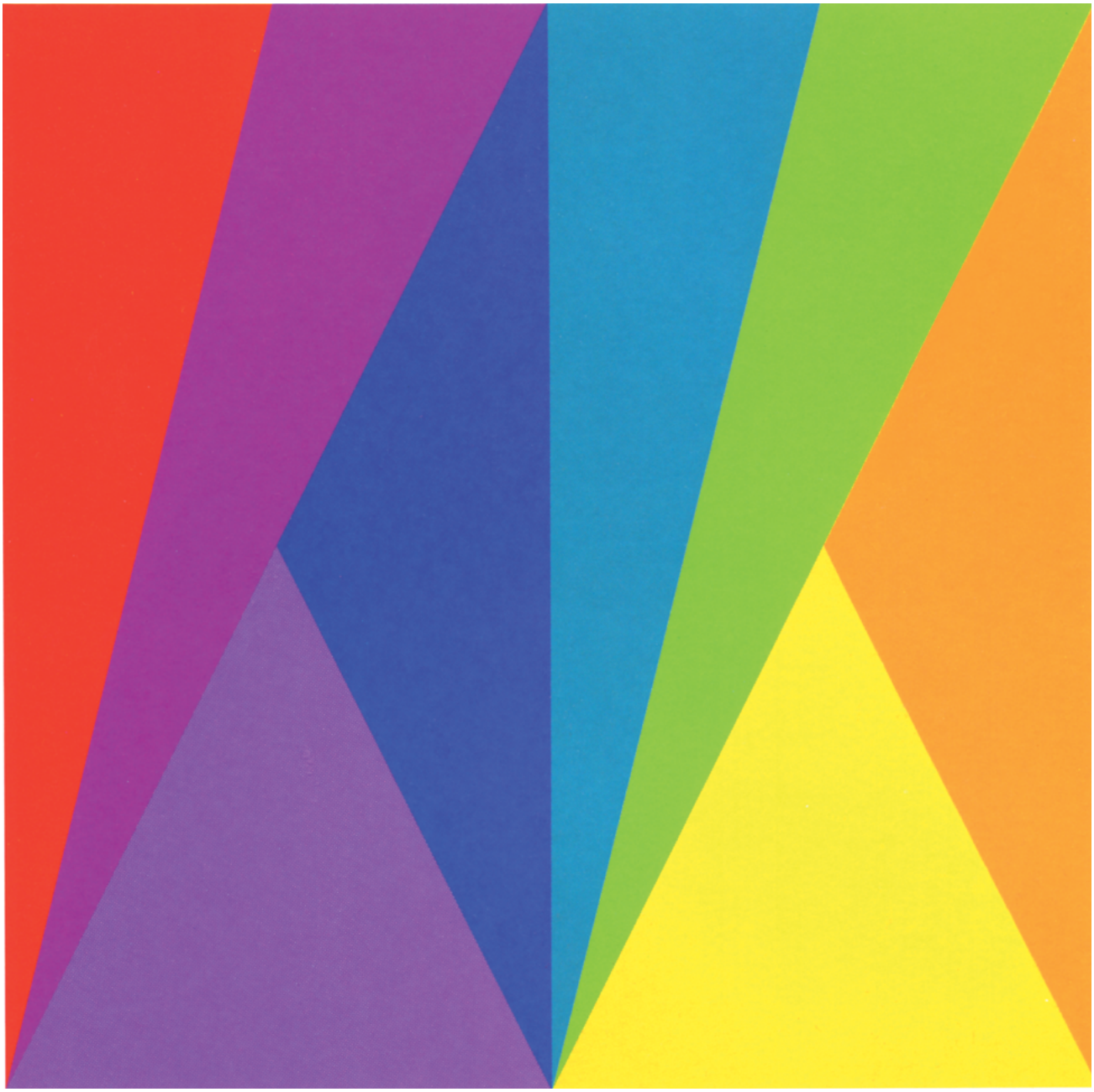


ANUARIO 2015 REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DE MÁLAGA

ANUARIO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DE MÁLAGA

2015

NÚMERO QUINCE. SEGUNDA ÉPOCA

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

ASOCIADA AL INSTITUTO DE ESPAÑA

INTEGRADA EN EL INSTITUTO DE ACADEMIAS
DE ANDALUCÍA

Esta Academia está constituida por treinta y ocho Académicos de Número, cinco Académicos de Honor y un número ilimitado de Académicos Correspondientes.
Los Académicos de Número de esta Real Academia pertenecen a las siete secciones que la constituyen: Pintura, Arquitectura, Escultura, Música, Poesía y Literatura, Artes Visuales y Amantes de las Bellas Artes.

SECCIÓN 1ª: PINTURA

Ilmo. Sr. D. Rodrigo Vivar Aguirre
Ilmo. Sr. D. Francisco Peinado Rodríguez
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cuenca Mendoza (*Pepe Bornoy*)
Ilmo. Sr. D. Jorge Lindell Díaz
Ilmo. Sr. D. José Guevara Castro
Ilmo. Sr. D. Manuel Pérez Ramos
Ilmo. Sr. D. Fernando de la Rosa Ceballos

SECCIÓN 2ª: ARQUITECTURA

Ilmo. Sr. D. Álvaro Mendiola Fernández
Ilmo. Sr. D. Rafael Martín Delgado
Ilmo. Sr. D. Ángel Asenjo Díaz
Ilmo. Sr. D. Javier Boned Purkiss

SECCIÓN 3ª: ESCULTURA

Ilmo. Sr. D. Jaime Fernández Pimentel
Ilmo. Sr. D. Jesús López García (*Suso de Marcos*)

