dios sobre la cruz etc., de adobar al dicho señor don Sancho el dicho reloj siempre que se desbaratara a costas mias a lo qual obligo mi persona e bienes etc.

[*Cláusulas de escatocolo y consignación de dos testigos: los escribientes Pedro Aínsa y Jerónimo Carnicer*].

7

1522, enero 28

Zaragoza

El vizcaíno Juan de Guallardía se firma como aprendiz con el relojero Jaime Ferrer jr., para aprender ese oficio y el de cerrajero, por tres años; a cambio se le ha de mantener, vestir y darle ropa nueva al final del contrato, «segund se acostumbra entre oficiales del dicho vuestro officio».

AHPZ, Juan Arruego, 1522, ff. 61r-61v.

8

1528, enero 31

Zaragoza

El mercader Nabarrot de Anyan, habitante en Zaragoza, vende a su colega Julián de Faunos, domiciliado en dicha ciudad, ciertos bienes por 203.894 sueldos jaqueses y 3 dineros; entre los que se hallan las mercaderías que quedaron en Medina del Campo de la feria de octubre anterior; entre éstas se encuentran tres relojes de arena de marfil, valorados en 375 sueldos; 45 docenas de relojes de madera de Alemania, en 1.750 sueldos; 13 docenas de relojes de fusta en 364 sueldos, 20 docenas de relojes de lo mismo en 560 y 6 relojes, también de fusta, en 150; tres docenas de relojes de marfil en 1.800 sueldos; una docena de relojes pequeños de lo mismo en 635 sueldos; otras dos docenas y dos relojes pequeños de marfil en 374 sueldos; y 5 relojes de madera en 125 sueldos.

AHPZ, Juan Aguas, 1528, f. 13r, que es la primera plana de un cuadernillo tamaño folio de 16 h.

9

1528, abril 9

Zaragoza

El relojero Pedro Ramón vende cierta deuda a su colega Juan Quien, relacionada con el reloj del lugar de Utebo que le había sido adquirido.

AHPZ, Juan Aguas, 1528, ff. 59v-60r.

[Al margen: Venta]

Eadem die mastre Pedro Ramon relojero habitant en la ciudat de Caragoca de grado etc., vendio a mastre Joan Quien relojero habitante en la dicha ciudat aquellos dozientos sueldos jaqueses los quales los justicia, jurados y concejo del lugar [sic] de Uytebo o, el magnifico Lorenço de Herrera domicilliado en la dicha ciudat o, el otro d'ellos le deben del precio de un reloxo que ha echo para el dicho lugar con todos los drechos etc., por precio de otros dozientos sueldos jaqueses los quales atorgo haber rescebido etc. [Cláusulas de escatocolo].

Testes Joan Ferrer relojero y Joan de la Coma pelayre habitantes Cesarauguste.

«DE REPENTE» Y «DE PENSADO». EL ACCESO A LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN EL SIGLO XIX

MARIÁngeles PÉREZ-MARTÍN*

DESDE SU FUNDACIÓN, las academias ilustradas fueron decisivas en la configuración del gusto artístico, el sistema del arte se vio favorecido por el sustento que las clases altas de la sociedad daban a las instituciones, mientras los artistas encontraban un respaldo a su quehacer avalado por el prestigio que confería su pertenencia a las mismas. A la hora de regular el acceso de los artistas a las academias se estableció una serie de pruebas que determinaban si los opositores estaban cualificados para dicho ingreso. El tiempo físico, en lo referido a la duración del proceso, jugó un papel decisivo para el diseño de las obras de arte. Unas piezas que debían realizar los artistas durante esos ejercicios en los que la Junta decidía si les otorgaba o no el título académico.

Asimismo, los premios anuales que se convocaron con el fin de divulgar el arte entre el público, pues luego se realizaba la exposición pública de las obras, se desarrollaban en dos ejercicios que, por su configuración temporal, se denominaron «de repente» y «de pensado». Los primeros consistían en un dibujo que los aspirantes realizaban durante un tiempo máximo (normalmente en dos horas), sobre un tema que se comunicaba en el momento de la prueba. Trascurrido el mismo, los opositores disponían de un periodo de tiempo para ejecutar «de pensado» en sus talleres la obra que habían ideado durante la prueba de repente y presentarla de nuevo a la deliberación de la Junta académica.

* M.Angel.es.Perez-Martin@uv.es. Miembro del Grupo de investigación VALuART de la Universitat de València. Beneficiaria de una Ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en el Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU14/04087). Parte de la información que aparece en este texto ha sido localizada durante la estancia de investigación de tres meses (abril-junio 2017) en la Universidad Complutense de Madrid, bajo supervisión de la Dra. Estrella de Diego, a quien agradezco su acogida y orientaciones sobre el tema de investigación.

El mismo tipo de requerimiento se fue implantando para la admisión como académicos. Los individuos que solicitaban su ingreso presentaban un dibujo y tras ser examinado por los miembros de la Junta determinaban, si lo estimaban de nivel suficiente, el tema de la prueba de pensado, para cuya ejecución disponían de un periodo máximo de seis meses. Aunque tradicionalmente al hablar de artistas únicamente se tiene en cuenta a los varones, sabemos que muchas instituciones dieron acceso a las mujeres en su seno, prueba de ello es lo sucedido en las academias españolas, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y en la de San Carlos de Valencia, más de cuarenta pintoras fueron nombradas académicas, pero también en la de San Luis de Zaragoza, en la de Sant Jordi de Barcelona o en la de Cádiz hubo mujeres artistas entre sus miembros.

Desde sus inicios, las mujeres participaron en los círculos que dieron origen a las incipientes instituciones artísticas, incluso algunas fueron nombradas académicas. Si bien el papel de las artistas y/o académicas fue en cierto modo marginal debido a que no podían recibir educación artística oficial. Esa posibilidad no se produciría hasta el nuevo siglo, en 1903. A pesar de ello, muchas de las mujeres que alcanzaron el título académico tuvieron profesores particulares que también impartían clases en los estudios académicos oficiales. Un análisis pormenorizado de las solicitudes de ingreso de estas pintoras, a través de los datos de archivo conservados (tanto en los libros de actas como en legajos de correspondencia), nos permite afirmar que muchas de estas académicas, tuvieron que cumplir con los mismos requisitos de acceso que se exigía a los hombres artistas.

Las academias de Bellas Artes surgieron en España a mediados del siglo XVIII, no fue tarea fácil su implantación, pues durante años estuvieron en clara pugna con los gremios que se resistían a perder el control de la enseñanza y la producción artística. En su intento de hacerse fuertes frente a los gremios, las academias pusieron todo su empeño para integrar en su seno a personalidades distinguidas, pintores reputados como Francisco de Goya dieron a las instituciones relevancia y prestigio. Es por eso que la aristocracia jugó un papel esencial en aquellos años de implantación de los estudios oficiales reglados, siendo decisivos en la valoración del arte y su prestigio como objeto cultural. También formaban parte de esos círculos algunas mujeres ilustres, que por su genealogía noble o por sus vínculos con el poder civil y militar coadyuvaban a forjar esas redes culturales en las que los artistas adquirirían poco a poco un mayor reconocimiento intelectual.

Fue, en el reinado de Fernando VI, bajo unas condiciones de prosperidad económica que posibilitaron trece años de paz a ultranza, cuando se introdujo

en España un nuevo gusto estético más cosmopolita e internacional, gracias en gran medida a la reina consorte Bárbara de Braganza. Las artes plásticas recibieron un gran impulso con la apertura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, la Real Orden de fundación era aprobada por el rey y el ministro de Estado el 12 de abril de 1752. En la primera junta preparatoria se establecía que se nombrase a seis caballeros que «aunque no tengan profesión alguna en las tres artes, tengan gusto y discernimiento en ellas», lo que fue el precedente de los consiliarios nombrados por el rey.¹ La iniciativa sería secundada poco después por los aristócratas y artistas valencianos, quienes solicitaron el real patrocinio de Bárbara de Braganza, una mujer culta y cosmopolita, preocupada por la educación femenina, y que tuvo gran influencia en esa primera etapa de la enseñanza artística en España. Fue aquella una época especialmente convulsa, tras el advenimiento de la dinastía borbónica y la implantación del nuevo sistema político administrativo, a pesar de lo cual, perduró un selecto ambiente cultural en el que se fueron consolidando esas fundaciones.

En Valencia, tras fracasar la primitiva Academia de Santa Bárbara, en 1761 un grupo de artistas impulsores de aquel primer proyecto solicitaron el grado de académicos de mérito a la Academia de San Fernando. Tras el nombramiento de algunos de ellos se daba un nuevo paso hacia la creación de la definitiva academia valenciana. Al año siguiente se constituía el cuadro de profesores. Una Real Orden de 28 de enero de 1765 creaba la Junta preparatoria que debía elaborar los estatutos según los de San Fernando y se designaba a los consiliarios, elegidos entre los regidores municipales, encargados de elaborar las cuestiones gubernamentales y económicas. En 1768, se publicó la constitución definitiva de la Academia de San Carlos de Valencia.

Desde su fundación en el siglo XVIII y hasta mediados del XIX, cuando se reforman los estatutos, había tres tipos de académicos en las instituciones de Bellas Artes: los de honor, los de mérito y los supernumerarios. Respecto a los académicos de honor no especificaban los estatutos un número determinado, debían ser nombrados a propuesta del presidente y se consideraban como «la verdadera diputación del mecenazgo y de los amigos del arte, de sus autores y de sus eruditos».² Se recomendaba que fuesen «personas de distinguido carác-

¹ BEDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, p. 27.

² GARÍN ORTIZ DE TARANCO, F. M.^a, *La Academia Valenciana de Bellas Artes. El movimiento academicista europeo y su proyección en Valencia*, Valencia, Federico Doménech, 1945, p. 72.

ter, amor a las Artes, y celosas del bien público, ya sean seglares, o eclesiásticas».³ Cada disciplina debía tener al frente dos directores, los cuales asistían por turno mensual a las clases. De la enseñanza de principios se ocupaban los tenientes directores. Los académicos de mérito podían suplir en sus funciones a profesores, directores y tenientes; eran elegidos entre «aquellos profesores de las tres artes y grabado que hayan adquirido en sus respectivas profesiones toda la pericia necesaria para ser reputados maestros en ellas» (ver nota 2), con el fin de dar ejemplo a los discípulos y para perfeccionarse de cara a su posible ascenso a directores y tenientes. Una tercera clase eran los académicos super-numerarios, reservada a discípulos premiados o notables y a artistas que no siendo alumnos mostraran una madurez artística suficiente.

Las pruebas que se realizaban a los artistas consistían en dos ejercicios orientados a calibrar el aprendizaje artístico. El primero de ellos se denominaba «prueba de repente» el aspirante debía ejecutar una obra dentro de la institución en un tiempo de dos horas, según el asunto que la comisión académica designaba. El objetivo era demostrar la capacidad resolutive del alumno y debía realizarse en la academia incomunicado y bajo vigilancia permanente de los profesores, para cerciorarse de que era de su mano. La segunda prueba que se denominaba «de pensado» la ejecutaba el aspirante en su taller o domicilio y disponía de un periodo de seis meses para el desarrollo completo del asunto que se le había encomendado componer. Aunque esos plazos fueron cambiando según se fueron especializando los estudios, en arquitectura a partir de 1850 el reglamento estipula seis horas para la prueba de repente y dos meses para la de pensado, lo cual repercutió en la calidad de la ejecución de las piezas. El predominio de la enseñanza práctica, basada en la copia de dibujos y estampas, continuó hasta finales de siglo. En un informe dirigido al rector de la universidad sobre los libros de texto que usaban en la Escuela Elemental se afirmaba «que siendo los Estudios Oficiales de la Escuela puramente gráficos ninguno de los Sres. catedráticos numerarios de la misma es propietario de obra alguna de dibujo que sirva de texto a los alumnos, limitándose estos a la copia de originales de autores de reconocida reputación».⁴ Las pruebas teóricas no se implantaron hasta el siglo xx.

³ BÉRCHEZ GÓMEZ, J., *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1987, p. 123.

⁴ PINEDO HERRERO, C., MÁS ZURITA, E. y MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *250 años de enseñanza de las Bellas Artes en Valencia y su repercusión social*, Valencia, Universitat Politècnica València, 2003, p. 65.

Las instituciones se regían por cuatro tipos de juntas: particulares, ordinarias, generales y públicas. Las dos primeras regían cuestiones de organización. La Junta Particular tenía un carácter gubernativo, en ella los cargos políticos expresaban su control sobre los profesores, que no asistían a la misma. Esta junta se encargaba de los nombramientos de académicos de honor. Era la Junta Ordinaria la que regía sobre el método de estudios y la expedición de títulos profesionales y grados de mérito; en ella, reunidos los profesores y los cargos políticos, discutían problemas de índole artística. Tenía carácter mensual y a ella podían asistir los académicos de mérito; la falta de una regulación específica sobre competencias artísticas hizo surgir conflictos en el seno de esas juntas ordinarias. Uno de los temas más problemáticos fue el nombramiento de académicos de mérito, que tenían que ser juzgados por especialistas de todas las disciplinas. La Junta General se convocaba con motivo de los premios y la componían todos los miembros de la academia, aunque quienes votaban los méritos artísticos eran exclusivamente los profesores facultativos. La Junta Pública era de carácter ceremonial, en ese encuentro se distribuían los premios y se exponían las obras al público. Durante la ceremonia se realizaba una oración o discurso y se recitaban poemas en alabanza de las artes, todo lo cual era incluido después en una publicación a cargo de la academia.⁵

En lo referente a la participación de las mujeres artistas en los distintos órganos de las academias conviene recordar que la actividad pictórica del siglo XIX en España continuó siendo tarea masculina, aunque, con el Romanticismo, se fue produciendo una paulatina incorporación femenina a la práctica artística. Si bien el carácter profesional de las mujeres artistas era muy escaso, el dibujo formaba parte esencial en la educación de las señoritas. De hecho, incluso las mujeres de la familia real se ejercitaron con ahínco en la pintura y exhibieron sus creaciones en exposiciones artísticas. No podemos dejar de lado cómo las soberanas se implicaron en aquellos años en la comisión de obras de arte y cómo las aristócratas siguieron su estela. Del mismo modo, la actividad artística de la reina y las princesas y su poder de fascinación repercutió en la adhesión como pintoras de las damas. Y, así, muchas nobles siguieron sus pasos formándose con profesores particulares. Poco a poco, también las jóvenes de la burguesía se fueron incorporando al mundo de la pintura, «la afición desembocó en vocación y muchas aprendieron con algún maestro,

⁵ BÉRCHEZ GÓMEZ, J., *Arquitectura...*, *op. cit.*, p. 127.

avanzado el siglo XIX, en las principales escuelas se implantarían las clases especiales para señoritas».⁶

El estudio pionero en España sobre *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientos olvidadas y algunas más* analiza los motivos de esa ausencia y afirma que fueron las restricciones sociales lo que impidió a muchas mujeres dedicarse a la pintura. Las clases aristocráticas difícilmente podían proporcionar profesionales al mundo laboral ya que las expectativas y las actitudes del grupo eran incompatibles con el trabajo; el mismo mecanismo social aplastó la iniciativa artística. En aquellos años en que una mujer no podía viajar sola, en que únicamente podía ser respetable dentro del matrimonio y la fecundidad era su objetivo principal (que dejaba poco tiempo al trabajo), el desarrollo artístico se limitó al ámbito privado, máxime cuando no podía dibujar el cuerpo humano del natural. La mujer «creaba poco, pequeño y cotidiano. Pintaba flores y pintaba sus sillas y sus animales: pintaba solo aquello que le estaba permitido pintar. A la mujer se le exige que sea más artística que artista y esa es la causa primera del diletantismo».⁷

Por otro lado, las académicas admitidas «no lo eran en condición de igualdad con los socios varones, aunque asistían a las entregas de premios».⁸ Mientras, los testimonios de esa época nos muestran a mujeres inquietas con ganas de aprender, pero sometidas a unas estructuras que no les facilitaban el camino. Eran mujeres de buena posición, pintoras «por afición, de calidad mediocre, que a pesar de su buena voluntad no participaron de forma real en las academias [...] sus títulos fueron de honor, eran el reconocimiento de su pertenencia a una clase social, la nobleza».⁹

Algunos estudios sobre la mujer ilustrada en España destacan que las mujeres adquirieron un nuevo tipo de visibilidad en la esfera pública a finales del XVIII, y que la participación institucional de algunas de ellas en el mundo del

⁶ REYERO HERMOSILLA, C., «Primera parte: 1800-1880», en M. Freixa Serra; C. Reyero Hermosilla, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 17-294, espec. p. 76.

⁷ DIEGO OTERO, E. de, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientos olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 1987, p. 12.

⁸ BOLUFER PERUGA, M., «Desde la periferia. Mujeres de la Ilustración en Province», en R. Calle Calle (ed.), *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*, Valencia, Universitat de València, 2009, pp. 67-100, espec. p. 84.

⁹ LÓPEZ PALOMARES, E., «Mujeres en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1768-1849)», *Asparkia: Investigación feminista*, n.º 5, Castellón, Universitat Jaume I, 1995, pp. 37-46, espec. p. 40.

arte fue indicativo de ello. Se puede observar en la documentación conservada que sus obras fueron evaluadas por los profesores y expuestas en exhibiciones públicas. Por lo cual, su participación académica debió ser más importante de lo que habitualmente se ha concluido. La posibilidad de formar parte de las instituciones era un asunto clave para el desarrollo artístico, las academias de Bellas Artes fueron, en el siglo XVIII y buena parte del XIX, el centro del mundo del arte. Controlaban el acceso a la enseñanza artística, antes realizado por los gremios, pero además imponían un estilo y creaban un orden jerárquico. Las academias eran un medio de ascenso social que daba prestigio al artista.¹⁰

Asimismo, en casos específicos, como el de las pintoras gaditanas se demuestra que la ausencia de mujeres en la historia del arte no se corresponde con la realidad histórica. Son escasos los textos que indagan en las biografías artísticas femeninas, quizá porque la historiografía las juzgó asignándoles la cualidad genérica de pintoras de afición. Al menos cuatro pintoras fueron nombradas académicas y gozaron de cierta relevancia en el contexto cultural del Cádiz ilustrado.¹¹ Unas artistas que se insertaron en las dinámicas educativas a las que las mujeres no tenían acceso hasta entonces, partícipes de un academicismo que pugnaba por legitimar intelectualmente las bellas artes consideradas aún como actividad artesanal. En 1852, en un activo ambiente cultural en el que la educación de la mujer se convirtió en esencial, se instituye en la Academia de Bellas Artes de Cádiz una clase para señoritas. Muchas jóvenes solicitaron su ingreso, eran mujeres de clase burguesa que salían del escenario del hogar y accedían al ámbito público. Aunque en la primera mitad del XIX, algunas pintoras ya habían sido nombradas académicas de mérito, por primera vez se les facilitaba el acceso a las aulas. No obstante, esa clase para señoritas tenía notables diferencias en el plan de estudios respecto a la de los hombres; aunque, las pintoras que destacaban también obtuvieron premios.

La repercusión que tuvieron los nombramientos de mujeres académicas a nivel oficial fue diferente en cada caso, en Valencia, según los datos conocidos, la única consecuencia era la expedición de un título con su nombre y la fecha de nombramiento, que se remitía a las interesadas junto a un escrito de agradecimiento. Aunque la historiografía considera esos títulos femeninos como

¹⁰ SMITH, T. A., «Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», en *Actas VIII Jornadas de Arte: La mujer en el arte español*, Madrid, Alpuerto, 1997, pp. 279-288, espec. p. 280.

¹¹ TRIVIÑO CABRERA, L., *Ellas también pintaban. El sujeto femenino artista en el Cádiz del siglo XIX*, Sevilla, Alfaro, 2010.

meramente honoríficos, una relectura de los archivos revela que los títulos eran idénticos que los concedidos a los hombres y que, igual que ellos, para obtenerlos presentaron sus obras ante la Junta académica para ser juzgadas. En el caso madrileño, la implicación en el funcionamiento de la institución de algunas de esas damas fue mayor y, gracias a su empeño, pudo ponerse en marcha una Escuela de Niñas para la formación artística de las jóvenes.