SECCIÓN 4ª: MÚSICA

Ilmo. Sr. D. Manuel del Campo y del Campo
Ilmo. Sr. D. Manuel Gámez López

SECCIÓN 5ª: POESIA Y LITERATURA

Ilma. Sra. Dña. María Victoria Atencia García
Ilmo. Sr. D. Manuel Alcántara
Ilmo. Sr. D. Antonio Garrido Moraga
Ilmo. Sr. D. José Infante Martos

SECCIÓN 6ª: ARTES VISUALES

Ilmo. Sr. D. Carlos Taillefer de Haya
Ilmo. Sr. D. Sebastián García Garrido

SECCIÓN 7ª: AMANTES DE LAS BELLAS ARTES

Ilma. Sra. Dña. Rosario Camacho Martínez
Ilmo. Sr. D. José Antonio del Cañizo Perate
Ilmo. Sr. D. Manuel Olmedo Checa
Ilmo. Sr. D. Francisco García Mota
Ilma. Sra. Dña. Marion Reder Gadow
Ilma. Sra. Dña. María Teresa Sauret Guerrero
Ilmo. Sr. D. Pedro Rodríguez Oliva
Ilma. Sra. Dña. María Pepa Lara García
Ilmo. Sr. D. Francisco Cabrera Pablos
Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Carrillo Montesinos
Ilma. Sra. Dña. Estrella Arcos Von Haartman
Ilma. Sra. Dña. María Morente del Monte
Ilmo. Sr. D. Siro Villas Tinoco
Ilmo. Sr. D. Elías de Mateo Avilés
Ilmo. Sr. D. José María Luna Aguilar
Ilmo. Sr. D. Francisco Ruiz Noguera

JUNTA DE GOBIERNO

La Junta de Gobierno de esta Real Academia está constituida por los Académicos de Número, que son elegidos de entre sus miembros mediante las correspondientes elecciones convocadas de forma periódica. Actualmente está conformada por los académicos siguientes:

Presidente: Excmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna
Vicepresidente 1º: Ilma. Sra. Dña. Rosario Camacho Martínez
Vicepresidente 2º: Ilmo. Sr. D. Ángel Asenjo Díaz
Vicepresidente 3º: Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Carrillo Montesinos
Secretaria: Ilma. Sra. Dña. Marion Reder Gadow
Bibliotecaria: Ilma. Sra. Dña. María Pepa Lara García
Director del Anuario: Ilmo. Sr. D. Javier Boned Purkiss
Tesorero: Ilmo. Sr. D. Elías de Mateo Avilés

ACADÉMICOS DE HONOR

Los Académicos de Honor son elegidos a propuesta de los Académicos de Número cuando se considera que concurren los méritos y circunstancias exigibles para acceder a tal nombramiento. Actualmente son los siguientes:

Excmo. Sr. D. Amadou Mahtar M'bow
Excmo. Sr. D. Félix Revello De Toro
Excmo. Sr. D. Carlos Álvarez Rodríguez
Excmo. Sr. D. Mario Vargas Llosa (Electo)
Excma. Sra. Dña. Carmen Thyssen–Bornemisza

La Presidencia de esta Academia encomienda a las Vicepresidencias funciones concretas para desarrollar las actividades de la corporación, además de funciones delegadas con carácter estatutario, como la publicación del presente anuario y otras actuaciones.

OFICINA DE SECRETARÍA

Pasillo de Atocha, nº5 - 1º A-B, 29005 Málaga (España)
Teléfonos.: 952226320 / 615133575
E-mail: abogados@cabradeluna.com, mreder@uma.es
Página web: www.realacademiasantelmo.org

LUGARES DE LAS SESIONES DE LA ACADEMIA Y DE LOS ACTOS SOLEMNES

Salón de la Real Hermandad del Santo Sepulcro
Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga
Sociedad Económica de Amigos del País

Málaga, 31 de Diciembre de 2015

Anuario 2015
Nº 15. Segunda época

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Desde el año 2001 se viene publicando el Anuario de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, con la explícita finalidad de presentar los trabajos de la misma, reseñando las actividades por ella promovidas y recogiendo trabajos de investigación de los Académicos de Número de esta institución, así como algunas colaboraciones externas vinculadas a los actos académicos producidos.

La presente publicación viene así a dar cumplimiento de lo señalado en los Estatutos de esta Real Academia, en lo referente a las publicaciones periódicas que reflejan sus actividades, dando cuenta anualmente de ello y de sus manifestaciones y efemérides más señaladas.

ISSN 1887-0953
Depósito legal MA-1766/2002

Imagen de cubierta: Max Bill, *Einheit aus heller und dunkler farbgruppe*. 1975-1976

PRESIDENTE
José Manuel Cabra de Luna

DIRECTOR DEL ANUARIO Y EDICIÓN
Javier Boned Purkiss

CONSEJO DE REDACCIÓN
José Manuel Cabra de Luna, Rosario Camacho Martínez, Ángel Asenjo Díaz, Fco. Javier Carrillo Montesinos, Marion Reder Gabow, Elías de Mateo Avilés, Mª Pepa Lara, Pedro Rodríguez Oliva, Jesús López García (Suso de Marcos) y Fernando de la Rosa.

© TEXTOS
Estrella Arcos von Haartman, Ángel Asenjo Díaz, Javier Boned Purkiss, Jose Manuel Cabra de Luna, Rosario Camacho Martínez, Francisco Javier Carrillo Montesinos, José Escalante Jiménez, Sebastián García Garrido, Antonio Garrido Moraga, José Infante, María Pepa Lara García, José María Luna Aguilar, Suso de Marcos, Fernando de la Rosa Ceballos.