Con respecto a la categoría de los títulos, mientras en Valencia solo fueron académicas de honor las mujeres de la casa real, en Madrid ese título se otorgó en general a las damas aristócratas, que también entregaban alguna pintura o dibujo a la academia en prueba de su interés, o como expresión de su agradecimiento por el título. En el caso valenciano el título otorgado a las mujeres de clase alta era el de académica de mérito, que asimilaba su categoría a la de pintores de renombre, como Francisco de Goya, quien obtuvo en 1790 el mismo título. Incluso a algunas de ellas se les nombró Directoras Honorarias, cargo que capacitaba, al menos a los hombres, a impartir clases en sustitución de los directores de cada disciplina. También en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, fundada en 1792 a instancias de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, se nombró a ocho mujeres académicas de honor, y fueron nueve las que obtuvieron el título reservado a los artistas de académicas de mérito.¹² Ser académico/a de honor carecía de requisitos, pero para obtener el de mérito había que superar un examen. No obstante, se eximía del mismo a aquellos artistas que ya eran individuos de mérito en otras academias españolas o extranjeras, que con solo solicitarlo obtenían el título, si bien solían enviar una obra en agradecimiento.

Aunque la inserción total en las aulas de bellas artes no se produciría hasta bien entrado el siglo xx, como señalábamos, en la academia madrileña de San Fernando se estableció una Escuela de Niñas durante la primera mitad del siglo xix. Gracias al empeño de la Junta de Damas, las jóvenes pudieron formarse artísticamente bajo la supervisión de unos profesores de prestigio similar a los que impartían clases a los niños varones. Una Real Cédula de 1819 aprobaba los estatutos que regían esa Junta de Damas con el objetivo de gober-

¹² LORENTE LORENTE, J. P., «La Academia de Bellas Artes de San Luis y los pintores de Zaragoza en el siglo xix», *Artígrama*, n.º 8-9, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1991-1992, pp. 405-434; PASCUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS, J., «Museo de la Real y Excma. Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País», *Artígrama*, n.º 8-9, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1991-1992, pp. 105-118.

nar los estudios de dibujo para las niñas.¹³ El objetivo perseguido con esta fundación fue el de dar una «ocupación honesta y lucrativa a las jóvenes ociosas». Los estudios consistían en dos horas de clase en las que el profesor corregía los defectos apreciados en la ejecución del dibujo por parte de las alumnas. Los estatutos permitían a las jóvenes que dibujaban bien que aspirasen a ser nombradas académicas de honor y de mérito. De igual modo, las profesoras podían solicitar el título de académica de mérito, para lo cual debían presentar sus obras en la Academia de San Fernando sometiéndolas al examen de los profesores, que determinarían si tenían el mérito suficiente para obtener el título.

Entre las profesoras hubo algunas que pretendieron mayor reconocimiento a su condición de artistas. Ejemplo de ello es María Josefa Ascargorta, quien en 1828 solicitaba el título de académica en la Academia de San Fernando. En la carta dirigida a la junta afirmaba: «que desde que fue establecido el Estudio de Dibujo para Señoritas en la calle de Fuencarral, tuvo el honor de ser admitida por alumna» y, poco después, en 1820, gracias a su progreso «se la juzgó capaz de desempeñar [...] el delicado e impertinente encargo de correctora [...] se le asignó la dotación de 1000 reales anuales».¹⁴ Solicitaba que, aunque su celo en el desempeño de la tarea le había impedido mayores adelantamientos en la práctica pictórica como discípula de Vicente López, merecía el título de académica de mérito. Sin embargo, tras deliberar la comisión y emitir su voto le otorgaban el título de supernumeraria. Al parecer, su clase social restaba mérito a su quehacer artístico.

Caso diferente fue el de Asunción Crespo de Reigón, quien, al solicitar el título, contaba en su escrito cómo su padre la había iniciado en el ejercicio de la pintura hasta conseguir ejecutar varias miniaturas que habían sido expuestas al público siendo muy elogiadas. Acompañaba su solicitud de tres miniaturas que ofrecía a la junta para que, si eran de su agrado, eligieran una. En caso de no ser consideradas adecuadas, rogaba que le designasen asunto para ejecutar una pieza como examen de acceso. Tras deliberar, los académicos reunidos acordaron que debía realizar el ejercicio habitual de acceso que establecía el reglamento. Por lo que, debía pintar «dentro de la misma academia la cabeza

¹³ *Real Cédula de S.M. y de los señores del Consejo, por la cual se aprueban los Estatutos de la Real Junta de Damas creada para gobierno de los estudios de dibujo y de adorno destinados a la enseñanza de la juventud de su sexo*, Madrid, Imprenta Real, 1819.

¹⁴ Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [en adelante RABASF]. Legajo 1-40-4. «Josefa Azcargorta», Madrid, 1828.

del Bautista del tamaño de cuatro pulgadas»,¹⁵ depositándola en la academia para su examen por parte de la comisión, que decidiría si le otorgaba el título. La junta, satisfecha con el resultado, resolvió nombrarla académica de mérito por la miniatura. Ambos casos nos ilustran sobre la desigual participación femenina en las academias, siempre sometida a los sesgos de género y de clase. Los ejemplos nos ayudan a trazar una panorámica sobre el acceso a la formación de las artistas en aquellas incipientes academias, que tan relevantes fueron en el desarrollo de las bellas artes en toda Europa.

¹⁵ RABASF. Legajo 1-40-4. «Asunción Crespo». Madrid, 27-III-1839.

DEL FIN DEL EXILIO AL EXILIO SIN FIN. EL CASO DE ALEXIS HINSBERGER (1907-1996)

RUBÉN PÉREZ MORENO

El objeto de la presente comunicación es reflexionar sobre los efectos que el paso del tiempo ha tenido en la recuperación de los artistas exiliados con motivo de la Guerra Civil, memorias todavía silenciadas, dando a conocer brevemente la trayectoria del olvidado artista murciano Alexis Hinsberger.

EL FIN DEL EXILIO

En 1973 Antonio Rodríguez Luna pintó la tela-mural *Don Quijote en el exilio*, símbolo del éxodo republicano. En ella, en un paisaje desolado de azules oscuros y grises, en una ambientación incierta y triste, vemos al Caballero de la Triste Figura sobre un escuálido Rocinante con los ojos vendados, vencido, cansado, sin rumbo. Tras él un cortejo de españoles exiliados, peregrinos, abatidos, con hombros caídos, que miran al suelo. Protagonistas de una aventura quijotesca que en muchos casos no tuvo retorno, pero expresión a su vez del espíritu de libertad y de su universalidad.

En la fecha en que Rodríguez Luna realizó dicha tela habían transcurrido 34 años desde la Retirada en aquellas primeras semanas de 1939, una diáspora sin precedentes en la historia de España que alcanzaría el medio millón de personas. Entre ellos un número extraordinario de creadores que pasaron a suelo galo.¹ Muchas cosas habían cambiado en aquellos exiliados que todavía vivían cuando se avecinaba la muerte del dictador.

¹ Véase la amplia nómina de artistas y creadores que pasaron la frontera citados en AGRAMUNT, F., *Arte en las alambradas: Artistas españoles en campos de concentración, exterminio y gulags*, Valencia, Universitat de Valencia, 2016.

A lo largo de los años sesenta y primeros setenta se empezaron a producir diferentes viajes y retornos a España, debilitada la combatividad y cohesión de las distintas asociaciones y grupos, así como sus exposiciones y actividades de reivindicación republicana, a lo que se habían sumado distintos decretos que fueron dando por finalizado el exilio desde el punto de vista jurídico. El 31 de marzo de 1969 se declararon prescritos todos los delitos de la Guerra Civil y la necesidad de solicitar permiso para volver, y si bien muchos se acogieron a estas medidas para regresar a España aunque fuera temporalmente, habrá que esperar a la muerte del sátrapa para que una parte de los viejos republicanos entendiera que los factores sociopolíticos contextuales productores de violencia que dieron lugar al éxodo de esa población habían desaparecido por completo.²

Fallecido Franco, 1976 iba a dar fe del interés incipiente hacia el exilio, con la publicación de la pionera poliédrica obra dirigida por José Luis Abellán *El exilio español de 1939*,³ que incluía estudios sobre artes plásticas, arquitectura y cine. Fecha que coincide con la exposición que algunos consideran el pistoletazo de salida en la valoración sobre el arte del exilio: *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*,⁴ presentada en la bienal de Venecia de 1976, y que luego, modificada, fue mostrada en la fundación Joan Miró. Se trata del primer intento de construcción de un relato de las artes entre 1937 y 1974, cuya difícil génesis era espejo de la complejidad del propio contexto político español entre 1974 y 1976.⁵

EL EXILIO SIN FIN

Pero a su vuelta, muchos tomaron dolorosa cuenta del fracaso de cuarenta años de actividad al comprobar cómo para los españoles no existían; eran una historia enterrada,⁶ como da cuenta el protagonista de *Las vueltas* de Max

² Véase BOLZMAN, C., «Elementos para una aproximación teórica al exilio», *Revista Andaluza de Antropología*, n.º 3, septiembre 2012, pp. 7-30

³ ABELLÁN, J. L. (dir.), *El exilio español de 1939*, 6 volúmenes, Madrid, Taurus, 1976.

⁴ BOZAL, V. y LLORENS, T. (eds.), *España. Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Barcelona, G. Gili, 1976.

⁵ DÍAZ SÁNCHEZ, J., «Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática», *Migraciones y Exilios*, n.º 6, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 15.

⁶ Las decisiones respecto al regreso eran una cuestión política y de dignidad, y pasaron por los que decidieron regresar a España hasta su muerte y los que antes la posibilidad

Aub,⁷ que concluye que los exiliados no eran nada, ni siquiera héroes del pasado, sino fantasmas. No existían en la memoria de los españoles, y peor era morir en el olvido a vivir en tierra extraña. Una legión de muertos.⁸

La Transición se fundamentó en un pacto de amnesia colectiva no en una asunción de culpas, hecho que generará una gran frustración que gravitará sobre la historia del arte como una pesada losa.

Paradójicamente terminaba así el exilio y comenzaba para muchos un exilio sin fin originado por el tiempo y el olvido, siendo pocos los que lograron superar esa decepción. Al debilitamiento de la cultura del exilio debido a la duración de la dictadura y el propio fallecimiento de muchos artistas, se unía el dolor y la ironía de que el tiempo había pasado impunemente.

En general, los años ochenta no fueron satisfactorios en la recuperación de la memoria. Sirva como anécdota, pero a la vez como símbolo de esos primeros años democráticos, que en 1983 se celebró en el Palacio de Velázquez de Madrid la exposición *El exilio español en México*, y no pudo colocarse en las puertas del Palacio una reproducción de gran tamaño de la portada del catálogo donde aparecían unidas la bandera republicana y la mexicana.⁹ Habrá que esperar a los actos con motivo de la celebración del 50 aniversario del éxodo en 1989 y a la muestra *El Pabellón Español. Exposición Internacional de París, 1937*, celebrada tres años antes, para que el tema fuera tomando cuerpo.

A inicios de los años noventa el fenómeno de la diáspora cultural republicana y sus protagonistas carecía todavía de una investigación profunda y significativa. El verdadero punto de inflexión lo va a suponer sobre todo la creación de los grupos GEXEL y AEMIC y la celebración en doce comunidades del Congreso plural *Sesenta años después* en 1999, con objeto de la creación de memoria frente al silencio.

No es menester realizar un repaso historiográfico sobre el tema, del que existen diversas aproximaciones,¹⁰ además de un hito legislativo de gran repercusión

mental de la vuelta se convirtieron en exiliados definitivos cono todos los matices sociológicos necesarios.

⁷ AUB, M., *Las vueltas*, México D.F., Ed. Joaquín Mortiz, 1948.

⁸ CORDERO, I., «El exilio permanente», *Revista de historia contemporánea*, n.º 7, Departamento de Historia Contemporánea, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 397-418.

⁹ Referido en DÍAZ SÁNCHEZ, J., «Memoria y olvido...», *op. cit.*, p. 16.

¹⁰ Véase al menos FERNÁNDEZ, D., «Les artistes plasticiens espagnols et l'exil en France. Un état de la question», en *L'Art en exil. Les artistes espagnols en France*, Paris, Riveneuve éditions, 2014, pp. 13-44; DÍAZ SÁNCHEZ, J., «Sobre la presencia de los artistas del exilio en la historiografía española reciente», *Iberoamericana*, XII, 47, 2012, pp. 143-156.

como fue Ley de memoria histórica (Ley 52/2007 de 26 de diciembre), pero sí dejar constancia de que a pesar de que a día de hoy el balance es extraordinariamente positivo, con numerosos trabajos y aproximaciones al mundo del exilio artístico y sus protagonistas, habiéndose celebrado exposiciones de sus figuras más conocidas, es todavía muy importante el desconocimiento sobre un número muy importante de artistas que desarrollaron su trayectoria, en este caso en el país vecino, y que a pesar de su indiscutible actividad y protagonismo no existen, sino nominalmente en el mejor de los casos, en los estudios sobre el exilio, por lo que seguimos teniendo una imagen sesgada e incompleta de la realidad artística de los republicanos expatriados. El exilio es todavía para la historiografía artística una historia de fracaso y olvido y a día de hoy el relato del arte fracturado por la Guerra Civil es «el que todavía requiere una atención especial, tanto en lo que se refiere a su investigación historiográfica positiva como al estudio de sus condiciones sociológicas, institucionales, ideológicas y, muy especialmente, estéticas».¹¹

El exilio presenta innumerables problemas para su estudio debido a la dispersión geográfica de los artistas, y su actividad creativa, sus conexiones y sus trayectorias son complejas, diferentes y mudables. Además su recuperación ha partido fundamentalmente desde las trayectorias individuales más que desde lo colectivo,¹² destacando en todo caso la más importante aproximación expositiva global del exilio artístico: *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960*,¹³ en la que se utilizan un conjunto de nombres operativos para establecer un relato coherente con las debidas precauciones, en tanto que no cabe duda de que hay tantos exilios como artistas. Y ahí radica la cuestión: no tienen cabida todavía muchos creadores con sus particulares circunstancias y nexos con la realidad del exilio en sus lugares de acomodo, por lo que no es fácil realizar un discurso preciso, existiendo mejores aproximaciones generales al caso mexicano que al francés, por citar los dos principales países de refugio.

¹¹ BRIHUEGA, J., «Después de la alambrada. Memoria y metamorfosis en el arte del exilio español», en *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)* [catálogo de exposición], Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 18.

¹² En todo caso hay ejemplos sobresalientes donde a partir de lo individual podemos acceder al conocimiento general del exilio, como en algunos textos de Miguel Cabañas caso de *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 2005; o «Entre París y Toulouse. Los artistas españoles del exilio republicano en Francia», en BOEGLIN, M. (dir.), *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XII-XXI siècles)*, Bruselas, P.I.E. Peter Lang (Col. «Trans-Atlántico Literaturas», n.º 7), 2014, pp. 209-232, que toma como modelo a García Lamolla.

¹³ *Después de la..., op. cit.*

Próximo al ochenta aniversario de aquel aciago 1939, podemos seguir afirmando que el paso del tiempo ha sido demoledor y ha convertido aquel exilio de muchos artistas en un exilio sin fin, un exilio permanente; incluso para no pocos será un exilio *in aeternum*. No hay recuerdo que el tiempo no borre, decía Cervantes, y eso ha ocurrido con muchos de nuestros artistas, cuyas trayectorias han sido silenciadas. El tiempo, destructor, les ha convertido en desterrados de su destierro.

Uno de ellos es Alexis Hinsberger, un artista que a pesar de su interés por mantener desde Francia lazos estrechos con España, de estar plenamente inserto en el contexto sociocultural del exilio en París, y de la interesante proyección que tuvo en suelo galo, la distancia y el paso de los años le han arrinconado del imaginario cultural. Es más, el tiempo le ha mantenido en el más completo ostracismo.

EL FIN DEL EXILIO DE ALEJO HINSBERGER

Sin duda el largo espacio temporal en que Hinsberger permaneció en París y su también nacionalidad francesa, así como su propio apellido paterno, han contribuido al enorme desconocimiento que en España se tiene de este artista. Tan solo es citado en relación a la realización de varios carteles propagandísticos durante la Guerra Civil¹⁴ y en someras referencias biográficas y expositivas.¹⁵

Alejo Hinsberger Martínez (que usará el nombre de Aleix en Cataluña y Alexis en Francia) nació en Cartagena el 18 de septiembre de 1907.¹⁶ Hijo de padre francés, de Lorena, y madre murciana, se trasladó con su familia a Barcelona cuando tenía diez años.¹⁷

¹⁴ Véase a modo de ejemplo JARAMILLO, M. A. (dir.), *Carteles del Archivo General de la Guerra Civil Española* [Recurso electrónico en 2 CD-Rom], Madrid, Ministerio de educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, 2001 y 2005; o JULIÁN, I., «Las paredes hablan», en *Carteles de la guerra*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2008, p. 38.

¹⁵ Entre otros véase: BENEZIT, E., *Dictionary of artist*, vol. 7, Paris, Editions Gründ, 2006, p. 111.

¹⁶ Hinsberger falleció el 6 de enero de 1996 a los 88 años. Se encuentra enterrado en el cementerio de Père Lachaise de París, tumba 10244, junto a Rose Hinsberger, donde aparece su efigie y una paleta de pintor.

¹⁷ RUIZ-FUNES, C., «Alexis Hinsberger», *Monteagudo*, n.º 17, Murcia, 1957, p. 17.

Sus primeros trabajos artísticos fueron como grabador de cristal, actividad aprendida de su padre.¹⁸

En la Ciudad Condal se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de la Llotja y en el Centro de San Lluc y posiblemente marchara a París en algún momento para ampliar su formación. En 1923 es publicada una viñeta, «Una aventura en el Far-West», en el concurso de la revista infantil en catalán *Violet*,¹⁹ siendo rechazado otro dibujo en la cabecera satírica y literaria madrileña *Buen Humor*.²⁰

Su primera participación en una muestra data de 1935, cuando presenta a la Exposición de Primavera de Barcelona dos obras en la sección de artes decorativas, *Junjla y Pescadores de perlas*.²¹ Sabemos, además, que impartió conferencias de arte, como la organizada en mayo de 1935 por la sección de literatura y bellas artes del Ateneu Enciclopèdic Sempre Avant, sobre *El surrealismo, decadencia del arte*.²²

Durante la Guerra Civil realizó varios carteles propagandísticos para la CNT-FAI, estando vinculado al Sindicato de Profesiones Liberales en su sección de dibujantes, como se evidencia en los propios carteles. En ellos aparece como Aleix Hinsberger: *¡Cuidado al hablar!: la bestia acecha, Camarada: en el trabajo, en la lucha, une a tu voluntad la disciplina, y En el que sabe la grandeza de nuestro mañana: No cabe el pesimismo* [fig. 1].

Hinsberger se sumaba al conjunto de artistas que potenciaron la lucha ideológica a través del cartel propagandístico adscrito bien al realismo expresionista, bien al realismo épico al servicio de instituciones, sindicatos y partidos, amalgamando a su alrededor a un amplísimo y variado espectro social.²³

Durante el conflicto expresó su deseo en participar como grabador en el Pabellón de España de la Exposición Internacional de París de 1937 tras escribir al Comisario General del Gobierno Español en París José Gaos González Pola.²⁴

¹⁸ LÓPEZ GUZMÁN, M., *Oficios artísticos murcianos*, Murcia, Editora regional, 1985, p. 74

¹⁹ *Violet*, Barcelona, 05/05/1923), p. 143.

²⁰ *Buen Humor*, Madrid, 30/09/1923), p. 23.

²¹ Catálogo *Saló d'Art modern. Exposició de Primavera 1935*, Junta Municipal d'Exposicions d'art. Parc de Monjuïc. 19 de mayo a 7 de julio.

²² *La Vanguardia*, Barcelona, 07/05/1935, p. 10.

²³ PÉREZ SEGURA, J., «Imágenes en Guerra. Las muchas vidas del cartel político republicano español de 1936 a 1939», *Artigrama*, n.º 30, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2015, pp. 79-97.

²⁴ Carta fechada en Barcelona el 7 de marzo de 1937, que fue respondida según queda anotado en el mismo el 12 de abril. Centro Documental de la Memoria Histórica, Delega-



Fig. 1. Alexis Hinsberger. No cabe el pesimismo, C.N.T.-F.A.I., Oficinas de Propaganda Barna. T.G. Hostench, Empresa colectivizada, Barcelona, 1936-1939.

Ese mismo año, 1937, abandona Barcelona y marcha a Francia²⁵ tras haber expuesto en el Ateneo Socialista de Catalunya (Quatre Gats).²⁶ En todo caso, su exilio no es comparable al de aquellos que atravesaron la frontera tras la ofensiva de Cataluña, ya que su filiación francesa le permitió marchar con anterioridad al gran éxodo de 1939 y le facilitó una rápida integración. Lo cierto es que fue la Guerra Civil la que determinó su instalación definitiva en París, aunque su formación y trayectoria artística están indisolublemente vinculadas a la Ciudad Condal.²⁷ Su imagen quedará estrechamente emparentada con aquellos que tras los campos de concentración franceses se instalaron de forma temporal o definitiva en suelo galo.²⁸

ción Nacional de Servicios Documentales, Fichero n.º 32 de la sección político-social, H0042278

²⁵ Véase MOSELLAN, J., *Hinsberger*, Paris, Collection *Les Peintres d'Aujourd'hui et de Demain*, s/f., y HINSBERGER, A., Paris, *La musique*, 1988.