© IMÁGENES
Estrella Arcos von Haartman, AV@ArquitecturaViva.com, Francisco Arias de Haro, Ángel Asenjo Díaz, Javier Boned Purkiss, José Manuel Cabra de Luna, Francisco Javier Carrillo Montesinos, Eugenio Chicano, Pablo Díaz Fierro, Luis del Río, Fundación Escultor Berrocal, Francisco Hernández, Luis Machuca Santacruz, Suso de Marcos, Jesús Martínez Labrador, Óscar Pérez, Salvador Moreno Peralta, IRP Universidad Politécnica de Valencia, José Ponce, Fernando de la Rosa.

© Max Bill, Miguel Berrocal, Antonio Yesa, Málaga, 2016.

No nos ha sido posible localizar las fuentes de algunos de los documentos gráficos de este anuario; rogamos a los poseedores de los derechos de los mismos que nos disculpen.

PATROCINADORES
Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo de la Junta de Andalucía
Excma. Diputación de Málaga: Delegación de Cultura y Deportes.
Excmo. Ayuntamiento de Málaga: Área de Gobierno de Cultura, Turismo, Deporte, Educación y Juventud
Cajamar Caja Rural
Fundación Unicaja
Bodega-Bar El Pimpi

COLABORADORES
Hermandad del Sepulcro
Sociedad Económica de Amigos del País

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Antonio Herráiz PD

IMPRESIÓN
Imagraf Impresores

Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura, Educación y Fiestas

JUNTA DE ANDALUCIA

málaga.es diputación

COLABORAN:

Unicaja Fundación Bancaria

HERMANDAD DEL SANTO SEPULCRO

cajamar

SUMARIO

01
PRESENTACIONES
PÁGINA 7.

02
ACTOS
RELEVANTES
PÁGINA 13.

03
COLABORACIONES
DE ACADÉMICOS
PÁGINA 49.

04
INFORMES, DISCURSOS,
CONFERENCIAS
PÁGINA 127.

05
RESEÑAS
Y CRÍTICAS
PÁGINA 153.

06
CRÓNICA
ANUAL
PÁGINA 161.

07
HOMENAJES, MEMORIA
Y RECUERDOS
PÁGINA 177.

01
PRESENTACIONES

EL ANUARIO DE LA ACADEMIA, SEGUNDA ÉPOCA

Cuando una publicación inicia su segunda época es una buena señal y lo es porque implica permanencia en el tiempo y persistencia en sus principios —es decir, en su espíritu— y, a la vez, supone capacidad de transformación para adaptarse a días nuevos, a los retos que el siempre desafiante futuro depara. Así ocurre, amable lector, con este número del Anuario de la Academia que tienes en tus manos.

Una importante primera etapa se cumplió bajo la dirección del académico Pepe Bornoy (que, además, era autor de su diseño, donde dejó su singular impronta artística). Pero ha llegado otro momento y lo importante es que el Anuario continúa, que sigue siendo el lugar en el que se reflejan las actividades de la Academia y, sobre todo, el quehacer de los académicos.

Esta nueva edad del Anuario le hace aparecer con muy distinta imagen, una metamorfosis que le lleva a tener una presencia más sosegada y austera, mas contenida en lo formal, pero no menos rigurosa y científica en los trabajos que contiene. Nuestro Anuario aspira a continuar siendo una publicación de referencia en el ámbito que le es propio. Y estamos seguros de que lo ha de conseguir, lo consigue ya, bajo la dirección del profesor y arquitecto don Javier Boned Purkiss. Su profunda formación intelectual, su sereno carácter y su amor al conocimiento ya impregnan las páginas de este número. No sería justo olvidar la ayuda que, en sus afanes editoriales, le presta el respetado y reconocido arquitecto y Vicepresidente segundo de nuestra Institución, don Ángel Asenjo Díaz. Debo, también, referirme a la labor de nueva concepción formal desarrollada por el diseñador don Antonio Herráiz que ha sabido imprimir a la publicación el sello de su siempre limpia elegancia. Estamos orgullosos del fruto de su esfuerzo común; aunque, como siempre, lector, eres tu quien debes de juzgarlo.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Presidente de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

EL NUEVO ANUARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

El Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga inicia una nueva etapa, tras catorce años de una intensa y magnífica labor realizada desde su anterior dirección, llevada a cabo por D. José Manuel Cuenca Mendoza (Pepe Bornoy), al que no cabe sino felicitar y agradecer profundamente su trabajo.

El Anuario tiene que seguir su curso y cumplir su función como lugar de encuentro académico, con el difícil reto de mantener como mínimo la calidad de la herencia recibida y seguir propiciando, más allá de su carácter compilativo, una actitud científica de evolución e innovación que desarrolle y exponga con profundidad los aspectos más relevantes de la cultura y el arte. Se trata de seguir investigando, con más intensidad aún si cabe, en un tipo de discurso asociado a una figura fundamental: el Académico haciendo su trabajo, poniendo en marcha sus propios textos. El sentimiento académico urdido de deseo, de imaginario, a través de la escritura por la que siempre fluye la vida y en la que siempre se aprecian las señales de esa memoria singular, que se universaliza en la intención de lo que quisiéramos decir.

A lo largo de la vida académica los textos surgen en la cabeza de los sujetos dependiendo de un azar, y en esta trayectoria el Académico extrae del tesoro de la escritura las exhortaciones o los placeres de sus conocimientos. Porque como nos recuerda Emilio Lledó, «...con la temporalidad de la escritura se esboza otro dominio de preocupaciones en donde la palabra escrita, la tradición de las letras, se nos aparece como una jugosa solidificación de la memoria, como un territorio al que, aunque pasado, siempre podemos, gracias al sutil hilo de la escritura, regresar». Y es que la propia existencia individual estalla hacia otras fronteras, y se inmortaliza en ese río de solidaridad y diálogo.

La corriente de la escritura no es como el embalse de la lengua, un gran seno materno del que nutrirse, sino sobre todo, voz individual, palabra personal. Escritura como función, como acto de solidaridad histórica, o como dice Roland Barthes, «...relación entre creación y sociedad, lenguaje literario transformado por su destino social, forma captada en su intención humana y unida así a la Historia». Existe una escritura «académica», que como todas las escrituras intelectuales, da un lugar privilegiado al lenguaje como signo autosuficiente de compromiso, de elección y de mantenimiento de esa elección,

asumiendo como adquiridas todas sus razones. La escritura a la que se adhiere este Anuario es metáfora de la propia Academia; descubre su pasado y su presente, le proporciona una narración, muestra su situación comprometida sin tener que hacerla explícita.

Uno de los principales cometidos de la institución académica estriba entonces en poner en marcha sus propios «Textos». Textos que remiten a una idea lúdica de producción, que se producen según un movimiento serial de encabalgamientos, de variaciones y que resultan radicalmente simbólicos, porque toda obra cuya naturaleza sea íntegramente simbólica se concibe, percibe y recibe, como un Texto. El Texto es plural, es un tejido. Lo que perciben sus lectores es múltiple, procedente de sustancias y de planos heterogéneos, despegados, que provienen de códigos conocidos, pero cuya combinatoria es única, fundada en matices diferentes que sólo podrán repetirse como individualidad.

Por todas estas razones será el objeto principal del Anuario de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga mostrar al Académico de la misma haciendo su trabajo, con voz propia, científica y llena de creatividad.