²⁶ Catálogo Exposició d'Art pro-Ajut Permanent a Madrid, inaugurada el 27 de marzo de 1937.

²⁷ CARVALHO, R., *Artistes catalans contemporains*, Paris, Éditions de la Revue Moderne, 1963, pp. 23-24.

²⁸ Para el caso concretamente francés véase, entre otros, CABAÑAS, M., «Los artistas españoles del exilio republicano en Francia», *Debats*, n.º 126, Institución Alfonso el Magnánimo, 2015, pp. 26-41.

Por tanto el caso de Hinsberger es peculiar. No parece que hubiera desarraigo, y ello posiblemente contribuyó a su permanencia definitiva en Francia, aun manteniendo intensos vínculos con España una vez que el reconocimiento definitivo del franquismo a nivel internacional a inicios de los años cincuenta frustrara las esperanzas de un regreso.²⁹

Ya instalado en París y sin abandonar el trabajo del cristal realizando primorosos trabajos en espejos grabados, modela hermosas esculturas en pasta de vidrio (*Don Quichotte et Sancho*, *Carmen*, *Guitariste*, *Pierrot violiniste*, *Caballos*, *Pájaros*, etc.) y se entrega de lleno también a la pintura y a la ilustración. Hinsberger fue ilustrador consumado y sus colaboraciones fueron numerosas en raras ediciones poéticas y ejemplares numerados para bibliófilos: *Le tricorné* «*El sombrero de tres picos*» de Pedro Antonio de Alarcón,³⁰ *Oda Sáfica* de Villegas, *Florilège Espagnol* de Jean Coste,³¹ *Les contes de la terre* de Henry Meillant,³² *La collines des fantômes* de Tran Van Tung,³³ *Carmen* de Mérimée,³⁴ *Notre Paris* de Henry Torres,³⁵ *Epaves* de Gaston Bourgeois,³⁶ *Hinsberger ou l'art dans l'expressionnisme. Poèmes sur les 7 péchés capitaux* «*Satan chez les muses*» de Gaston Bourgeois, de Jean Bardy,³⁷ o *3 histoires extraordinaires* de Edgar Allan Poe³⁸ [fig. 2].

Su primera exposición individual en suelo francés tuvo lugar en la parisina galería Boétie en 1951. En 1953 lo hace en Flers (Normandía) y le seguirán individuales en la capital del Sena en 1959, 1961, 1969, 1973[?] y 1982. Tuvo especial interés en dar a conocer su obra en España, para lo cual jugó un papel fundamental uno de los grandes y no suficientemente reconocidos animadores culturales de la Barcelona de antes y después de la guerra, el tratadista Josep

²⁹ Véase las reflexiones teóricas que aparecen en PATÁN, F., «Tiempo y exilio», *Anuario de Letras Modernas*, Vol. 18, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, 2013, pp. 103-113.

³⁰ ALARCÓN, P. A., *Le tricorné*, S. I., 1967.

³¹ COSTE, J., *Florilège Espagnol*, Ed. Du Parc, 1961.

³² MEILLANT, H., *Les contes de la terre*, Art et poésie, 1978.

³³ VAN TUNG, T., *La colline des fantômes*, Editions du Parc, 1960.

³⁴ MÉRIMÉE, P., *Carmen*, Paris, Edition d'Art imperiale, 1993.

³⁵ TORRES, H., *Notre Paris*, Paris, Éditions Serg, 1963.

³⁶ BOURGEOIS, G., *Epaves*, Aurillac (Cantal), Gerbert, 1987.

³⁷ BARDY, J., *Hinsberger ou l'art dans l'expressionnisme. Poèmes sur les 7 péchés capitaux* «*Satan chez les muses*» de Gaston Bourgeois, Editions vision sur les arts, s.d.

³⁸ ALLAN POE, E., *3 histoires extraordinaires*, Editorial París, 1968.



Fig. 2. Alexis Hinsberger. Detalle de una ilustración en el *Florilège Espagnol* de Jean Coste, 1961.

María de Sucre,³⁹ gracias al cual expuso en 1952 en las Galerías Jardín de Barcelona dentro del V Ciclo de Arte Nuevo.⁴⁰ Más tarde lo hará en Granollers (1955), Murcia (1968), y Madrid (1971).⁴¹ Además de participar en numerosos salones.

Junto a la influencia de su tierra natal en muchos de sus temas, su obra, vigorosa y cálida, refleja una marcada pátina francesa y e incluso germana. El lado francés lo vemos en algunos asuntos de la cotidianidad y sus paisajes; además su pincel no es ajeno al expresionismo con el que Alemania se introdujo en el arte del cambio de siglo, mediante una pincelada empastada y suelta. No se observan cambios significativos a lo largo de su trayectoria más allá de ampliar el repertorio semántico. Hay que destacar que presenta importantes contactos con Pedro Flores,⁴² pero más inclinado a lo romántico, con un gran peso además de *fauvistas* como Marquet y Dufy.

³⁹ Véase carta de Alexis Hinsberger a Josep María de Sucre fechada en París el 19 de septiembre de 1952. BNC, Autògrafs Ramón Borrás, Capsa H01.

⁴⁰ *Destino*, Barcelona, 27/12/1952, p. 23; *La Vanguardia*, Barcelona, 27/12/1952), p. 6.

⁴¹ «Galería Grife & Escoda», *ABC*, Madrid, 21/05/1971), p. 58.

⁴² Ya lo señaló en su momento CASTILLO, A. «La pintura española en la II Bienal», *Goya*, n.º 8, Madrid, septiembre-octubre 1955, pp. 88-89.



Fig. 3. Alexis Hinsberger. El carro de las cortes de la muerte, acuarela y gouache sobre papel grueso, h. 1964. DIB/18/1/3342, BNE. Representa un episodio de la parte II, capítulo XI de *El Quijote*.

Hinsberger mantuvo contactos muy intensos con los españoles residentes en París y con su propio país y tierra natal. Así fue miembro destacado de la *Association des Artistes et des Intellectuels Espanyols en France*, institución creada en 1925 por Tito Livio de Madrazo que aglutinará a buen número de artistas exiliados. La primera de sus exposiciones tuvo lugar del 1 al 15 de febrero de 1951 en la Galería Boétie de París.⁴³ En aquellos años entabla una estrecha amistad con el artista exiliado Eleuterio Blasco Ferrer, al que retratará en 1957, obra que hoy se halla en el Museo de Molinos (Teruel).

La Asociación tuvo un papel destacado de la mano de su delegado, Felip Vall i Verdaguer, gran amigo de Hinsberger, en la participación en el Salón de Arte Libre entre 1952 y 1954.⁴⁴ Y organizó también la *Première biennale d'art contemporain espagnol*, celebrada en el Musée Galliera entre el 1 y el 17 de marzo de 1968.⁴⁵

De relevancia para el caso que nos ocupa es la muestra que tuvo lugar en París del 2 al 30 de junio de 1956 en la Galería de M. Jaques Vidal (18 Rue Delambre), bajo el título *Peintures et sculptures des Artistes Espagnols*.⁴⁶ La mezcla generacional de autores en activo anteriores a la guerra (Flores, García

⁴³ Véase: *Artistes espagnols en France*, Paris, Editions de la Revue Moderne, 1951. También DORNAND, «Parmi les expositions nouvelles», *Libération*, Paris, 06/02/1951, p. 3.

⁴⁴ «Los artistas españoles en París», *ABC*, Madrid, 28/07/1952, p. 53.

⁴⁵ Véase Catálogo de la *Première Biennale d'art contemporain espagnol*, del 1 al 17 de marzo de 1968 y «Primera Bienal de arte contemporáneo español», *ABC*, 03/03/1968, p. 75.

⁴⁶ Folleto *Vernissage des Peintres et Sculptures des Artistes Espagnols*, Galería Jaques Vidal, del 2 al 30 de junio de 1956.



Fig. 4. Alexis Hinsberger. Don Quijote y los reos, acuarela y carboncillo sobre cartulina, h. 1964. DIB/18/1/6936, BNE. Representa un episodio de la parte I, Cap. XXII de *El Quijote*.

Conday, Tusquellas...) y de un grupo de jóvenes informalistas, caso de Aguayo, Lago, Duarte, Balaguer, o Salvador Victoria, que residían en París, queda patente, lo que conecta a Hinsberger de primera mano con el arte español de los años cincuenta.⁴⁷

Pero su actividad expositiva en muestras colectivas de artistas españoles no se limitó a suelo francés, y desde los años cincuenta vemos su presencia en certámenes como el homenaje a Goya que los creadores españoles ofrecieron a Purificación Sainz de Goya, bisnieta del pintor, en la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1955,⁴⁸ o en el concurso de ilustraciones para la edición del *Quijote* de la editorial Códex, donde obtuvo un tercer puesto en 1964⁴⁹ [figs. 3 y 4].

De igual forma y superados los recelos suscitados en la edición anterior, formó parte de la *II Bienal Hispano-América* celebrada en La Habana en 1954, donde expuso junto a otros artistas exiliados o residentes en París, y de nuevo en la *III Bienal* celebrada en Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956, que

⁴⁷ Véase GARCÍA TELLA, «Exposición en la Galería Vidal», *Suplemento Literario de Solidaridad Obrera*, n.º 598-31, París, julio de 1956, p. 5.

⁴⁸ «Inauguración de la Exposición-Homenaje a Goya», *ABC*, Madrid, 13/05/1955, p. 44; «El homenaje a Goya», *La Vanguardia*, Barcelona, 29/03/1955, p. 7; «Homenaje a Goya», *ABC*, Madrid, 26/03/1955, p. 32.

⁴⁹ «Entrega de premios a ilustradores del *Quijote*», *ABC*, Madrid, 02/07/1964, p. 54.



Fig. 5. Alexis Hinsberger. Arlequin, Pierrot et colombine, óleo sobre lienzo, 73x60 cm. Paradero desconocido.

contó con una sala con 46 obras de 19 artistas residentes en la capital francesa bajo el nombre «Escuela española de París».⁵⁰

También los contactos con su región natal, Murcia, fueron importantes, como demuestra la abundante documentación epistolar conservada en el archivo Carlos Ruiz-Funes de la Biblioteca Regional de Murcia, verdadero aglutinante de distintos intelectuales de la cultura murciana. Allí expuso en 1968 y fue colaborador de la revista *Monteagudo*, cabecera que fue enriquecida en el aspecto gráfico con obras de Pedro Flores, Molina Sánchez, Hernández Carpe, Luis Garay, Muñoz Barberán, etc.⁵¹

El tiempo, guardián severo de tantos olvidos, ha dejado relegados a su paso a muchos artistas republicanos que marcharon a otros países, figuras de peregrinos forzosos que conforman un verdadero rompecabezas con numerosas piezas extraviadas, algunas de las cuales difícilmente podrán ser recompuestas. El paso del tiempo ha ido transformando la perspectiva sobre el exilio republicano. Es mi deseo que estas líneas supongan el comienzo de la restauración historiográfica de Hinsberger poniendo definitivamente fin al exilio de su memoria [fig. 5].

⁵⁰ Véase CABAÑAS, M., *La política artística del franquismo: el hito de la bienal hispano-americana de arte*, Madrid, CSIC, 1996.

⁵¹ Al menos colaboró con dibujos en los números 17 (1957, p. 1), 21 (1958, p. 16), 28 (1959, p. 1); 46 (1967, p. 63).

ATELIER FORTUNY. EL PASO DEL TIEMPO EN EL MERCADO DEL COLECCIONISMO*

MARÍA ROCA CABRERA**

COLECCIONISMO TEXTIL EN EL SIGLO XIX

EL COLECCIONISMO TEXTIL fue una práctica muy extendida a mediados del siglo XIX, momento en el que los primeros museos de artes decorativas comenzaron a adquirir este patrimonio para impulsar la calidad en el diseño industrial. En este contexto se desarrolló el fenómeno de los coleccionistas textiles. Un conjunto formado por profesionales de diversas procedencias —la enseñanza, la industria o el arte— que valoraban las piezas por la información que aportaban, más que por su valor material. Entre estos eruditos y *connoisseurs* encontramos también artistas que estudiaban y adquirían antigüedades para reproducir con fidelidad y de manera realista acontecimientos de tiempos pasados.

Mariano Fortuny Marsal (1838-1874) formó parte de este fenómeno logrando reunir un importante conjunto, sin embargo, los estudios sobre la faceta coleccionista del pintor siempre han dejado en un segundo plano el corpus textil [fig. 1]. Gracias al éxito que alcanzó en el mercado del arte y a su matrimonio con Cecilia Madrazo (1846-1932), Fortuny se desenvolvió en el ambiente artístico e intelectual del momento, convirtiéndose en un experto en el campo de las antigüedades. Tras la muerte del pintor en 1874, su colección fue adjudicada en dos subastas. La primera celebrada en Roma se ocupó de los

* Esta investigación se ha desarrollado con una Ayuda para la «Contratación de personal investigador en formación de carácter predoctoral» (ACIF/2016/407) de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana.

** Miembro del proyecto “SILKNOW. Silk heritage in the Knowledge Society: from punched cards to big data, deep learning and visual/tangible simulations”, financiado por el programa de investigación e innovación de la Unión Europea Horizonte 2020 (Nº 769504). Miembro del grupo ValuART de la Universitat de València.

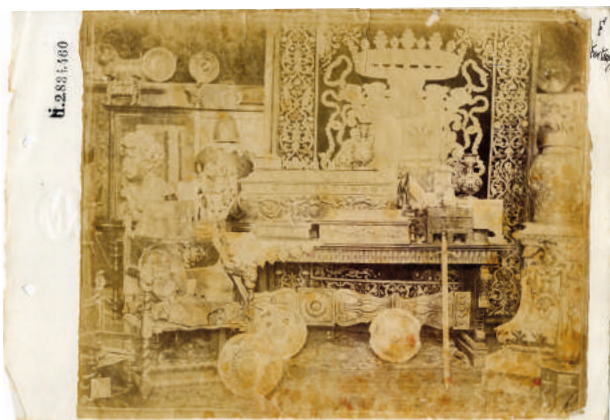


Fig. 1. Colección de antigüedades de Mariano Fortuny Marsal, h. 1873. Archivo del Museo de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia.

objetos de uso cotidiano que se albergaban en Villa Martinori, la casa taller del pintor.¹ Las piezas más valiosas —terciopelos labrados en oro e indumentaria religiosa de procedencia española e italiana de los siglos XII al XVI— se reservaron para la venta de París, que tuvo lugar en el Hôtel Drouot del 26 al 28 de abril de 1875. La viuda y sus hermanos, los artistas Ricardo y Raimundo Madrazo, supervisaron la edición de un completo catálogo, *Atelier de Fortuny. Obra póstuma, objetos de arte y curiosidades*, donde además de la descripción de cada una de las piezas subastadas, expertos en diferentes materias elaboraron diversos textos sobre la colección.

Una década después, Cecilia Madrazo estableció su residencia en Venecia, donde continuó la colección y su vinculación al mercado del arte a través de sus hermanos, artistas e intermediarios en el ámbito europeo y americano. Este interés perduró a través del tiempo en la figura de su hijo Mariano Fortuny Madrazo (1872-1949), el polifacético artista destacó como diseñador de moda y atesoró una magnífica colección de más de 800 piezas de índole variada. Sus creaciones se inspiraban en las piezas antiguas que atesoraba y en el archivo fotográfico que reunió a partir de imágenes tomadas en instituciones, colecciones privadas o en publicaciones. Un proceso similar que ya habían practicado los primeros museos de artes decorativas en Europa y emularon años después instituciones americanas, mostrando gran interés por la adquisi-

¹ ELENCO, *Elenco della prima, seconda, terza e quarta volontaria alla publica auzione degli oggetti d'arte, antichità e studio appartenuti al Celebre Pitore Spagnolo Mariano Fortuny*, Roma, 1875.

ción de estas piezas, en las que se buscaba la función didáctica para instruir a nuevos diseñadores.

En 1912 Raimundo Madrazo vendió una colección de 29 tejidos antiguos al fundador de la Hispanic Society of America, Archer Milton Huntington. Un conjunto, de procedencia española y veneciana, datado entre los siglos XIII y XVI, formado por tejidos hispano árabes, capas pluviales, dalmáticas, terciopelos y brocados, entre los que se ha podido identificar varias piezas procedentes de la colección de Fortuny padre gracias al estudio de la documentación de ambas ventas: los catálogos manuscritos con precios y compradores de la subasta del *Atelier*² en 1875 y los listados de la adquisición de la Hispanic Society³ en 1912.

La consideración que recibió el patrimonio textil dentro del mercado artístico sufrió una evolución a lo largo de este periodo, que sin duda se vio influido por el cambio que se produjo en las preferencias y gustos del momento. Se ha realizado un estudio comparativo entre las dos ventas para analizar los efectos del paso del tiempo en la valoración del patrimonio textil, a través de la fluctuación de los precios en los 38 años que separaron estas transacciones.

² Archivo Museo Fortuny de Venezia [AMFV] DAVILLIER, B., *Atelier de Fortuny. Ouvre posthume. Objets d'art et de curiosité: armes, faïences hispano-moresques, étoffes et broderies, bronzes orientaux, coffrets d'ivoire, etc.*, Paris, 1875. Venecia, 09/06/2014. Agradezco la colaboración de Claudio Franzini, conservador y responsable del Archivo del Museo Fortuny de Venecia. A partir de las anotaciones manuscritas en los catálogos que pertenecieron a Ricardo y Raimundo Madrazo se han identificado a los compradores —que en ocasiones no fueron los verdaderos propietarios—, a través de correspondencia, catálogos de exposiciones, registros de entrada de museos y fotografías coetáneas. También, se han organizado las cifras adjudicadas en la subasta del *Atelier* y realizado estudios comparativos con su cotización en ventas posteriores para establecer la fluctuación del valor económico del patrimonio textil durante el periodo de entre siglos.

³ El estudio de dos listados con descripciones, medidas y precios de cada pieza, así como la localización de las fotografías correspondientes a cada referencia en el inventario del Archivo Hispanic Society of America [AHSA], ha permitido identificar los tejidos procedentes de la colección Fortuny tras su dispersión en 1875.

Listado manuscrito visto en: ÁLAMO MARTÍNEZ, C., «La colección de tejidos de la Hispanic Society of America», en JAÉN SÁNCHEZ, G. y LICERAS FERRERES, V. (com.), *L'Art dels velluters. Sedería de los siglos XV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2011, p. 88. Contiene una breve descripción de cada uno de estos tejidos.

Archivo Hispanic Society of America [AHSA], Listado mecanografiado. Nueva York, 17/12/2013. En este listado se añaden datos como las medidas y precios por los que se compraron estos tejidos. Agradezco la colaboración y ayuda de Constancio del Álamo, conservador del Departamento de arqueología, escultura y tejidos de la Hispanic Society of America.

ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LA SUBASTA DEL *ATELIER* Y LA COLECCIÓN DE LA HISPANIC SOCIETY

Auguste Dupont-Auberville fue el responsable de redactar el capítulo sobre tejidos antiguos en el catálogo de la subasta del *Atelier*. Un conjunto de 67 piezas que sumó la cifra total de 57.000 francos, y alcanzó un precio medio de 703 francos por referencia. Este resultado fue una decepción para la viuda de Fortuny que esperaba sacar más beneficio de la venta de la colección textil, dado que el círculo en el que se desenvolvía sí valoraba este patrimonio.

La venta de las acuarelas fue bien pero nuestra desilusión ha sido en las telas porque todos creíamos que lo menos se sacarían 80.000 y solo han producido 57.000 y pico. En fin todo lo que nosotros creíamos que subiría es lo que no ha subido y me temo que el valor se quede en poco. Gracias a Dios los cuadros han producido bien. Las telas yo hubiera podido venderlas mucho mejor.⁴

El matrimonio Fortuny sabía que las piezas textiles de su colección habían sido adquiridas a buen precio, y así lo había comentado, con orgullo, Fortuny a Davillier, comparando sus tejidos con los de una exposición que había visto en Florencia: «Estoy contento con lo poco que poseo, pues si tuviera que comprarlo hoy, tendría que pagar el doble o más, en el caso que tuviera la suerte de encontrarlo».⁵ Sin embargo, aunque se había reservado el conjunto de mayor valor, por su antigüedad y estado de conservación, para la subasta del Hôtel Drouot, este no alcanzó las ganancias esperadas. París era el centro del mercado del arte, allí acudían los grandes coleccionistas de Europa y Estados Unidos o enviaban a sus marchantes para realizar adquisiciones. Aun así, los interesados en tejidos, al tratarse de un público más especializado, solían buscarlos directamente en los lugares de procedencia o entre las pertenencias que ofertaba una aristocracia en apuros. De esta forma, pagaban menos por estas piezas, ya que sus dueños originales no eran conscientes del valor histórico y artístico de las «viejas» telas.