JAVIER BONED PURKISS
Director del Anuario 2015

02

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

15. DISCURSO DE TOMA DE POSESIÓN DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA / José Manuel Cabra de Luna 25. DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO DE NÚMERO EN LA ACADEMIA DE D. JOSÉ MARÍA LUNA AGUILAR 35. RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ MARÍA LUNA AGUILAR / Ángel Asenjo Díaz 38. DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN ANTEQUERA DE D. JOSÉ ESCALANTE 46. RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ ESCALANTE / María Pepa Lara García

DISCURSO DE TOMA DE POSESIÓN DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA

PROEMIO

Sr. Presidente de Honor de esta Real Academia, dignísimas Autoridades, Señoras y Señores Académicos, Señoras y Señores:

No está establecido en nuestros estatutos y ni siquiera es tradición en la institución, que el acto de Toma de Posesión de una nueva Junta de Gobierno tenga un carácter abierto, como éste, y en cualquier caso no exento de una contenida solemnidad. Y hemos querido hacerlo así porque entendemos que el momento de Málaga, la ciudad y la provincia entera y el de la propia Academia lo requieren; queriendo significar con este acto que comienza un nuevo estadio en el devenir de esta más que centenaria institución. Espero poder transmitírselo así a lo largo de estas palabras.

Pero el comienzo de esta intervención debe estar marcado por el agradecimiento. El profundo agradecimiento que toda la Academia debe a la Junta de Gobierno saliente y como símbolo de ella al que hasta nuestra elección ha sido Presidente y hoy es Presidente de Honor. Don Manuel del Campo y del Campo ha dedicado su vida a la música y a la enseñanza de ésta. La música es, sin duda, la más universal de las artes y, al tiempo, es la que más se acerca al lenguaje mudo de los dioses pues consigue hacer del silencio un elemento activo de la composición. Sin silencio no habría música y la nota, en sí misma, quedaría en ser mero ruido. Bendito aquel que consigue ser dueño del silencio, no ya del suyo sino del inmenso silencio de todos. Pero también ha dedicado su vida a la enseñanza, a transmitir el conocimiento, lo que —al decir de George Steiner— es la más alta dedicación a la que el ser humano puede aspirar.

Don Manuel del Campo ha ejercido su presidencia en dificilísimas circunstancias familiares, pero incluso en la adversidad más dura ha continuado al timón de la Academia; hoy otras obligaciones urgentes le requieren y por todo ello, por unanimidad de todos los académicos, es ya Presidente de Honor de nuestra institución. Muchas gracias a ti, Manolo, a tus familiares y al equipo que te ha acompañado en tu singladura presidencial.

Quisiera también hacer una mención muy especial y cariñosa para un Académico egregio que, por su delicada salud, no ha podido acompañarnos; me refiero, claro está, a Manuel Alcántara. Amigo y maestro, que ha elevado sus artículos a la categoría de canon de ese difícil género periodístico y que ha conseguido, en su poesía, lo que tantos ambicionan y solo los elegidos consiguen: ser capaz de la mayor hondura a través del lenguaje más sencillo. Permítanme un sentido homenaje leyéndoles el que, para mí, es uno de sus poemas mayores:

Cuando termine la muerte,
si dicen a levantarse,
a mí que no me despierten.

Que por mucho que lo piense,
yo no sé lo que me espera
cuando termine la muerte.

No se incorpore la sangre
ni se mueva la ceniza
cuando termine la muerte.

Que yo me conformo siempre,
y una vez acostumbrado
a mí que no me despierten.

Pero sería incompleto este proemio si no hago referencia, por breve que sea, a quienes con generosidad e ilusión han decidido acompañarme en esta etapa:

- La profesora Rosario Camacho, docente ejemplar e investigadora paciente y brillantísima. Ahí es nada dejar tras de sí decenas de publicaciones, algunas de ellas imprescindibles para Málaga, y una extensa saga de discípulos que la respetan y la quieren. No habiendo nacido en Málaga, ha hecho más por nuestra ciudad y provincia que la gran mayoría de los malagueños; somos deudores de ella. Rosario Camacho será nuestra Vicepresidenta primera.