Hemos establecido una comparativa de las sumas totales y los promedios entre las dos subastas a partir de los datos estudiados [fig. 2]. En 1912 Hunt-

⁴ Archivo Museo Nacional del Prado [AMNP] Archivos Personales, Colección Familia Madrazo. Cartas de Cecilia a Federico, París: 30 de abril de 1875. Madrid, 05/03/2014. Agradezco a Javier Baron, Yolanda Cardito y Ana Martín del Archivo del Museo Nacional del Prado, su colaboración en la consulta del Archivo Madrazo.

⁵ DAVILLIER, B., *Atelier de Fortuny...*, *op.cit.*, p. 90.

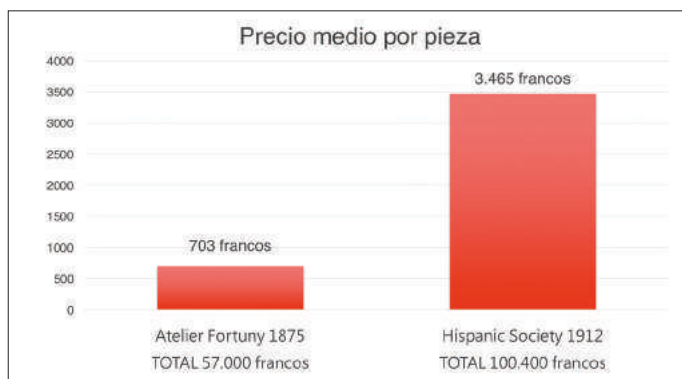


Fig. 2. Gráfico comparativo del precio total alcanzado por los tejidos y del promedio por pieza textil en la subasta del Atelier de 1875 y la venta de 1912 a The Hispanic Society of America.

ington inició la colección de tejidos históricos de la Hispanic Society adquiriendo un conjunto textil formado por 29 ejemplares a Raimundo Madrazo. La suma total de la venta alcanzó los 100.500 francos, el promedio por pieza resultó en 3.465 francos, según el estudio realizado, casi cinco veces más que en la subasta del *Atelier* en 1875.⁶ A principios del siglo xx en Estados Unidos se estaba viviendo la Edad Dorada del coleccionismo y los *art dealers* supieron aprovechar el momento en el que se formaron las grandes colecciones de los millonarios estadounidenses, en su mayoría grandes propietarios y magnates de las finanzas, la industria y el comercio.⁷ Huntington desconfiaba de los marchantes profesionales por considerar que vendían a muy alto precio y prefirió buscar él mismo sus propios proveedores, evitando de esta forma demasiados intermediarios. Sin duda este era el perfil de Raimundo Madrazo pues las piezas, no le pertenecían íntegramente a él, procedían sin duda de la colección familiar. Por tanto, es de suponer que los precios que pagó Huntington eran

⁶ Según la documentación consultada en los AHSA 100 500 francos se correspondían a 20 000 dólares de la época. [AHSA] Archer Milton Huntington Archives: Listado mecanografiado de los veintinueve tejidos vendidos por Raimundo de Madrazo a Huntington en 1912. Nueva York, 17-XII-2013 y nota manuscrita del Diario de Archer Milton Huntington del 27 de septiembre de 1912. Nueva York, 29/03/2014.

Agradezco la colaboración del Dr. John O'Neill, Conservador de manuscritos y libros y director de la Biblioteca de la Hispanic Society of America.

⁷ SOCÍAS BATET, I.; GKOZGKOU, D., *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte (1850-1950)*, Gijón, Ediciones Trea, 2012, pp. 69, 83.

razonables en el mercado americano, donde Raimundo vendía habitualmente pinturas propias y aprovechaba sus relaciones para hacer de asesor atraído por las grandes sumas que se podían conseguir en comparación con el mercado artístico europeo.

Gracias a las descripciones detalladas de Dupont-Auberville podemos seguir el rastro de algunos ejemplares en concreto, su paso por diferentes colecciones nos proporcionará información sobre su valoración a lo largo del tiempo. Se han establecido cuatro grupos diferentes de piezas para realizar el estudio comparativo entre las dos ventas: indumentaria eclesiástica (capas pluviales, dalmáticas y casullas), tejidos hispano musulmanes, frontales de altar y por último fragmentos.

En primer lugar hemos podido constatar que la valoración de la indumentaria eclesiástica acusó una fuerte subida desde su tercer puesto en 1875 hasta el primero en 1912, aumentando sus precios en un 800%, en el caso de las dalmáticas, y en 2300% en las capas pluviales. En ambas ventas los precios de cada pieza dentro de una misma tipología son muy desiguales y cambiantes, un ejemplo de ello lo constituye el caso de las dalmáticas. En 1875 el precio de estas fluctúa entre 133 y 1460 francos y en 1912 experimentan un aumento en su valoración de 1000 a 7000 francos. Según los datos analizados, las dalmáticas más apreciadas serían las confeccionadas con sedas brocadas o bordadas, aquellas con diseños ornamentales más complejos, siendo más valoradas aquellas en las que se utilizaban hilos metálicos en oro. A continuación, encontramos damascos, tejidos en los que los motivos ornamentales se consiguen a partir del contraste producido por el efecto de brillo sobre el mate de fondo, aunque solían estar tejidos en seda, la técnica era menos elaborada que en los brocados. Es evidente que tanto el aspecto ornamental, así como el técnico influía en la valoración económica de estas antigüedades, por tanto, las dalmáticas realizadas con telas lisas obtuvieron las pujas más bajas. La necesidad de modelos para nuevas creaciones en el campo del diseño podría ser una de las causas por la que estas dalmáticas alcanzaron tan altos precios, pues aportaban ideas originales que servían de repertorio a las diferentes instituciones —museos y escuelas— que instruían a los diseñadores.

Dentro del grupo de la indumentaria litúrgica se ha estudiado, también, una dalmática que Cecilia Madrazo adquirió en la subasta del *Atelier* por 705 francos y que en 1912 Raimundo Madrazo vendió por 1000 francos [fig. 3]. La referencia 99 del catálogo del *Atelier* incluía una dalmática con faldón bordado en oro y realces en plata que mostraba un diseño de ramas entrecortadas carac-



Fig. 3. Dalmática de la colección de Mariano Fortuny Marsal adquirida por 705 francos en 1875. Roma, h. 1873, AMFV. Álbum fotográfico colección Mariano Fortuny Marsal, AF-MFYM 0208 (izquierda). Dalmática vendida por Raimundo Madrazo a Archer Huntington por 7000 francos en 1912, AHSA - H3921 (derecha). *L'Art dels velluters. Sedería de los siglos XV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2011

terístico del siglo XVI adjudicado en la subasta por 705 francos.⁸ El resto de la pieza estaba confeccionada en terciopelo negro bordado con cordoncillo de plata con seda rosa y verde que revelaba un diseño de estructura lanceolada procedente de las formas lobuladas de la arquitectura gótica. En el catálogo manuscrito del *Atelier* que perteneció a su hermano, aparece anotado el nombre «Fortuny» junto a la referencia 99 en la que se describe esta dalmática.⁹ Podemos visualizar el aspecto de la misma a través de la lámina que aparece en una publicación posterior de Dupont Auberville¹⁰ y constatar que Fortuny poseyó una pieza exacta gracias al álbum fotográfico que el propio artista confeccionó.¹¹

Todas estas imágenes coinciden con la ficha de inventario de la dalmática negra del siglo XVI que adquirió Huntington por 1000 francos, un incremento de solo 300 francos respecto a su precio en 1875, que la situaba muy por debajo

⁸ El faldón es una pieza rectangular ubicada en la zona inferior de la parte delantera y de la trasera de las dalmáticas en la que frecuentemente se bordaban motivos diversos.

⁹ DAVILLIER, B., *Atelier de Fortuny...*, op. cit., p. 130.

¹⁰ DUPONT-AUBERVILLE, A., *L'Ornement des tissus*, Paris, Ducher et Cie, 1877.

¹¹ [AMFV] Álbum fotográfico de la colección Mariano Fortuny Marsal, AF-MFYM 0208. Venecia, 10/10/2014.

de las cifras que alcanzaron el resto de dalmáticas en 1912. Dos ejemplares también de terciopelo y oro de procedencia española, datados en el siglo xv que se vendieron por 4000 y 7000 francos. Se trataba de piezas muy vistosas con grandes decoraciones brocadas de granadas y hojas góticas, diseños muy demandados durante el *revival* historicista del ochocientos, que Huntington también valoraba, frente a la austeridad de la dalmática bordada de Cecilia.¹² Sin duda, Raimundo Madrazo no informó a Huntington de la procedencia de esta pieza como parte de la colección Fortuny y, por tanto, desaprovechó la ocasión para sacar más rendimiento económico a la venta. En 1912 Cecilia Madrazo se había asociado con su hijo fundando la *Société Mariano Fortuny* una empresa dedicada a la creación de tejidos estampados con tiendas en París y Londres. Por esta razón ese mismo año la viuda de Fortuny había hipotecado su residencia veneciana, el palacio Martinengo, y quizá quiso mantener en el anonimato la venta de parte de su colección, borrando el pasado de la pieza hasta hoy.

También en el grupo de los tejidos musulmanes encontramos piezas que experimentaron un aumento de precio considerable entre las dos épocas. Entre ellos destacaremos el lampás nazarí del siglo xiv, esta pieza incrementó su valoración con el paso de los años. En 1875 apenas fue cotizada por los compradores de la venta a pesar de la gran apreciación artística que despertaba el arte hispano musulmán en la época. El barón Davillier tomó la decisión de adquirir esta seda por 270 francos para que la pieza continuara en la colección familiar. La amistad que le unía a los Fortuny le hizo pujar por aquello que no estaba alcanzando el precio esperado y de esta forma la viuda obtuvo más ganancias posteriormente. Como coleccionista, Davillier sabía que el valor económico dependía del sistema de mercado y no del valor artístico de la pieza.¹³ El arte hispano musulmán vivió una revalorización en el ámbito del coleccionismo durante los siguientes años especialmente en Inglaterra, donde el Victoria & Albert Museum propició una política de adquisiciones y orga-

¹² [AHSA] Archer Milton Huntington Archives: Listado mecanografiado de los veintinueve tejidos vendidos por Raimundo de Madrazo a Huntington en 1912. Nueva York, 17/12/2013. Referencia 28: «dalmática bordada negra española de mediados del siglo xvi. 1000 francos – 1m, 20c x 0m, 50c» se corresponde al número de inventario H3920-Dalmática.

¹³ «La arquita árabe se retiró de la venta por que no subía de 4000 y dijo Davillier que no debía dejarla porque es seguro encontrar comprador por más de 5000 (...) Tú comprendes que era estupidez dejarlo así, pudiendo ganar más en ello el día de mañana». [AMNP] Archivos Personales, Colección Familia Madrazo. Cartas de Cecilia a su padre, Federico Madrazo, París 2 de mayo de 1875. Madrid, 05/03/2014.

nizó exposiciones en las que Davillier y Cecilia Madrazo colaboraron con la cesión de algunas piezas.¹⁴

Se ha podido identificar este lampás entre los adquiridos por Huntington en 1912 gracias a la descripción del catálogo del Atelier, donde Dupont-Auberville lo relacionó con un ejemplar reproducido en el libro *L'Art Arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*.¹⁵ Huntington adquirió este «tejido hispano-morisco del siglo xv, extraordinario por su tamaño y su conservación por haber estado siempre plegado en el convento donde lo vio el Baron Davillier».¹⁶ La viuda de Fortuny había esperado el momento adecuado para sacar mayor beneficio y Huntington pagó 10.000 francos por él, la segunda cifra más alta de toda la venta. Este tipo de piezas se consideraban ejemplares rarísimos en Estados Unidos, habían sido adquiridos décadas antes en España y una vez saturado el mercado europeo, se ofertaban a precios mucho más altos al otro lado del Atlántico. No se trataba de una pieza única, pues se han conservado fragmentos con el mismo diseño en distintas instituciones como el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, el Museo Arqueológico Nacional de Washington, el Detroit Institute of Arts o el Metropolitan Museum de Nueva York.¹⁷ También el Instituto de Valencia de Don Juan posee un ejemplar adquirido al coleccionista Gaspar Homar en 1927 por el que se pagó 1500 pesetas y que equivaldría a 6000 francos de ese mismo año.¹⁸

Por último, se ha podido comprobar que los grupos restantes: frontales de altar —ejemplares de grandes dimensiones de técnica elaborada— y fragmen-

¹⁴ ROBINSON, J. C. (ed.), *Catalogue of the Special Loan of Spanish and Portuguese Ornamental Art, South Kensington Museum*. London, Committee of Council on Education, Chapman and Hall, 1881.

¹⁵ PRISSE D'AVENNES, E., *L'Art Arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, vol. III, París, Morel et Co. Editeurs, 1877, p. 69 en <<http://digital-gallery.nypl.org>> [Fecha de consulta: 24/05/2014]. Publicado por Prisse d'Avennes dos años después que el *Atelier de Fortuny*. Dupont-Auberville ya conocía esta obra.

¹⁶ [AHSA] Archer Milton Huntington Archives: Listado de los tejidos vendidos a Archer Milton Huntington por Raimundo Madrazo en 1912. Nueva York, 17/XII/2013.

¹⁷ ÁLAMO MARTÍNEZ, C., «La colección...», *op. cit.*, p. 90. LÓPEZ REDONDO, A.; MARINETTO SÁNCHEZ, P. (eds), *A la luz de la seda. Museo Lázaro-Galdiano*. Madrid, TF editores, 2012, p. 77.

¹⁸ [AIVA] Archivo Instituto de Valencia de Don Juan. Registro de adquisiciones. Madrid 14/07/2017. Agradezco la colaboración de Cristina Partearroyo Lacaba y Ángeles Santos Quer.

MARTÍNEZ MÉNDEZ, P., *Nuevos datos sobre la evolución de la peseta entre 1900 y 1936. Información complementaria*, Madrid, Banco de España, 1991.

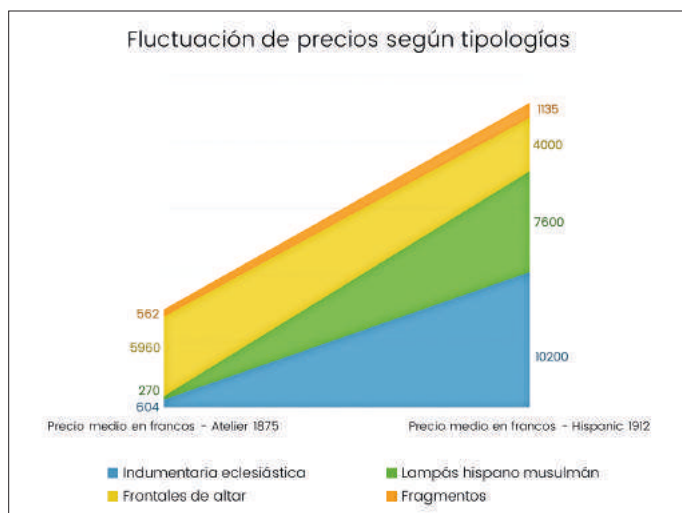


Fig. 4. Gráfico comparativo de la fluctuación de precios de las tipologías textiles desde la subasta del Atelier en 1875 hasta la venta a The Hispanic Society of America en 1912.

tos —damascos, brocados y terciopelos de seda—, mantuvieron sus precios estables durante el transcurso de los años. Esta circunstancia indica que el valor de esta tipología de piezas disminuyó su valor en el mercado del coleccionismo a lo largo del tiempo [fig. 4].

Algunos de estos fragmentos adquiridos por Huntington sirvieron de modelo para inspirar las creaciones de Fortuny hijo. El diseñador había crecido en el palacio Martinengo, una especie de casa-museo, rodeado de pinturas, grabados, tejidos y tapices.¹⁹ Las piezas antiguas constituían la parte fundamental en su *modus operandi* y no solo se nutrió de una colección propia, sino también de todas aquellas piezas cuyas imágenes reunió en su archivo fotográfico, formado por más de 11.000 referencias. Fortuny reproducía estos diseños a través de una técnica artesanal dotándolos de un aspecto que conseguía reflejar en ellos los efectos del tiempo a través del colorido y la textura [fig. 5]. A partir de un «terciopelo gótico de mediados del siglo xv veneciano??»²⁰ por el que Huntington pago 2000 francos, Fortuny elaboró un nuevo diseño. Este tipo de piezas —fragmentos brocados de seda y oro, de pequeño tamaño, decorados con granadas y

¹⁹ [BNMV] Fondo Mariutti-Fortuny, M.5.10. Notas biograficas, Venecia 15 de abril de 1929.Veencia, 11/06/2014

²⁰ [ÀHSA] Pieza número 8 del listado manuscrito.

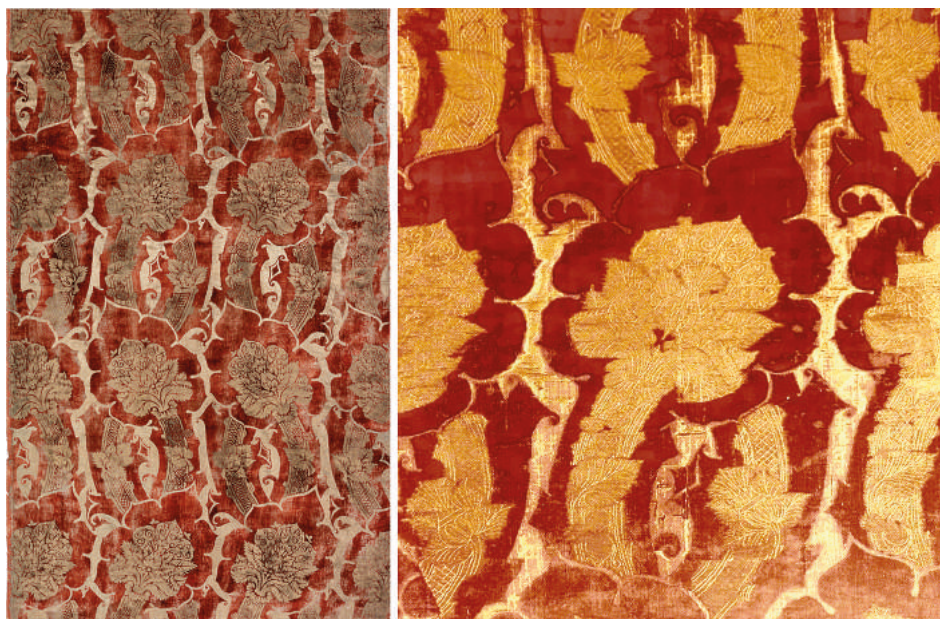


Fig. 5. Terciopelo diseñado por Mariano Fortuny Madrazo, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum de Nueva York (izquierda). Terciopelo de seda labrado con tramas de hilos metálicos entorchados, siglos XV-XVI, AHSA-H956 (derecha).

hojas poli lobuladas— se habían vendido por un precio medio de 100 francos en 1875. A lo largo del siglo XIX la costumbre coleccionista de los artistas había quedado en desuso, pues durante el periodo de entre siglos la difusión de la fotografía como fuente de inspiración o documentación se convirtió en una nueva herramienta para imitar la realidad. Aunque Fortuny hijo mantuvo su colección textil a lo largo de toda la vida, este uso funcional de la fotografía debió influir en la decisión materna de deshacerse de algunos ejemplares antiguos para aprovechar las altísimas sumas que se pagaban en el mercado americano.

CONCLUSIONES

El análisis de los datos estudiados nos puede aportar luz sobre la consideración que tuvo el patrimonio textil y su evolución a lo largo de los años. Los tejidos antiguos de la colección Fortuny no obtuvieron los réditos deseados en la subasta de 1875, a pesar de incluir piezas con gran valor artístico, por tanto, Cecilia Madrazo y el barón Davillier decidieron mantener algunas en la colec-

ción familiar, pujando por aquellas que no obtuvieron las ganancias adecuadas. Casi cuatro décadas después, algunas de estas piezas fueron adquiridas por la Hispanic Society a Raimundo Madrazo. Los precios habían aumentado considerablemente durante estos años en el continente americano, tras la saturación del mercado europeo. La familia Fortuny Madrazo supo aprovechar la ocasión para vender sus piezas allí donde el valor artístico de este patrimonio era apreciado por coleccionistas y museos.

A lo largo del periodo estudiado los tejidos siempre fueron apreciados por su complejidad técnica y su diseño, pues el mercado del coleccionismo textil estuvo influenciado por el interés de la industria y los museos en utilizar piezas antiguas para la creación de nuevos modelos. A mediados del siglo XIX las instituciones británicas fueron las pioneras de esta política y no será hasta principios del siguiente siglo cuando en Estados Unidos estas inquietudes tuvieron su continuidad. En cambio, la apreciación de las tipologías sufrió variaciones desde 1875 hasta 1912. En la subasta del *Atelier* los tejidos hispano musulmanes apenas se valoraron en las pujas y 38 años después su precio se multiplicó por 50, siendo las segundas piezas mejor pagadas de la venta.

La función práctica que se le dio al patrimonio textil para inspirar nuevas creaciones en el campo del diseño y el arte comenzó a influir en la costumbre coleccionista de los artistas, que vieron en la fotografía una nueva forma de atesorar piezas y motivos textiles sin necesidad de poseerlos.

DE LAS BALSAS DE EBRO VIEJO AL PARQUE DEL TÍO JORGE: VISIONES A TRAVÉS DEL TIEMPO

LAURA RUIZ CANTERA*

A MODO DE INTRODUCCIÓN: EL TIEMPO EN LOS ESPACIOS VERDES Y LOS ESPACIOS VERDES EN EL TIEMPO

SI HAY UNA OBRA DE ARTE en la que el tiempo juega un papel primordial en su consecución y desarrollo posterior es en la inserción de espacios verdes en zonas urbanas. Someter a criterios estéticos y planteamientos abstractos elementos naturales que se desarrollan según procesos orgánicos, implica prever un futuro que de todo punto es desconocido para el artista que lo proyecta. Cada uno de los elementos que componen la obra de arte tienen un desarrollo individualizado y espontáneo, e incluso pueden llegar a desaparecer, el hueco que éstos dejan puede ser ocupado por otros, pero nunca serán igual que los anteriores y así, el resultado final, será distinto.

A diferencia de otras expresiones artísticas, el tiempo en el urbanismo no constituye una metáfora, sino evidencias que traspasan la esfera de la libertad individual creadora para abrirse y acoger a la sociedad, poseedora por derecho del espacio urbano. Ante tal contexto, uno de los elementos del urbanismo que mejor ha sabido captar la evolución de esta disciplina a lo largo de la historia han sido los espacios verdes y de hecho, el tema de las zonas libres, particularmente de los parques urbanos, se ha impuesto como una prioridad frente a otros en cuestiones de diseño y planificación de las ciudades.

El deseo de incorporar la naturaleza en los núcleos urbanos se remonta a la antigüedad, se constata en occidente y oriente desde el nacimiento de las civilizaciones, ejemplos como Babilonia (Mesopotamia) y sus legendarios Jardines

* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Miembro del grupo de investigación OAAEP. Contacto: lrucan@unizar.es.

Colgantes; Egipto, en cuyos frescos se pueden observar jardines surcados por estanques; las pinturas griegas y romanas, en donde también se representan zonas ajardinadas como lugares de paseo y relación asociadas a los lujos de la aristocracia.

Tras un periodo de decadencia, la tradición pervivió durante la Edad Media aunque encerrada en monasterios y palacios, el jardín era la imagen del paraíso y por lo tanto, de acceso exclusivo para unos pocos. Durante el Renacimiento y Barroco, la jardinería continuó siendo un privilegio asociado a villas, palacios y castillos con una función meramente estética y contemplativa. Hasta mediados del siglo XVIII, Europa no conoció más sistemas de arquitectura del jardín que el establecido por los cánones renacentistas, con el añadido de los progresos aportados por Le Nôtre y de los enriquecimientos decorativos debidos principalmente a los artistas franceses.¹ En este siglo nace en Inglaterra el «jardín paisajista», cuyos ideales abogaban por la sencillez, la espontaneidad, la emulación del paisaje natural y la eliminación de cualquier atisbo de orden; concepciones que surgieron en el seno de la literatura inglesa y de la corriente cultural del Romanticismo.

Durante el siglo XVIII, las ideas sobre el embellecimiento de la ciudad se amplían desde el entorno del palacio del príncipe hasta el conjunto del espacio urbano, en una amplia dimensión, teorizada por arquitectos y urbanistas (como Blondel, Patte o Lugier), que incluye desde las infraestructuras de ornato de los edificios y la construcción de jardines, paseos, alamedas, bulevares, salones, plazas ajardinadas, etc.² La llegada de la Revolución Industrial, dio lugar a cambios significativos que afectaron a la manera de vivir del ser humano. La localización de las industrias, la integración de los tendidos ferroviarios en el interior de la ciudad y el éxodo de los trabajadores del campo produjeron contaminación, vertido de deshechos, intrusiones visuales y superpoblación. Inglaterra y Alemania fueron los primeros países en sufrir las consecuencias de la industrialización y desde estos puntos se alzaron las primeras voces que postularon en contra de la ciudad industrial. La cura más evidente utilizada en el seno de la ciudad fue, esencialmente, la incorporación de parques públicos.

¹ FARIELLO, F., *La arquitectura de los jardines: de la Antigüedad al siglo XX*, Barcelona, Editorial Reveré, 2008, p. 177.

² CAPEL, H., *La morfología de las ciudades: I. Sociedad, cultura y paisaje urbano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002 p. 250.

A partir de este momento, los proyectos para la formación de parques urbanos se multiplicaron en las grandes capitales a través de planes integrales que introdujeron nuevas concepciones de paisajismo urbano, al establecer una relación directa entre naturaleza y trama urbana. Actualmente, los espacios naturales se entienden como una pieza más estructuradora de las ciudades. En resumen, la naturaleza se introdujo en la ciudad a través del jardín como un paraíso privado en la tierra y con el tiempo se hizo accesible a las clases medias hasta su apertura a la colectividad pública.

Por otro lado, resulta obvio que lo temporal es un ingrediente activo que afecta a la naturaleza como organismo vivo. Éste es otro de los motivos por los que se hace ineludible el continuo cambio de los espacios verdes mediante tareas básicas de acondicionamiento, recuperación y regeneración, destinadas a controlar el ciclo natural de los jardines, revertir los efectos de la mala utilización que de ellos hace, en ocasiones, el ser humano y también, adecuar sus espacios a los nuevos usos sociales y a problemas como la circulación, conexiones, zonificación, perspectiva, etc. Son aspectos todos ellos que contribuyen en la reforma, evolución y perpetuación, o no, del trazado. La moda o los distintos gustos que se han sucedido en el tiempo han hecho que un mismo espacio verde, que un misma obra de arte, se transforme, se adapte, se rehaga y se reinvente en cada estación. Al igual que las modas modificaron aspectos tales como el orden, el color o unos determinados materiales en las arquitecturas, esas mismas modas alteraron, el orden, el color o unas determinadas especies verdes frente a otras. El tiempo transforma el arte.

Sin embargo, también es cierto que el mantenimiento lógico tiene que ser posible en cuanto a la viabilidad de medios y economía. Como señala Serafín Ros: «lo caro no es crear un zona verde sino mantenerla».³

La apropiación de la naturaleza por parte del ser humano ha facilitado la continuidad de estos espacios, y es así, como la singular Balsas de Ebro Viejo de Zaragoza, ha sobrevivido más de cien años con diferentes denominaciones, mejoras y envoltorios, que hacen de este lugar una de las zonas verdes públicas más antiguas de Zaragoza.

Todo este largo proceso se resume en las próximas páginas, para el que se tomará esencialmente las fuentes visuales y documentales con el objeto de constatar cómo el tiempo transforma el arte y cómo las Balsas de Ebro se convirtieron en el actual parque de Tío Jorge.

³ ROS ORTA, S., *La Empresa de Jardinería y Paisajismo: conservación de espacios verdes*, Madrid, Ediciones Mundi-Prensa, 1996, p. 219.



Fig. 1. Izquierda: Plano topográfico de la ciudad de Zaragoza (Anónimo, 1778) Fuente: Proyecto GAZA (<http://ladioszaragoza.blogspot.com.es>). Derecha: Plano de la ciudad, castillo y contornos de Zaragoza capital del Reino de Aragón (Edición facsímil del plano de 1712) Fuente: A.M.Z.

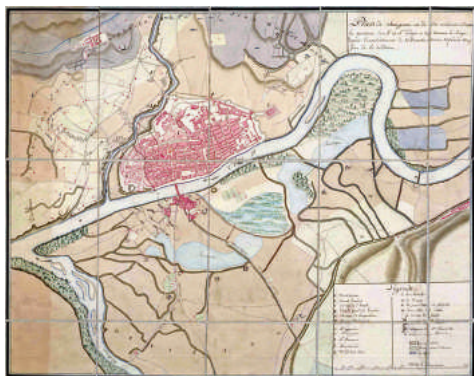
¿QUÉ FUERON LAS BALSAS DE EBRO DE VIEJO?

El río Ebro a su paso por Zaragoza se erige como frontera que divide el territorio urbano de la ciudad en dos mitades desiguales. La terraza derecha, de adecuadas condiciones urbanas, fue la elegida para la colonización y fundación romana en el siglo I a. C. Por otro lado, la margen izquierda, compuesta por dos terrazas —baja y media—, desapareció debido a la erosión provocada por el discurrir del río junto a ella. Parece ser que fue hacia el año 1461 cuando se fijó el cauce actual del río.

Esta variación en el curso formó un meandro abandonado amenazado constantemente por las crecidas del Ebro, será lo que posteriormente se denomine Balsas de Ebro Viejo en el Arrabal. Este hecho hizo de la margen izquierda un lugar poco propicio para la construcción por los problemas de inundación y la escasa solidez de los materiales, sumando a ello el foco de insalubridad que formaba el encharcamiento de las Balsas de Ebro Viejo,⁴ que provocaba enfermedades infecciosas a los vecinos del barrio. Este problema que venía acaeciendo desde la Edad Media, motivó la repulsa de los vecinos a establecerse en el barrio del Rabal —o Arrabal— y la desproporción de poblamiento y de extensión entre ambas orillas.

⁴ A partir de ahora se aludirá a las Balsas de Ebro Viejo con las siglas BEV.

Fig. 2. Guillaume Dode de la Brunerie. Plan de Saragosse et des ses environs indiquant la position des 3e. et 5e. Corps et les travaux du Siege depuis l'investissement du 21 Decembre 1808 au 21 fevrier 1809, jour de la reddition 1809. Fuente: Biblioteca Nacional de España.



En los siglos XIV, XV y XVI, en el barrio apenas se constatan signos de urbanización, sin contar con las propiedades eclesiásticas existentes y las escasas torres asociadas a terrenos de cultivo. El «Plano de Zaragoza» de 1712 recoge la visión urbana poco desarrollada del Rabal y por otro lado, reproduce el estado de las BEV como un gran corredor de agua estancada unida al río Ebro, cuya superficie se extendía fuera de los límites del barrio hacia el noroeste; unas dimensiones que seguramente fueron el resultado de un aumento de caudal. El «Plano Topográfico de la ciudad de Zaragoza» de 1778 muestra otra versión más delimitada de las BEV como un lago natural unido al río mediante una fina corriente de agua, debido posiblemente a un periodo de escasas lluvias [fig. 1].

Esta descripción se ve todavía más clara en el plano de 1808 realizado por Guillaume Dode de la Brunerie, en el que se aprecia la conquista orgánica de la laguna sobre la margen izquierda y su conexión con el río como un bienpreciado destinado, entre otras cosas, al mantenimiento productivo de los campos anejos [fig. 2].

En las últimas décadas del siglo XIX, la introducción del ferrocarril sobre el tejido urbano del Arrabal, supuso la incorporación de Zaragoza a la carrera industrial y fue clave para su modernización. Coincidiendo con este proceso, la deficiente conservación de las BEV llevó a padecer un estado lamentable de insalubridad que acabó concentrando las fuerzas técnicas e intelectuales del Municipio para su mejora, dando como resultado el cambio de uso de una parte de la extensa área. Aunque la unión con el Ebro se mantuvo por la «acequia del Escorredero» o «desagüe de las Balsas», parte del terreno de las Balsas fue transformado en viveros municipales y arbolado. A partir de este momento, el depósito de agua natural de las BEV se convertirá en el germen de un nuevo parque urbano.

VISIONES DE LO QUE FUE, PUDO HABER SIDO Y ES EL PARQUE DEL TÍO JORGE

Adentrarnos en la historia de las BEV significa conocer directamente la historia social de la ciudad de Zaragoza, una cosa no puede entenderse sin la otra, se solapan y se complementan, evolucionan a la par en un periodo que comprende el siglo xx prácticamente en su totalidad. Como se ha apuntado anteriormente, la existencia y la evolución de los espacios verdes en la ciudad está determinado por la intervención del hombre. Por este motivo, únicamente se pueden dar aquí unos apuntes de la multitud de proyectos que se formularon en torno a las BEV hasta su transformación en parque urbano. Este largo camino no puede aprehenderse sin las visiones que los contemporáneos imaginaron y copiaron de la realidad, pues configuran un corpus magnífico e inédito de lo que fue, pudo haber sido y de lo que es en la actualidad el parque del Tío Jorge. Es en estos planos donde se constata el condicionante temporal.

La imagen pintoresca, que transmitían los viajeros sobre el entorno natural de las BEV en el siglo xix, contrastaba drásticamente con la atmósfera insana que desprendía este depósito de aguas naturales. Este escenario resultaba perjudicial para la población del Rabal, ya que las Balsas no sólo estaban regadas por las crecidas del Ebro, sino también por siete escurrideros donde los vecinos vertían sus aguas residuales.

Una advertencia de la Junta de Sanidad en 1861,⁵ motivó el estudio para la desecación de las BEV, en el que intervinieron los técnicos municipales con sus observaciones y recomendaciones. Entre ellas, destacar la redactada por el Director de Arboledas, Antonio Berbegal, pues con una clara visión de futuro proponía la cubrición de las Balsas y la plantación de toda el área, una vez acometidos los trabajos de saneamiento. El encargado de redactar el proyecto de desecación fue el arquitecto municipal, Segundo Díaz en el año 1867, no obstante, hay que insistir en el proyecto ofrecido voluntariamente al Gobierno de la Provincia por el ingeniero Casimiro Gerard y el agrimensor Pascual Cejador. Aunque no se llevó a cabo, la memoria facultativa de este proyecto guarda un documento gráfico excepcional para la comprensión del enrevesado esquema interno de las BEV [fig. 3].⁶ Así, en esta primera fase

⁵ Archivo Municipal de Zaragoza [A.M.Z.], Caja 1.420, exp. 120/1865.

⁶ *Proyecto de saneamiento y desagüe de los terrenos pantanosos llamados Balsas del Ebro Viejo, término de la Orilla provincia de Zaragoza* (Casimiro Gerard y Pascual Cejador, 1866), A.M.Z., Caja 1.420, exp. 120/1865.



Fig. 3. Casimiro Gerard y Pascual Cejador. Proyecto de saneamiento y desagüe de los terrenos pantanosos llamados Balsas del Ebro Viejo, termino de la Orilla provincia de Zaragoza, 1866. Fuente: A.M.Z.

de actuación en las BEV, las medidas higiénicas se impusieron sobre cualquier factor estético o pintoresco.

Las actuaciones proyectadas concluyeron en la desecación de gran parte de las Balsas, sin embargo, el Municipio no pudo luchar contra la naturaleza y una gran avenida del Ebro hizo que nuevamente se inundaran los terrenos. A pesar de ello, los esfuerzos para desecar y allanar la superficie no cesaron y continuaron su curso haciéndolos extensibles a los terrenos inmediatos y, efectivamente, en el plano de Zaragoza 1869, ya se aprecian las primeras mejoras con la incorporación de un vivero junto a la acequia de desagüe. La idea de convertir los terrenos de las BEV en un punto verde de ocio para la población zaragozana, como se ha visto, fue puesta sobre la mesa por los técnicos municipales como la solución más acertada y pertinente una vez saneadas y cubiertas las lagunas pantanosas; estas ideas no podían estar más en consonancia con la necesidades de una sociedad en pleno desarrollo y, de un municipio, en constante preocupación por la salud pública. Desde ese momento, Zaragoza, contaba con un espacio verde más dentro de un escaso repertorio de zonas verdes de carácter público.

Los primeros esbozos teóricos expuestos por Antonio Berbegal para la adecuación de las Balsas en una zona verde, alcanzaron claridad y madurez en su siguiente propuesta de 1872, titulada «Proyecto de jardines en las Balsas de Ebro Viejo».⁷ Del escrito se deduce las intenciones del técnico, cercanas a la

⁷ A.M.Z., Caja 1.430 exp. 1.452/1872.

constitución de un vivero público que, con un cierto valor educativo, sirviese de suministro de especies vegetales para el ornato de la ciudad. Aunque la iniciativa no se acometió, la continuación de esta idea se produjo a fines de 1877,⁸ cuando por encargo del Ayuntamiento, el Director de Arboledas redactó un proyecto para la plantación de una parte de las BEV de cuatro hectáreas.

En los últimos años del siglo XIX, la imagen de las Balsas mostró un aspecto renovado gracias a la formación de semilleros y viveros sobre sus terrenos, que poco a poco ampliaron su extensión gracias a las continuas peticiones de los concejales y técnicos zaragozanos. Los viveros, como manifiestan los planos de la época, mantenían una forma regular a base de módulos cuadrangulares trazados en el siglo anterior, un medio artificial que contrastaba, tanto con el crecimiento orgánico del barrio como con el carácter natural y todavía rural de las afueras de la población. Hasta la segunda década del siglo XX, los viveros recibieron únicamente mejoras puntuales puesto que en su historia se entrecruzaron otros dos proyectos de parques urbanos —el parque Pignatelli y el parque José Antonio Labordeta— que ensombrecieron y dejaron en un segundo plano la margen izquierda zaragozana, en buena parte por su distancia con el centro de la ciudad.

A pesar de ello, los vecinos del entorno no desistieron en su intento de ennoblecer la zona y por este motivo, en 1914, Antonio Benedicto y Martí, residente del Arrabal y el arquitecto José A. Capdevila, presentaron el proyecto de mayor envergadura planteado hasta ahora para la realización de un parque de recreo en Zaragoza.⁹

El «Proyecto de parque de Zaragoza emplazado en las Balsas del Ebro Viejo» abarcaba un complejo de alrededor de un kilómetro, puesto que a la superficie total de las BEV se unían los terrenos anexos con el fin de establecer parcelas edificables. El parque proyectado se compone de dos partes separadas por la gran plaza central: en la primera sección situada al este, diseña un paisaje más cercano a la corriente paisajista, mientras que para la segunda, plantea la regularidad a través de una serie de parterres que dibujan el trazado bajo los principios de la geometría y simetría [fig. 4].

La novedad más importante de este proyecto reside en las numerosas infraestructuras que proyectan a lo largo de la extensión: zoológico, baños,

⁸ A.M.Z., Caja 1.436 exp. 7/1878.

⁹ A.M.Z., Caja 2.178 exp. 246/1916.

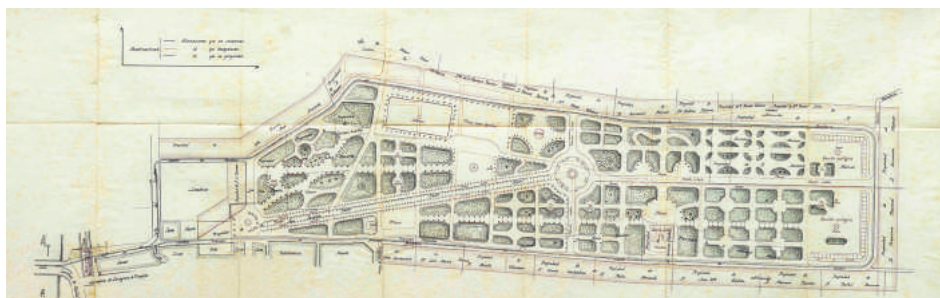


Fig. 4. José A. Capdevila y Antonio Benedicto. Proyecto de parque de Zaragoza: planta general, 1914. Fuente: A.M.Z.

espacio para deportes, quiosco, urinario, fuentes, estanques, cascadas o retretes subterráneos etc. Sigue visiblemente la línea de otros parques de recreo o *pleasure gardens*, en la que las funciones social y cultural predominan en la organización del parque y en este caso, tiene su reflejo en la elección de las arquitecturas, los llamados caprichos arquitectónicos, cuyos divertimentos serían disfrutados por los habitantes que pudiesen hacer frente al coste de la entrada. Además de las posibles referencias, hay que tener en cuenta también la proliferación de manuales dedicados a las construcciones y monumentos de los jardines que circulaban en la época, puesto que ofrecían una variedad de modelos de este tipo de edificios de recreo. A fin de cuentas, la aprobación de la totalidad del proyecto supondría dar el salto de un parque público a un parque de recreación de iniciativa privada, siguiendo la moda de crear un entorno natural donde se ofrecieran todo tipo de espectáculos.

A pesar del interés que suscitó la propuesta, la consecución del parque no prosperó por razones ajenas al Ayuntamiento. En febrero de 1915, falleció Antonio Benedicto y Martí y a pesar de que su hijo, Manuel Benedicto, se comprometió a hacerse cargo del asunto finalmente quedaría, como la mayoría de los anteriores, paralizado.¹⁰

A partir de este momento, las BEV se sumergieron en un estado de letargo. Los cambios que se acometerán en los próximos años se centrarán en la mejora del entorno y en la salubridad de los terrenos, mientras, paralelamente, aparecerán nuevos tejidos residenciales que harán de las BEV un espacio histórico superviviente en una antigua periferia.

¹⁰ A.M.Z., Caja 2.178 exp. 256/1916.

Hay que llegar a los 60 del siglo xx para encontrar novedades determinantes en torno a las BEV. Primeramente, se aprobó la construcción de un nuevo polígono de vivienda, el polígono de las Balsas de Ebro Viejo n.º 49, cuyo proyecto es de 1964, aunque su construcción se prolongó hasta 1970.¹¹ A raíz de esta ingente empresa se decidió actuar conscientemente sobre los terrenos de las Balsas a través de un plan parcial.

El 30 de julio de 1967, el *Heraldo de Aragón* daba cuenta de la nueva identidad que estaban adquiriendo las BEV: «A la ciudad le está naciendo un nuevo parque municipal. Solo que en esta ocasión, según se asegura, se le impondrá el simpático nombre de “Tío Jorge”, el popular personaje del Arrabal».¹² La urbanización de la zona impulsó decisivamente el salto de arboleda a parque urbano con la incorporación de nuevos elementos que le hacían merecedor de esa nueva entidad, como la piscina infantil, asfaltado de las vías interiores, alumbrado público, monumentos etc. La inauguración del parque de Tío Jorge tuvo lugar el día 22 de junio de 1968.¹³

La presencia de estos elementos nos hablan de los nuevos usos y del carácter «social y democrático» que venían adquiriendo los espacios verdes desde los años de la República. Si en el proyecto presentado por Antonio Benedicto en 1914, consideraba el placer de bañarse como algo exclusivo, es ahora cuando el deporte acuático se abre gratuitamente a toda la población.

La imagen del parque se completó con su ampliación hasta la avenida de los Pirineos en 1978, siendo el colofón de una larga historia constructiva, pues, desde ese momento hasta la actualidad, se ha mantenido prácticamente intacto, aunque, inserto cada vez más, en una densa trama urbana entre el barrio del Actur, Picarral y el originario Arrabal. Para esta ampliación, el Ingeniero de Montes, Rafael Barnola Usano, proyectó un espacio ajardinado «de estilo inglés» con nuevos equipamientos como un espacio de bosque y un lago central. Además, lo completó con barbacoas, fuentes y zonas infantiles «dándole un aspecto campestre». La memoria facultativa de esta ampliación

¹¹ TEJEDOR BIELSA, J., «Nuevos instrumentos para la rehabilitación urbana. Aplicación al conjunto urbano de interés de Balsas de Ebro Viejo», en VV.AA., *Regeneración urbana II: propuestas para el polígono Balsas de Ebro Viejo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015, p. 100.

¹² *Heraldo de Aragón*, «Parque municipal de Tío Jorge: la primera fase quedará concluida este año», 30-VII-1967, p. 5.

¹³ ZAPATER, A., *Heraldo de Aragón*, «El parque del «Tío Jorge» se inauguró al compás de la jota», 23-VI-1968, p. 5.



Fig. 5. Planta actual del parque del Tío Jorge y entorno urbano. Fuente: Google Maps.

narra los dos objetivos que el parque debía de cubrir, el descanso y la diversión de todos los vecinos independientemente de su edad.¹⁴

Como culminación de la empresa, en 1982, el Ayuntamiento promovió la construcción de un centro cívico en la esquina sureste del parque del Tío Jorge y un espacio cultural y educativo diseñado por el arquitecto Daniel Olano.

Las intervenciones realizadas en los años 60, 70 y 80 fueron el resultado de los deseos de convertir el parque del Tío Jorge en un espacio polivalente capaz de acoger todo tipo de iniciativas y actividades populares [fig. 5]. La mayoría de los espacios se conservan en la actualidad y son representativos de una época que evidencia el marcado protagonismo que el Ayuntamiento deseaba conferir a la participación ciudadana, cumpliendo todas estas arquitecturas y espacios un importante papel como potenciadores de un concepto de parque que ya sobrepasaba la idea tradicional de lugar de paseo y esparcimiento.

¹⁴ A.M.Z., Caja 204.697 exp. 47.228/1977 y A.M.Z., Caja 8.391 exp. 53.231/1977.

CONCLUSIONES

El parque del Tío Jorge es el rostro urbano de las sucesivas sociedades que han participado en su historia y de sus volátiles necesidades e intereses. El cordón temporal que ha unido las Balsas de Ebro Viejo y el parque del Tío Jorge ha estado determinado, primeramente, por el esfuerzo de transformar un espacio residual en una zona verde pública, y una vez alcanzado dicho propósito, de dar forma y sentido a la anodina arboleda construida. No hay un parque en Zaragoza cuyas imágenes delaten con más fervor esa búsqueda de convertir lo natural en el telón de fondo de la ciudad moderna soñada y también, los cambios en las modas de jardinería, en el concepto de espacio verde y en última instancia, de la propia ciudad.

La historia de las BEV se pueden resumir en cuatro periodos: el proceso para su desecación y saneamiento; transformación en viveros municipales; proyectos para la construcción de un parque urbano; y la creación del parque del Tío Jorge. Este largo camino no eludió los precedentes, sus fases constructivas, y es así, como sus orígenes quedan testimoniados en el trazado geométrico de principios del siglo xx, todavía visible en el área noreste del parque: el tiempo da forma a su diseño.

Su trayectoria nos habla de su importancia como pulmón verde del barrio del Arrabal, siendo uno de los equipamientos supervivientes al crecimiento de la ciudad, en cuya historia quedan reunidas diferentes tipologías de espacios verdes: vivero, arboleda y parque urbano. No obstante, dicha historia está todavía inconclusa, pues los parques urbanos no son instantáneas de momentos pasados, no permanecen impasibles ante el tiempo sino que son elementos vivos que son adaptados continuamente en aras de un futuro previsto de calidad urbana y medioambiental.

LA INMORTALIDAD DE LA FAMA PÓSTUMA FRENTE AL PASO DEL TIEMPO: EL MAUSOLEO DEL PRIMER DUQUE DE MONTEMAR EN LA BASÍLICA DE NUESTRA SEÑORA DEL PILAR DE ZARAGOZA

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA
Universidad de Zaragoza

LA REPRESENTACIÓN DEL PODER A TRAVÉS DE LA FAMA PÓSTUMA: LOS DISEÑOS DEL MONUMENTO FUNERARIO DEL DUQUE DE MONTEMAR

JOSÉ CARRILLO DE ALBORNOZ y MONTIEL (Sevilla, 1671-Madrid, †1747), tercer conde y primer duque de Montemar, fue uno de los militares y políticos más relevantes del reinado de Felipe V.¹ A lo largo de su exitosa carrera militar, que comenzó prontamente en 1683, obtuvo diversos nombramientos, como mariscal de campo (1711), teniente general (1718) o capitán general de la Costa de Granada (1727), siendo recompensado con diversas gracias, como la encomienda de Moratalla en la orden de Santiago (1715), el hábito de caballero de la orden de Santiago (1717),² una merced de gentilhombre de Cámara (1728) y su ingreso en la orden de San Genaro de Nápoles. Entre sus gestas militares destacan la conquista de Orán en 1732, victoria por la que se le concedió la distinción del Toisón de Oro y el grado de Capitán General con el que fue enviado a Italia, donde venció al ejército imperial en la batalla de Bitonto el 25 de mayo de 1734. Esta victoria posibilitó la entronización de Carlos III como rey de Nápoles y Sicilia, servicio que fue premiado con el nombramiento de Virrey y Capitán general de Sicilia y con la Grandeza de España de primera clase sobre el título de duque de Montemar.³ De vuelta a España en 1736, des-

¹ FELICES DE LA FUENTE, M. DEL M., *Condes, marqueses y duques: biografías de nobles titulados durante el reinado de Felipe V*, Madrid, Doce Calles, S.L., 2013, pp. 162-163.

² Archivo Histórico Nacional [AHN], Órdenes Militares, Caballeros, Santiago, Exp. 2040.

³ FELICES DE LA FUENTE, M. DEL M., *La nueva nobleza titulada de España y América en el siglo XVIII (1701-1746). Entre el mérito y la venalidad*, Almería, Universidad de Almería, 2012, p. 272. AHN, Consejos, Leg. 8977, Exp. 773.

empeñó el cargo de ministro de Guerra hasta 1741, falleciendo unos años después en Madrid el 26 de junio de 1747, siendo enterrado al día siguiente en la iglesia del noviciado de la Compañía de Jesús.⁴

La brillante carrera militar y política del I duque de Montemar al servicio de la corona española fue reconocida de manera honorable por Carlos III, quien en 1760 mandó erigir un mausoleo en su honor a costa de la real hacienda.⁵ El sepulcro sería colocado en una de las capillas del templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza que la hija y sucesora del duque, María Magdalena Carrillo de Albornoz y Antich (1707-1790) había solicitado al cabildo en 1760, la de San Joaquín (hoy de San Braulio), si bien finalmente recibió sepultura en 1761 en la del Santo Cristo,⁶ abierta al lateral de la nave derecha, entre la sacristía de la Virgen y la sala de oración, capilla que a partir de entonces estuvo bajo la titularidad de San Joaquín.⁷

La complicada situación política que vivió el país a comienzos de la década de 1760 con la guerra anglo-española, provocó que la ejecución del monumento funerario se viese interrumpido, si bien, como informó el ministro de Guerra Ricardo Wall a la duquesa de Montemar en una carta fechada en San Ildefonso el 5 de octubre de 1763, se continuaría ahora una vez aprobado el diseño realizado por el ingeniero Juan Bautista French.⁸

Sin embargo, a mediados de 1764 todavía no había un proyecto definitivo, ya que en otra carta dirigida por Esquilache a la duquesa el 3 de agosto, le solicitaba comunicase al ingeniero Agustín Ibáñez que acometiese un diseño para el mausoleo en el que se dispusiese el epitafio que le mandaba, inscripción laudatoria que finalmente se labró en el mismo.⁹ Para septiembre de 1764 Ibáñez había realizado un proyecto formado por tres dibujos o «diseños» en papel, firmados y fechados el 20 de septiembre del presente, que obraban en poder del marqués de Castelar. Dibujos que acompañó de un informe con el costo que suponía ejecutarlo dependiendo de los materiales empleados, como el

⁴ AHN, Nobleza, Baena, C. 364, D.61-74.

⁵ Archivo General de Simancas [AGS], Secretaría de Guerra, Leg. 3278.

⁶ Archivo Capitular del Pilar [ACP]. Actas Capitulares, año 1761, f. 103.

⁷ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780, t. I*, Granada, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, p. 447. IDEM, *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780, t. II*, Granada, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, doc. 390, pp. 263-265.

⁸ AGS, Secretaría de Guerra, Leg. 3278.

⁹ *Ibidem*.

Fig. 1. Agustín Ibáñez. Alzado del mausoleo del I duque de Montemar en la capilla de San Joaquín de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, 1764. España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas, MPD, 62,043.



mejor jaspe de Aragón, procedente de Ricla y Puebla de Albortón, además del existente en Tortosa, mármol de Génova, estuco y bronce dorado a fuego para las basas y capiteles de las columnas, expresando el ingeniero «que si toda la citada Arquitectura, escultura, tropheos y adornos se construíe de estuco blanco, y solo el sepulcro de alabastro de Escatron, que dista dos jornadas de Zaragoza, su calculo prudencial solo asciende a 1.800 pesos duros».¹⁰

El primer dibujo de Ibáñez representa la planta cuadrangular de la capilla de los duques de Montemar cubierta por cúpula (46 x 35 cms) a escala de 2 toesas (12,6 cms).¹¹ Con tinta rosácea señala la planimetría de la capilla, a la que se superpone con color amarillo la sección horizontal del mausoleo, adosado al lateral izquierdo de la dependencia, diseño que explica identificando las distintas partes con una clave alfabética.

El segundo diseño de Ibáñez es el dibujo del alzado del mausoleo (49 x 31 cms), ejecutado con tinta y color a la aguada gris [fig. 1].¹² Un monumento

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas, MPD, 62,045.

¹² *Ibidem*, MPD, 62,043.

funerario parietal conformado por una estructura arquitectónica clásica sustentada por columnas corintias que se alzan sobre un alto pedestal, en cuyo interior se abre una hornacina de medio punto que alberga el arca sepulcral trapezoidal con dos angelotes que sustentan las armas del difunto militar. El catafalco queda flanqueado por dos figuras alegóricas femeninas sedentes que simbolizan la justicia, con la lanza y la balanza en sus manos, y la fortaleza, sustentando una espada y un ancla. Las columnas dan paso a un coronamiento formado por arquitrabe, friso y cornisa con dos frontispicios, el inferior curvo y partido, sobre el que se recuestan dos angelotes colocados delante de dos pirámides, uno de los cuales porta un reloj de arena; y el remate superior que termina en un frontón triangular que apea en volutas clásicas y sobre el que se disponen trofeos militares, estructura que enmarca una hornacina de trazado mixtilíneo que acoge la alegoría del tiempo, representada por una figura masculina dispuesta en pie envuelta en un manto de amplios pliegues, que lleva en sus manos la guadaña y el reloj de arena.

El mausoleo se dibuja sobre un alto basamento que tiene la misma altura que las puertas adinteladas que lo flanquean a ambos lados, una de las cuáles conduce a la sacristía, cuyos marcos muestran un elaborado adorno de arquitectura rematado por niños desnudos sedentes, uno de los cuáles porta en sus manos una calavera, desarrollándose sobre ellos en el muro de la capilla sobre la que se dispone el sepulcro cartelas rectangulares de disposición vertical que enmarcan trofeos de armas. La inscripción laudatoria del difunto escrita en letras latinas se dispondría, según el diseño, en una cartela vegetal que remata la hornacina, epitafio que se completaría en el frente del cenotafio con una inscripción alusiva al promotor de la obra.

El tercer diseño que completa el proyecto de Ibáñez representa el perfil o sección vertical del alzado del mausoleo (48 x 37 cms) [fig. 2], dibujado con tinta y color gris a la aguada que muestra la profundidad del sepulcro parietal, en el que sobre el alto pedestal se alza la figura de la justicia, tras la que se dispone la urna sepulcral con el angelote desnudo en el interior de la hornacina, flanqueada por la columna clásica que soporta la estructura arquitectónica en la que se recuesta otro ángel, a la que sucede la escultura del tiempo rematada por los trofeos militares.¹³

En un intento de economizar al máximo posible la materialización del sepulcro del duque de Montemar, Castelar ordenó al capitán de ingenieros Esteban de

¹³ *Ibidem*, MPD, 62,044.

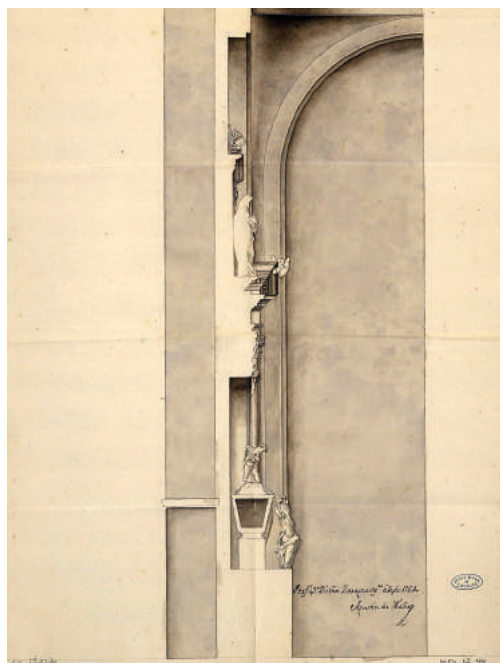


Fig. 2. Agustín Ibáñez. Sección vertical del alzado del mausoleo del I duque de Montemar en la capilla de San Joaquín de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, 1764. España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas, MPD, 62,044.



Fig. 3. Esteban de Peñafiel. Alzado del mausoleo del I duque de Montemar en la capilla de San Joaquín de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, 1764. España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas, MPD, 62,041.

Peñafiel diseñar otra propuesta más económica, que éste presentó en el mismo mes de septiembre de 1764 en papel [fig. 3].¹⁴ Un mausoleo parietal enmarcado por una estructura arquitectónica de diseño clásico, que se alza sobre un elevado pedestal y se continúa en el frente del muro con pilastras dóricas entre las que se disponen relieves con trofeos de guerra, como panoplias o armaduras, quedando rematado el frente de la pared por un friso articulado por triglifos y trofeos y un arco de medio punto decorado con casetones y rosetas clásicas. Superpuesta a esta estructura arquitectónica se dispone el sepulcro, que consta de un alto basamento rosáceo, en cuyo frente se incorpora un bajorrelieve blanco de con la bata-

¹⁴ *Ibidem*, MPD, 62,041.

lla de Bitonto, colocándose sobre el mismo la negra urna funeraria trapezoidal, en cuya tapa reposa un cojín con el sombrero, la espada y el bastón del difunto, a la que se suman trofeos militares depositados en su frente, y a los lados de la misma dos figuras alegóricas humanas dispuestas en pie, la Justicia a la izquierda y Marte a la derecha. Tras la urna, y apoyada en dos bolas circulares amarillas, se alza una pirámide rosácea que descansa en la pared y acoge el epitafio con la inscripción remitida en letras latinas fechado en 1764.

Además del alzado del mausoleo, el proyecto ejecutado por Peñafiel incluye en la parte inferior del mismo dibujo la planta del sepulcro, cuyas partes aparecen identificadas con una clave alfabética que el ingeniero explica en el informe que acompaña el diseño, fechado el 22 de septiembre de 1764.¹⁵ Con la letra A refiere el remate de la pirámide y el modo de su colocación. El asiento donde se debía colocar la urna, separada de la pirámide, es el espacio señalado con la B, a cuyos lados marcados con la D se colocarían las estatuas de la Justicia y Marte. Además, el ingeniero advertía que la pirámide podía tener un poco de inclinación, como reflejaba el plano, «aunque por este motivo venga por harriva mas gruesa la tabla de la inscripcion, pues la hara alguna gracia terminando el vértice en el plano de el muro», y la cornisa que la recorría por la parte posterior reduciría en esa zona media del muro su vuelo o relieve «para que no ofusque la pirámide». Por lo que respecta a los materiales a emplear, Peñafiel indicaba que las dos estatuas, los trofeos, adornos de la urna y el bajo-relieve de la batalla de Bitonto debían ser de mármol blanco de Génova, pero dado que se le exigía realizar un mausoleo lo más económico posible, presentaba dos presupuestos muy minuciosos, uno con todas las piezas en mármol y otro con la inclusión de elementos en estuco blanco, material en el que, por ejemplo, se realizaría el fondo de la capilla, sin dorado ni color alguno, plan que ascendía a la suma de 58.000 reales. Finalmente, el ingeniero advertía que no había colocado en el sepulcro las armas del monarca Carlos III, como promotor del mismo, a la espera de que le indicasen el emplazamiento más adecuado para las mismas, bien sobre el remate de la pirámide o en el arco frontal del mausoleo, y que, por otro lado, tampoco había dibujado las del duque de Montemar «por tenerlas puestas sobre la entrada de la capilla».¹⁶

¹⁵ AGS. Secretaría de Guerra. Leg. 3278.

¹⁶ *Ibidem*. Sobre este escudo, véase RINCÓN GARCÍA, W., *Heráldica en la Basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2009, p. 46.



Fig. 4. Esteban de Peñafiel, Diseño definitivo del mausoleo del I duque de Montemar en la capilla de San Joaquín de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, 1764. España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas, MPD, 62,040.

En el Archivo General de Simancas se conserva otro diseño del monumento funerario ejecutado por Peñafiel [fig. 4],¹⁷ muy parecido al anterior, y con alguna pequeña variante, como la manera de representar las alegorías de la Justicia y Marte; el tratamiento del frente de la urna sepulcral, que elimina la decoración de la calavera con el adorno de telas colgantes, ya que los trofeos militares dispuestos en el frente tienen un mayor desarrollo y por tanto ocultan la visión frontal de la caja; la supresión del bajorrelieve de mármol banco con la batalla de Bitonto en el frente del alto pedestal de mármol anaranjado; y la colocación del escudo del monarca en la parte superior de la clave del arco de medio punto en el que concluye el monumento. Diseño que fue el que definitivamente se llevó a la práctica, como ratifica la leyenda escrita en la parte superior del mismo,¹⁸ que deriva de los modelos de sepulcro barroco romano del siglo xvii, con su estructura piramidal que soporta un alto basamento de

¹⁷ España. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas, MPD, 62,040.

¹⁸ «Diseño del Mausoleo que de Orden de S.M. se ha erijido para gloriosa memoria del Duque de Montemar en su capilla de la Yglesia Cathedral de Nuestra Señora del Pilar de esta ciudad de Zaragoza».

distintas tonalidades, un túmulo flanqueado por las dos figuras alegóricas de estuco y como remate la marmórea pirámide, símbolo de Eternidad, sobre cuyo frente de mármol verde sobresale la lápida marmórea blanca, que fecha la inauguración del monumento el 26 de junio de 1766.

El marqués de Castelar remitió el 22 de septiembre de 1764 los proyectos de los ingenieros Ibáñez y Peñafiel al marqués de Esquilache con objeto de que el monarca dictaminase cuál llevar a cabo, si bien aquel consideraba que el de Peñafiel era «más moderado y arreglado». La contestación que recibió Castelar el 16 de octubre de Esquilache fue que el costo de los diseños le parecía desorbitado, por lo que el proyecto final a ejecutar no debía superar la cifra de 60.000 reales de vellón. Finalmente, se escogió la propuesta de Peñafiel adaptándola a la cantidad económica referida.¹⁹

Unos días más tarde, el 29 de octubre dio comienzo el traslado del cadáver del duque de Montemar desde la iglesia del noviciado de los jesuitas de Madrid en la que se encontraba, hasta la capilla de San Joaquín en la basílica mariana zaragozana, donde fue depositado el 13 de noviembre de dicho año en un nicho existente en la sacristía izquierda de la dependencia.²⁰ Capilla que fue visitada el 20 de noviembre por el marqués de Castelar acompañado por una serie de ingenieros con objeto de supervisar el espacio en el que disponer el sepulcro,²¹ como se se informó al deán del templo.²²

Las obras del mausoleo en la capilla de San Joaquín dieron comienzo el 18 de marzo de 1765, tal y como recoge una relación exhaustiva de gastos relativa a los jornales y materiales empleados en el mismo hasta la fecha de 21 de junio de 1766, desde las cargas de yeso y millares del ladrillos utilizados, el estuco blanco bruñido liso, tanto el empleado en molduras y follajes como en las estatuas y trofeos sobre los que descansa la urna, hasta los jaspes y mármoles trabajados, como mármol negro de Calatorao, jaspe de Albalate del Arzobispo, mármol blanco de Génova para la lápida de la inscripción y el almohadón, espada, sombrero y bastón colocados sobre la urna, o jaspe verde de Granada embutido en la pirámide. Monumento funerario que tal y como certificó el 24 de junio de 1766 Peñafiel ascendió a 59.996 reales de vellón y 24 maravedís, que ya habían sido abonados por la real hacienda.²³

¹⁹ AGS. Secretaría de Guerra. Leg. 3278.

²⁰ AHN, Nobleza, Baena, C. 364, D.61-74. ACP. Junta de Hacienda, año 1764, f. 67.

²¹ ACP. Junta de Hacienda, año 1764, f. 68.

²² *Ibidem*, f. 125.

²³ *Ibidem*.



Fig. 5. Mausoleo del I duque de Montemar en la capilla de San Joaquín de la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza. Propiedad del Cabildo Metropolitano de Zaragoza. Foto: M. J. Tarifa.

LA PERVIVENCIA DE LA MEMORIA HISTÓRICA MÁS ALLÁ DE LA MUERTE: EL SEPULCRO DEL DUQUE DE MONTEMAR

En la capilla de patronato que los Montemar obtuvieron en el templo de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, bajo la advocación de San Joaquín, se dispuso adosado a la pared izquierda el sepulcro del duque de Montemar [fig. 5], inaugurado el 26 de junio de 1766. Un monumento funerario diseñado por el ingeniero Esteban de Peñafiel y en el que también intervino Lamberto Martínez Lasarta (1736/37- 1766) como dio a conocer Antonio Ponz en su *Viage de España* (1788),²⁴ escultor aragonés y discípulo del destacado artista José Ramírez de Arellano (1705-1770),²⁵ que participó en la portada de estuco de esta capilla de los Montemar en la que dispuso dos ángeles mancebos tenantes con el escudo de los patronos.²⁶ Un mausoleo al que han prestado anterior-

²⁴ PONZ, A., *Viage de España*, Madrid, Imprenta Viuda de Ibarra, 1788, tomo XV, p. 27.

²⁵ Sobre este autor, véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, t. I, op. cit., pp. 198-208.

²⁶ Sobre Martínez Lasarta, *Ibidem*, pp. 180-181.

mente atención anteriormente otros investigadores,²⁷ ya que es considerado una de las piezas funerarias más destacables en el panorama aragonés del momento, destacando al respecto los escritos de Boloqui, que lo datan entre 1762-1765,²⁸ si bien la documentación consultada en el Archivo General de Simancas ha permitido precisar la cronología del proyecto y ejecución del sepulcro entre septiembre de 1764 y junio de 1766, como hemos expresado más arriba.

El mausoleo del I duque de Montemar sigue fielmente el diseño propuesto en septiembre de 1764 por el ingeniero Peñafiel referido anteriormente [fig. 4], ejecutado sobre una arquitectura clásica de fondo que remata en un arco de medio punto en cuya clave se dispusieron las armas de Carlos III como promotor del mismo.²⁹ El sepulcro consta de un alto pedestal formado por jaspes de tonalidades beige y rosácea, sobre el que se disponen trofeos militares realizados en estuco y la urna funeraria trapezoidal de mármol negro, en cuya tapa reposa un almohadón con el sombrero del difunto de tres picos, adornado con una flor de cinco pétalos, elementos que en la actualidad son difícilmente apreciables como consecuencia de la colocación de un confesionario de madera delante del mismo.

Detrás del oscuro catafalco dos bolas de jaspe amarillo sustentan una figura piramidal de jaspe rosáceo, símbolo de la eternidad importado de Roma, donde también triunfó en los monumentos funerarios del siglo XVIII, que alberga sobre el fondo de jaspe verde una lápida de mármol blanco genovés con una inscripción en letras latinas doradas que recuerda las glorias del finado:

JOSEPHO CARRILLO DE ALBORNOZ/ DUCI DE MONTEMAR/ FORTISSIMO FELICISSIMOQUE IMPERATORI/ OBIIT DIE JUNII XXVI AN.

²⁷ MORALES MARTÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W., «La escultura», en VVAA, *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, p. 248. BOLOQUI LARRAYA, B. y ANSÓN NAVARRO, A., «Catedral Basílica de Nuestra Señora del Pilar», en Buesa Conde, D. J. (dir.), *Las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y La Rioja, 1987, p. 302. ANSÓN NAVARRO, A. y BOLOQUI LARRAYA, B., «Zaragoza barroca», en Fatas, G. (dir.), *Guía Histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, 2008, pp. 287-308 y 318.

²⁸ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, t. I, op. cit., pp. 447-448.

²⁹ Labrado en yeso, pintado en blanco y gris, por lo que no presenta los colores heráldicos, corresponde al escudo de España tras la reforma efectuada por Carlos III en 1761. MENÉNDEZ PIDAL, F., *El escudo de España*, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2004, pp. 244-246.

MDCCXLVIII/ ANNUS NATUS LXXVI/ CAROLUS III HISPANIARUM
REX/ OB UTRIUSQUE SICILIAE REGNUM/ SIBI OLIM HISPANIARUM
INFANTI/ HISPANIQUE EXERCITUS AUSPICI/ PULSIS VICTIS UBIQUE
GERMANIS/ PRAELIO DENUM BITUNTINO CAPTIS/ QUAM RAPIDIS-
SIME AB ILLO PARTUM/ HOC MONUMENTUM/ AD ILLIUS RERUM
GESTARUM GLORIAM/ SUAM INGENITIS MERITI GRATIAM/ POSTE-
RIS EQUE ESTANDAM STATUI JUSSIT/ DIE JUNII XXVI AN. MDC-
CLXV.³⁰

A los lados de la urna funeraria se alzan dos esculturas de aire academicista de estuco blanco, y no de mármol como expresaron algunos autores del siglo XIX,³¹ salidas de las manos del artista Martínez Lasarta que representan, según todos los estudios realizados hasta el presente, las alegorías de la Justicia a la izquierda y el Valor a la derecha. Sin embargo, como hemos referido al analizar el diseño de Peñafiel, la figura masculina se corresponde con el dios Marte, precisión, por tanto, que permite la correcta identificación de esta imagen, presentando un paralelismo con el elogio que Diego de Torres Villarroel hizo en su *Conquista de Nápoles* (Madrid, 1735),³² un poema épico dedicado a Carlos III como rey de Nápoles y en el que Montemar es el protagonista, el Marte Andalúz, el Grande Montemar.

Esculturas que reflejan gran entereza ante el dolor desgarrador de la muerte, como la serenidad que transmiten los rostros, alejándose del dinamismo barroco, cuyos cuerpos, dispuestos de frente y con un suave escorzo, prolongan hacia el exterior el monumento funerario. La Justicia es efigiada como una elegante figura femenina ataviada con paños a la manera de la Antigüedad Clásica, telas que subrayan la anatomía de la mujer, portando en su mano izquierda una espada corta por la empuñadura inclinada hacia la urna, si bien por el testimonio de fotografías anteriores se aprecia que dicha arma estaba anteriormente dispuesta verticalmente,³³ mientras que con la mano derecha sostiene el haz de varas, en lugar de la habitual balanza. Por su parte, Marte se

³⁰ Aunque el epitafio refiere que la inauguración del mausoleo tuvo lugar el 26 de junio de 1765, el expediente sobre la realización del mismo conservado al que hemos aludido revela que estuvo concluido para el 24 de junio de 1766. AGS. Secretaría de Guerra. Leg. 3278.

³¹ PONZ, A., *Viage de España...*, op. cit., p. 27. MADRIZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Aragón*, vol. 3, Zaragoza, Valladolid, Ámbito, 1985, p. 311.

³² TORRES VILLARROEL, D. DE, *Conquista del Reino de Nápoles por su rey don Carlos de Borbon*, Madrid, Imprenta Real, 1735, pp. 21, 42 y 45.

³³ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, t. II, op. cit., lám. 260.

representa como un joven dispuesto de pie en contraposto, ataviado con el casco que protege su cabeza, la coraza y el faldellín que cubren su cuerpo, envuelto en un elegante manto de gruesos pliegues y cáligas en los pies, sujetando en sus manos una lanza y un escudo ovalado, vestimenta y atributos con los que se le suele representar habitualmente.³⁴

El sepulcro del duque de Montemar resulta novedoso en el panorama artístico aragonés dieciochesco, frente a otros ejemplares contemporáneos diseñados con estatuas orantes, como el del arzobispo Antonio Ibáñez de la Riva en la capilla de Santiago de la Seo de Zaragoza, fechado hacia 1710, o con imágenes yacentes, según se advierte en el del arzobispo Tomás Crespo Agüero en la capilla de San Juan Bautista de la basílica del Pilar (1742-1743), obra de Tomás de Messa.³⁵ Innovación que tiene su origen en tomar como fuente de inspiración y modelo inmediato al Panteón de Felipe V (1756-58) dispuesto en la Colegiata de la Santísima Trinidad del Palacio de la Granja de San Ildefonso (Segovia), compuesto por un sarcófago flanqueado por figuras alegóricas y sobre el que emerge una pirámide que acoge los retratos de los monarcas, efigies que quedan coronadas por un ángel que toca la trompeta de la Resurrección, culminando todo ello con una gloria en la que se inscriben las armas reales portadas por ángeles.

En definitiva, el mausoleo del duque de Montemar es reflejo del impacto de las sepulturas barrocas romanas al adoptar un modelo funerario desarrollado sobre un esquema piramidal, formado por un arca con triunfos militares, flanqueada por figuras alegóricas que conmemoran la fama y el valor guerrero de este gran militar, cualidades que asimismo refieren las banderas, cañones o tambores dispuestos sobre el catafalco, símbolo de la victoria de la paz sobre la guerra. Sepulcro que, además de albergar los restos mortales del duque, sigue pregonando la fama de sus proezas militares, manteniendo viva su memoria y sus gestas heroicas frente al paso del tiempo.

³⁴ IMPELLUSO, L., *Héroes y dioses de la Antigüedad*, Barcelona, Electa, 2003, p. 153.

³⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, t. I, *op. cit.*, p. 323. RINCÓN GARCÍA, W., *Heráldica...*, *op. cit.*, pp. 16-18.

EL *DANDY* EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO

ANGÉLICA UGARTE ORTEGA

Pertenecía a esa clase de hombres inteligentes que viven sin hacer nada, en ociosidad, y buscan consuelo y acaso excusa en la idea de que esa ociosidad ofrece a su inteligencia temas tan dignos de interés como el arte o el estudio, y que la «vida» contiene situaciones más interesantes y novelescas que todas las novelas [...] escogía una flor para el ojal y se iba cenar a casa de tal o cual señora de sus amistades donde estaría su querida; y entonces, al pensar en las pruebas de admiración y de amistad que todas aquellas elegantes personas que allí habría, y que le miraban a él como árbitro de la elegancia, le iban a prodigar en presencia de la mujer querida, aún encontraba su encanto a esta vida mundana [...].

M. Proust, *En busca del tiempo perdido*.
Por el camino de Swann (1913)

EL *DANDYSMO* ADEMÁS de una religión con sus dogmas, mandamientos y profetas, es una lucha pasiva, solitaria y a contrapelo. Los creadores decadentes son los elegidos y esta toma de conciencia conforma su identidad, como el místico encuentra su centro. Ellos son contemplativos desocupados que pasean y sueñan cuando es de día. Aunque ubique su torre de marfil en la gran Babilonia, todo iluminado se refugia en los paraísos artificiales y pasa temporadas en el infierno. Vive del maná, tiene por costumbre no hacer nada en concreto y espera sereno a que llegue su hora para explorar la noche. Es el elegante ermitaño que alterna con pecadores, frecuenta los verdes campos del Edén y se rodea de frutos prohibidos. Cuando se aburre de tanto fantasear, se pone en busca del tiempo perdido visitando con nocturnidad y alevosía Sodoma y Gomorra. Para ser un *dandy* es obligatorio no tener prisa jamás, ser impuntual y un experto perdedor del tiempo.

LA MASCARADA

Marcel Proust (París, 1871-1922) es el autor de los siete volúmenes que componen *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann* (1913), *A la sombra de las muchachas en flor* (1919), *El mundo de Guermantes* (1921), *Sodoma y Gomorra* (1922) y cerrando el ciclo los títulos póstumos *La prisionera* (1925), *La fugitiva* (1927) y *El tiempo recobrado* (1927). Proust ejemplifica otro de los casos de la creación artística más mimada para todo decadente: la vida prevalece sobre la obra. De familia acomodada y conocedor de los círculos mundanos, el escritor describió sus vivencias en las letras reflejándose en el protagonista de la obra. No hablamos de una novela recomendable para el lector con ánimo de encontrar una historia compuesta de acontecimientos frenéticos ni hilados cronológicamente. El título es una reflexión entre recuerdos y saltos temporales sobre el vacío existencial, la creación literaria y las relaciones personales. El escritor rememora episodios acompañado de un ingente número de personajes involucrados. Las penetraciones psicológicas son más que reseñables y sobresalientes, así como la sugerente descripción de entornos. Charles Swann es el protagonista del comienzo de *À la recherche du temps perdu* y anticipa los pasos de Proust. Odette de Crécy es la amada (hasta la obsesión) y posteriormente esposa de Swann, ella es quien le presenta a los Verdurin y le invita a sus veladas y mascaradas.

Un *dandy* como Swann es un ser urbano, adora la gran ciudad por ser una jungla de anonimato e individualismo.¹ El cosmopolita desprecia la vida rural y se aburre soberanamente en provincias. Pese a verse envuelto en las prisas incomprensibles de la capital, siempre vive pausado. Con él no van las emergencias, su indolencia y flema determinan todos sus actos. Es habitual encontrarle deambulando solitario, en los cafés con encanto y visitando exposiciones.² Es asiduo al teatro y trasnocha siempre bien escoltado en ambientes tal vez inapropiados. El *dandy* tiene los horarios cambiados y vive demasiado despacio: pensamos en el exquisito y repelinado Jep Gambardella filmado por

¹ SCARAFFIA, G., *Diccionario del dandi*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2009. REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996. Incluimos la Tesis Doctoral de Durán Hernández-Mora, G., *Dandysmo y contragénero. La artista dandy de entreguerras: Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven, Djuna Barnes, Florine Stettheimer, Romaine Brooks*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2009.

² PROUST, M., *Pintores*, Madrid, Casimiro, 2016. GREENE, V. (ed.), *París, fin de siglo: Signac, Redon, Toulouse-Lautrec y sus contemporáneos* [catálogo de exposición] Bilbao, Museo Guggenheim, 2017.

Paolo Sorrentino en *La Grande Bellezza* (2013), el seductor Samuel Cramer en *La Fanfarlo* (1847) de Baudelaire, el paseante sin rumbo Jean Folantin en *A la deriva* (1882) de Huysmans o Lord Henry Wotton, el perverso mentor de Dorian Gray. El *flâneur* siempre llega tarde a todas sus citas por narcisismo y por darse demasiada importancia. Para compensar esta grave falta de educación, esta será la única mancha en su expediente, embriagará con su conversación y no tendrá nunca urgencias para retirarse. Ya que se sabe rodeado de máscaras, la suya será siempre la más artística. Un *dandy* es el mejor enmascarado en la vorágine de la mundanidad, el deprimido que brinda con buen vino, el fumador más elegante y el sibilino *voyeur*.

Estaba prohibido el frac, porque allí todos eran «camaradas» y para no parecerse en nada a los «pelmas», a los que se tenía más miedo que a la peste y era invitados tan sólo a las grandes reuniones que daban los Verdurin muy de tarde en tarde, y tan sólo cuando podían servir para entretenimiento del pintor o para dar a conocer al pianista. El resto del tiempo se contentaban con representar charadas, cenar vestidos con los disfraces, pero en la intimidad y sin introducir a ningún extraño al «cogollito».³

En la mascarada festejarán y encandilará a sus amistades peligrosas. Pese a ser profundamente individualista y un misántropo, el teatrero goza de excelentes habilidades sociales. Para él los vividores tienen prioridad frente a los «leídos» y los actores sobre los escritores ya que con unos comparte vivencias y los otros le hablan exclusivamente de libros. Un refinado prefiere la buena vida a los libros, aunque la biblioteca de su casi inaccesible torre de marfil rebose literatura de calidad. Puede que sin esas compañías nocturnas, sería un asceta a jornada completa. El beodo tiene acceso directo (y opcional) a todos los venenos embriagadores. Llegada la hora de la retirada, se desliza con elegancia por el asfalto como un protagonista sobre las tablas: la ciudad es su escenografía, la luna su foco y la noche el telón de fondo. Tras las tentaciones, los opiáceos, los deleites nocturnos y los cantos de sirena, vuelve a refugiarse en su soledad, el estudio y las lecturas. El *dilettante* se enclaustra con mucha frecuencia cuando siente que la vida le decepciona. El *dandy* aspira (o se exige) la exquisitez porque es a lo que está malacostumbrado.⁴

³ PROUST, M., *En busca del tiempo perdido 1. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 2016, p. 251.

⁴ Remitimos a los textos de Jules Barbey d'Aurevilly, Lorrain o Montesquieu entre otros en GARCÍA, L., PRIMO, C. (coords.), *Prodigiosos mirmidones. Antología y apología del dandismo* con prólogo de Luis Antonio de Villena, Madrid, Capitán Swing Libros, 2012.

Todo «recluta nuevo» que no se dejaba convencer por los Verdurin de que las reuniones que daban las personas que no iban a su casa eran más aburridas que el ver llover era inmediatamente excluido. Como las mujeres se rebelaban a este respecto más que los hombres a deponer toda curiosidad mundana y a renunciar al deseo de enterarse por sí mismas de los atractivos de otros salones, y como los Verdurin se daban cuenta de que ese espíritu crítico podía, al contagiarse, ser fatal para la ortodoxia de la pequeña iglesia suya, poco a poco fueron echando a todos los fieles del sexo femenino.⁵

Las mujeres escasean en una velada de decadentes exigentes y a determinadas horas, estorban. Entre sus filas los decadentes solo aceptan a las mantis y musas, las ambiguas o las andróginas, vividoras cómodas en el vicio y la perversión. Se desprecia y evita al gris, al casado y a todo aquel considerado vulgar. En el *dandysmo* los caballeros tienen un protagonismo absoluto pero cerca de ellos se distinguen algunas damas decadentes, es el caso de la enmascarada Condesa de Stasseville en *Las Diabólicas* (1874) de Jules Barbey d'Aurevilly. Ellas van acorazadas de bellos textiles, alicatadas con fetiches y se les puede distinguir por su extremo cuidado en el vestir. También tienen por costumbre estar muy ociosas y pasean con frecuencia. Proust contempla con atención y describe a Odette, la esposa de Swann:

Ahora ya no solía Odette recibir a sus íntimos con aquellas batas japonesas; prefería las sedas claras y espumeantes de los trajes Watteau; y hacía como si acariciara sobre su pecho aquella florida espuma y como si se bañara en aquellas sedas, retozando y pavoneándose entre ellas con tal aspecto de bienestar, de frescura de piel, con respirar tan hondo, cual si les atribuyese un valor no decorativo, a modo de un marco, sino de necesidad, igual que el *tub* y el *footing*, para satisfacer las exigencias de su fisionomía y los refinamientos de su higiene. [...] Andábamos un poco. Y me daba yo cuenta de que aquellos cánones a que se sujetaba Odette en su vestir los acataba por consideración consigo misma, como a divina doctrina de la que ella fuese gran sacerdotisa [...].⁶

No olvidamos a otra fetichista exigente como fue Constance Lloyd (Dublín, 1859-1900) esposa y *partenaire* eclipsada por el gran monstruo decadente Oscar

⁵ PROUST, M., *En busca...*, *op.cit.*, p. 249. En otros títulos de Proust, se anuncian temas de *En busca del tiempo perdido*: La novela del año 1896 *Los placeres y los días*, Madrid, Alianza, 2010. Los textos de 1908-1909 *Contra Sainte-Beuve: Recuerdo de una mañana*, Madrid, Alianza, 2015.

⁶ PROUST, M., *En busca del tiempo perdido* 2. A la sombra de las muchachas en flor, Madrid, Alianza, 2011, pp. 252 y 280.

Wilde (Dublín, 1854-1900).⁷ Los esposos fueron intérpretes en la encorsetada sociedad victoriana. El público desde palcos y platea quedó perplejo con el escándalo del amado predilecto del autor, extraordinario en su papel de bello y tentador antagonista. Es el tercer acto y el giro dramático de los acontecimientos: la condena a la cárcel del escritor por «conducta indecente» y el descenso definitivo a los infiernos. Finalmente llega el desenlace con la caída de todas las máscaras y del telón. Una vez más la vida prevalece sobre el arte y en este caso sobre los personajes y las tramas teatrales del esposo infernal.⁸

EL REFLEJO DEL ESPEJO

Proust y Wilde se reflejan en Charles Swann y Dorian Gray, también los roles femeninos son el álgter ego de los caballeros y crápulas. El juego de espejos es ampliable entre los poetas malditos Verlaine y Rimbaud. Andrea Sperelli es la versión a la italiana de Des Esseintes, el personaje inspirado en el escritor decadente Robert de Montesquieu en la Biblia del Decadentismo *A contrapelo* (1884) de J. K. Huysmans,⁹ a su vez Sperelli es el reflejo literario de Gabriele D'Annunzio (Pescara, 1863-1938)¹⁰ y protagonista en *El Placer* (1889). D'Annunzio fue el *dandy* de la mitología simbolista italiana y autor de las novelas *Triunfo de la muerte* (1894), *El inocente* (1892) o la obra de teatro *La hija del*

⁷ MOYLE, F., *Constance. La trágica y atormentada vida de la esposa de Oscar Wilde*, Barcelona, Circe, 2013. SANTAMARÍA BLASCO, L., «De profundis. Ascensión y caída de Oscar Wilde y Simeon Solomon», en ORTEGA VENTUREIRA, P. (ed.), *Herejía y Belleza* Monográfico Victoriano, n.º 4, Madrid, Mentenebre, Besarilia, Universidad Autónoma de Madrid, 2016, pp. 61-79.

⁸ Wilde es el autor (también protagonista) de *El retrato de Dorian Gray* (1890) y creador teatral de *Salomé* (1891). Incluimos la confesión firmada en 1897 *De profundis y otros escritos de la cárcel*, Barcelona, Debolsillo, 2013. Las obras teatrales de 1895 y 1893 *Un marido ideal. Una mujer sin importancia*, Madrid, Edaf, 2005. Las obras puestas en escena en 1892 y 1895 *El abanico de Lady Windermere. La importancia de llamarse Ernest*, Madrid, Cátedra, 2009. Wilde protagoniza la obra teatral de Moises Kaufman dirigida por Gabriel Olivares *Gross Indecency. Los tres juicios a Oscar Wilde*. En escena en el Teatro Fernán Gómez de Madrid entre septiembre y octubre de 2017. Añadimos la película *The Happy Prince* (2018) dirigida y protagonizada por el actor Rupert Everett.

⁹ HUYSMANS, J. K., *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2010. Del mismo autor el título ya mencionado *A la deriva*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.

¹⁰ MAZZOCCA, F., «D'Annunzio e il Simbolismo: dal sentimento panico della natura al mito», en MARINI CLARELLI, M., MAZZOCCA, F., SISI, C. (eds.), *Il Simbolismo in Italia*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 17-21. MAZZOCCA, F. (ed.), *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*, Milano, Silvana Editoriale, 2013.

lorio (1904). El reflejo femenino del poeta era su adorada marquesa Luisa Casati (Milán, 1881-1957). La divina marquesa fue una desocupada heredera aquejada y diagnosticada del *dolce far niente*. La musa del cambio de siglo era la actriz protagonista en sus mascaradas venecianas. Frecuentemente el protagonismo en *dandyismo* recae en los personajes masculinos debido en parte a la evidente misoginia finisecular. Ellas parecen olvidadas por los papeles principales y la (mala) fama de ellos. La mujer-*dandy* puede ser (si cabe) aún más fría, fetichista y ego-céntrica.¹¹ Cuando dos dandys se encuentran se reconocen silenciosamente y examinan a su álgter ego (reconocerse y reflejarse en el otro no deja de tener ciertos deleites narcisistas). Sperelli examina a Doña Elena Muti como D'Annunzio pudo contemplar a Casati:

Pero lo cierto era que, en determinados puntos, seguía estando perplejo como si, al penetrar en el alma de la mujer, penetrase en su propia alma y encontrarse su propia falsedad en la falsedad de ella, tanta era la afinidad de sus dos naturalezas. Y, poco a poco, su desprecio se convirtió en una indulgencia irónica, porque el comprendía. Comprendía todo lo que de ella encontraba en sí mismo.¹²

La Marchesa Casati (1920) [fig. 1] se disfraza de mujer vampiro para Federico Beltrán Massés (Cuba, 1885-1949).¹³ Ignacio Zuloaga (Eibar, 1870-1945) pintó también a la castradora Medusa sonámbula en la noche parisina con su mirada diabólica. La enmascarada se construye una presencia agresiva para protegerse de los ataques: se confecciona una coraza muy dura porque esconde una sensibilidad muy frágil. La Casati fue inspiradora para el Decadentismo, Futurismo y Surrealismo.¹⁴ En esta misma línea de Evas modernas del Art Déco, la *Cosmopolita* de Enrique Ochoa (1929) también es sucesora directa de las lectoras y pasivas simbolistas.¹⁵

¹¹ FERRETI, D., BENZI, F., MORI, G. (eds.), *La Divina Marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla Belle Époque agli anni folli* [catálogo de exposición] Venezia, Palazzo Fortuny, 2014. SCARLINI, L., *Memorie di un'opera d'arte. La marchesa Casati*, Milano, Skira, 2014.

¹² D'ANNUNZIO, G., *El Placer*, Barcelona, Ediciones B, 1990, p. 349.

¹³ FIGUEROLA ROTGER, P. (ed.), *Federico Beltrán Massés. Un pintor en la corte de Hollywood* [catálogo de exposición] Barcelona, Museo Diocesà, 2011. TRENC, E., «Federico Beltrán Massés y la pintura mundana», en ABELLÓ JUANPERE (ed.), *Federico Beltrán Massés, castizo cosmopolita* [catálogo de exposición] Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2012, pp. 103-136.

¹⁴ AVANZI, B., MAZZOCCA, F. (eds.), *Del Divisionismo al Futurismo. El arte italiano hacia la modernidad* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Mapfre, 2016.

¹⁵ ENA BORDONADA, A., «Ochoa, el pintor de la mujer», en ESTÉVEZ, J. (ed.), *La Mujer Ochoa. Modernismo y modernidad* [catálogo de exposición] Madrid, Museo Cerralbo, Fun-



Fig. 1. Federico Beltrán Massés, La Marquesa Casati, 1920. Colección particular.

Las saturnianas simbolistas padecen de *tedium vitae*, *spleen* y *ennui* decadente. Estas ociosas e indolentes postradas, tienen suficiente o incluso demasiado tiempo libre para dedicarlo a sí mismas.¹⁶ En el caso español distinguimos a algunas decadentes como Espina Porcel en *La quimera* (1911) de Emilia Pardo Bazán, Ana de Lomonosoff es el amor platónico del desengañado Luis Murguía en *La sexualidad pervertida* (1920) y Sacha Savarof protagoniza *El mundo es así* (1912), ambas de Pío Baroja. Ellas pueden equipararse a una versión femenina del *dandy*, son las lectoras más elegantes y trasnochadoras como en el inolvidable *Retrato de la Condesa Mathieu de Noailles* (1913) de Zuloaga.¹⁷ Las féminas más gélidas siempre mantienen una distancia de seguridad y adoran ser contempladas. Las primogénitas afectadas y ojerosas rezuman literatura e invierten la jornada en leer hasta saturarse de sus novelas preferidas, como la heroína Emma Bovary.

dación pintor Enrique Ochoa, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016, pp. 36-55.

¹⁶ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 68-76. Añadimos: DJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, 1994, pp. 64-82.

¹⁷ Leyre Bozal Chamorro y Pablo Jiménez Burillo fueron los comisarios de la exposición *Zuloaga en el París de la Belle Époque. 1889-1914*. Con la colaboración del Musée d'Orsay e inaugurada en la Fundación Mapfre de Madrid en Septiembre de 2017.

Las perdedoras del tiempo se aburren y les absorbe la melancolía.¹⁸ Ellas son las perezosas que no saben aprovechar el tiempo porque les sobra y solo se dedican a malgastarlo. Una vez llegada la noche, toda señora decadente visita las veladas mundanas. Tras los brindis y la exploración, llegada su hora se retirará en soledad al igual que la paseante noctámbula en el *Retrato de doña Adela de Quintana Moreno* también de Zuloaga (1910). Se postra indolente de nuevo y se abandona para tras el momento del descanso y los sueños continuar sus lecturas donde las dejó antes de asistir al baile de máscaras, como la *Joven decadente (Después del baile)* (1899) de Ramón Casas. Rescatamos al respecto una cita de Jiménez-Blanco: «A menudo recostadas sobre sofás y con miradas entre amenazadoras, insinuantes y exhaustas, las lectoras constituyen en la obra de Casas una tipología de mujer joven y moderna, elegante y meliflua [...] contraria a la idea de diligente actividad deseable en una buena ama de casa, esposa y madre de familia».¹⁹ Al día siguiente todas estas enlutadas seguirán con sus «ocupaciones». Al igual que Miss Jeanning pintada por Regoyos, las narcisistas pierden la noción del tiempo contemplándose en el reflejo del espejo.

EN ESCENA

El *Dandy* debe aspirar a ser sublime sin interrupción.

Debe vivir y dormir frente a un espejo.²⁰

Todo *dandy* al acicalarse requiere de un ritual casi sagrado en el que invierte mucho tiempo (demasiado). El negro es un color clave en el fondo de armario de un esteta refinado ya que ellos son los iluminados y señores de la noche. Estos místicos perversos están de duelo y envueltos de negrura. Son *snobs* impecables en el vestir porque no lo pueden evitar. Sus prendas y fetiches son

¹⁸ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006, pp. 81-123.

¹⁹ JIMÉNEZ-BLANCO, L., «La imagen de la mujer: convenciones y trasgresiones en la obra de Ramon Casas», en DOMÉNECH VIVES, I., QUÍLLEZ CORELLA, F. (eds.), *Ramón Casas. La modernidad anhelada* [catálogo de exposición] Madrid, CaixaFórum, MNAC, Consorci del patrimoni de Sitges, 2017, p. 192. LOMBA, C., «Fatales y perversas en la pintura española (1885-1930)», en LOMBA, C. (ed.), *Fatales y Perversas. Mujeres en la plástica española (1885-1930)* [catálogo de exposición], Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social Universidad de Zaragoza y Santander Universidades, 2016, pp. 25-63.

²⁰ BAUDELAIRE, C., *Dibujos y fragmentos póstumos*, Barcelona, Sextopiso, 2012, p. 24. No olvidamos *Las flores del mal* (1857), *Los Paraísos Artificiales* (1860) y *El pintor de la vida moderna* (1863).



Fig. 2. Néstor Martín Fernández de la Torre, *Epitalamio o Las bodas del príncipe Néstor*, 1909. Museo Néstor Las Palmas de Gran Canaria.

una de sus debilidades confesables y conforman un ingrediente fundamental en la construcción de su identidad artificial. La ropa es el disfraz de teatrero y la armadura de guerrero.²¹ La indumentaria les confiere un halo sagrado y protector como el hábito al monje. En este sentido señalamos los retratos de Proust pintado por Jácques Emile-Blanche, Baudelaire por Émile Deroy o Robert de Montesquieu y Luisa Casati retratados por Giovanni Boldini. Los carismáticos más envidiados posan como Dorian Gray para que su belleza ambigua, maldita e incorruptible sea contemplada.

El *dandysmo* igualmente cala en las filas de los simbolistas españoles. Néstor Martín Fernández de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1887-1938)²² también *escoge el negro para pintar* sus nupcias en *Epitalamio o Las bodas del príncipe Néstor* (1909) [fig. 2]. Todos los decadentes están incómodos en el

²¹ WILDE, O., *Filosofía del vestido*, Madrid, Casimiro, 2017. Con fecha de 1890 publica sus reflexiones con el elocuente título de *La importancia de no hacer nada*, Madrid, Rey Lear, 2010. De 1891 es *El crítico como artista. La decadencia de la mentira*, Barcelona, Austral, 2015.

²² VÁZQUEZ DE PARGA, A. (ed.), *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides* [catálogo de exposición] Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, 1990.



Fig. 3. Antonio Juez, *Heliogábalo*, 1926. Museo Bellas Artes de Badajoz.

tiempo que les ha tocado vivir y Néstor se autorretrata como un príncipe manierista en una escenografía palatina. Antonio Juez (Badajoz, 1893-1963)²³ pone de manifiesto la tardía y alargada cronología del Simbolismo español, emparentándose con el Art Déco. Escoge un tiempo aún más lejano y exótico, pinta al enjoyado y degenerado emperador *Heliogábalo* (1926) [fig. 3]. Antonio de Hoyos y Vinent describió en la novela *La vejez de Heliogábalo* (1912) los recuerdos de un *dandy* (o los suyos propios) ya en sus horas bajas. Otros de sus elocuentes y perversos títulos son: *Cuestión de Ambiente* (1903), *Frivolidad* (1905) o *El pecado y la noche* (1913). En este mismo tono pecaminoso y lujurioso, Álvaro Retana firmó *La mala fama* (1922), *Mi novia y mi novio* (1923) o *El infierno de la voluptuosidad* (1924).²⁴ Retana y Hoyos y Vinent como escritores decadentes que fueron, frecuentaron los ambientes prohibidos hasta los bajos fondos, los cafés cantantes y las bambalinas de los teatros madrileños.

²³ HERNÁNDEZ NIEVES, R. (ed.), *Antonio Juez* [catálogo de exposición], Badajoz, Museo de Bellas Artes de Badajoz, Diputación de Badajoz, 2002.

²⁴ VILLENA, L. A. de, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura: vida, literatura y tiempo de Álvaro Retana*, Valencia, Pre-Textos, 1999.



Fig. 4. Julio Romero de Torres, 1899.

El mundo es un teatro,
pero el reparto de la obra es malo.²⁵

Todos los *dandys* orquestan una puesta en escena ensayada escrupulosamente. Romero de Torres y Rodríguez-Acosta se autorretratan con las miradas perversas y especialmente encantados con su propia imagen. El *dandy* como el actor, es su personaje y el protagonista más elegante. El artista es ese hombre sobre las tablas, el intérprete que pone todo su ser al servicio de su pasión. Antes de la señal es el momento de la concentración y espera la llamada en su posición sobre las marcas. El cuerpo y la gestualidad se moldean hasta la metamorfosis. El actor es su personaje cuando se pone la máscara o *prosopon*: ya es el otro sin poses ni fingimientos. La puesta en escena tras los ensayos es la culminación del artificio, la perfidia y el encantamiento con la catarsis. Julio Romero de Torres (Córdoba, 1874-1930) se fotografía agraciado y deleitándose [fig. 4]. El cordobés roba el protagonismo a las mujeres morenas y se autorretrata primitivo y en *sacra conversazione* en *Nuestra Señora de Andalucía* (1907) [fig. 5]. El melancólico viste de luto porque le sobran motivos y sabe que acierta

²⁵ WILDE, O., *Paradoja y genio. Aforismos* con introducción de Luis Antonio de Villena, Barcelona, Edhasa, 2002, p. 107.



Fig. 5. Julio Romero de Torres, Nuestra Señora de Andalucía, 1907. Museo Julio Romero de Torres de Córdoba.

siempre. Julio Romero deriva hasta el *Esperpento*, es el reflejo del espejo cóncavo o la imagen deformada de sí mismo cuando está en escena. Se cubre con su máscara, su carismático *atrezzo* cordobés y con el cigarro completa la caracterización.²⁶ El *dandy* fuma por matar el tiempo y para una vez consumido el cigarro, seguir sintiéndose insatisfecho. El *dandy* no fuma por vicio sino por snobismo y esteticismo, para rodearse de los halos y arabescos del humo y así cubrirse de misterio.

Un cigarrillo es el ejemplo perfecto de placer perfecto:
es exquisito y te deja insatisfecho.²⁷

²⁶ Romero está incluido en la Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Jaime Brihuega UGARTE ORTEGA, A., *Extensión y posición del Simbolismo español en las afueras del Modernismo catalán*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2016. <<http://eprints.ucm.es/39285/>> [fecha de consulta: 30/01/2018]. Incluimos el artículo UGARTE ORTEGA, A., «Paradisiaca Andalucía Simbolista», *Revista Eviterna*, n.º 2, Málaga, Universidad de Málaga, 2017, <<https://www.revistaeviterna.com/>> [fecha de consulta: 30/01/2018].

²⁷ WILDE, O., *Paradoja y genio...*, op. cit., p. 68.



CECEL (CSIC)



El Arte es una realidad íntimamente relacionada con el Tiempo, por su naturaleza misma. Así lo ha entendido la Estética, que clasifica las artes en espaciales y temporales según su mayor o menor grado de afinidad con estas dimensiones, y la Historia del Arte, cuya finalidad es el estudio de la obra artística en su contexto espacio-temporal. Pero el análisis de dicha relación no se agota con estas consideraciones del arte en el tiempo, ya que también se desarrolla en sentido inverso, pudiendo examinarse históricamente el papel que desempeña el tiempo en el arte. Planteado el vínculo de este modo, el tiempo (físico, psicológico, profano, sagrado, histórico, mítico, real, simbólico, individual, social, etc.) ha sido asunto recurrente en el arte, auténtico objeto de (re)presentación y, en consecuencia, de reflexión formal y significativa para los artistas, condicionados por la fijación de ambos conceptos en el pensamiento de cada época.

Explorar este último tipo de relaciones desde la Edad Moderna a la actualidad fue el propósito del simposio internacional *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*, convocado por el grupo de investigación de referencia *Vestigium*, que contó con la participación de ponentes de diferentes universidades nacionales y extranjeras, cuyos resultados recoge esta publicación. Se continua así con la línea planteada en las tres ediciones anteriores –*Reflexiones sobre el gusto, El recurso a lo simbólico y Eros Thanatos*– cuyas Actas también fueron editadas por la Institución Fernando el Católico.