- Ángel Asenjo: La escena es imaginaria, pero puede acercarse mucho a la realidad. Al nacer Ángel, la madre preguntó «¿Doctor, ha sido niño o niña?» y el médico respondió: «Señora, ha tenido usted un arquitecto». Conozco pocos profesionales del ramo con más amor a su tarea y con más capacidad para formar equipo y motivarlo, lo que le permite abordar proyectos de una extensión y complejidad como solo a los grandes autores les es dado. Su capacidad técnica y organizativa y su incesante búsqueda de la belleza en el arte de Vitrubio le avalan. Siendo autor de la que se ha constituido como la obra de arquitectura más significativa, tal vez la más

19 DE FEBRERO, SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, NUEVA JUNTA DE GOBIERNO. DE IZQUIERDA A DERECHA: JAVIER BONED, ANGEL ASENJO, Mª PEPA LARA, ROSARIO CAMACHO, JOSE MANUEL CABRA DE LUNA, MARION REDER, FCO. JAVIER CARRILLO MONTESINOS Y ELÍAS DE MATEO

importante, de la Málaga del siglo XX: el Palacio de Ferias y Exposiciones. Ángel es nuestro Vicepresidente segundo.

- Francisco Carrillo, es persona con una brillantísima carrera profesional, y desde su puesto de funcionario internacional de la UNESCO ha tenido una dedicación absoluta a la cultura como instrumento de redención de las personas y los pueblos. Una actividad diplomática de gran calado completa su curriculum. Es nuestro vicepresidente tercero y, una vez concluido su periplo profesional, se vino a su Málaga natal para descansar. Pero ni él mismo, articulista y escritor de honda formación y finísimo instinto político, se deja, ni los demás (que, a cada momento, le solicitamos consejo y comentario), le dejamos habitar las serenas regiones del descanso. Y es que, si jubilar viene de júbilo, él lo encuentra mejor en el trabajo que en la inactividad.

- Marion Reder Gadow, también profesora e investigadora, pero en su caso, de Historia Contemporánea. Quizá sus orígenes alemanes (como sus apellidos denotan) le aportan una capacidad de sacrificio y una tenacidad fuera de lo común. Ese es el mejor bagaje para ser una investigadora de excepción: entrega total al trabajo y la generosidad de no esperar más recompensa que el conocimiento. Spinoza llamó a esta actitud «amor intelectual» y ella lo tiene a raudales. Quizá por eso se ha atrevido a asumir la dura carga de la Secretaría.

- Elías de Mateo, en quien se da la doble condición de profesor y director de Museos, el del Patrimonio Municipal y el de Revello de Toro. Jano

laboral, ejerce una actividad bifronte, la de enseñante y, al tiempo, la de hombre de acción en la difícil gestión cultural. Su hacer investigador está, en este momento, un tanto atemperada, pero siempre a la atenta escucha de que salte un tema que le apasione. Es un conocedor profundo del patrimonio malagueño y singularmente de nuestra imaginería religiosa. Se ocupará de administrar, desde la tesorería, las exhaustas arcas de la Academia, que, en este mandato, tenemos la obligación de engrosar para poder hacer más y mejores cosas en pro de las Bellas Artes.

- María Pepa Lara, o de cómo a través de sus archivos puede amarse a una ciudad y su provincia. Sabemos que la memoria de una comunidad se hace colectivamente; pero también sabemos que son personas concretas las que guían el trabajo, las que lo ordenan y orientan; en definitiva, las que lo hacen posible. Ese es el caso de María Pepa Lara. Hoy conocemos mejor quienes fuimos, es decir, conocemos mejor quienes somos, gracias al trabajo callado, continuo y perseverante de ella y de personas como ella. Sus escritos sobre los cines y teatros malagueños son un ejemplo de cómo enseñarnos a querer un momento de la ciudad que ya es memoria. Sus publicaciones son continuas y nos ayudan a confirmar que nuestro presente está irremisiblemente constituido por nuestro pasado, aunque muchas veces lo ignoremos. Ella será nuestra bibliotecaria.

- Javier Boned Purkiss, es arquitecto de finísimo hacer y profunda vocación docente. Hay muchas maneras de abordar una disciplina y es muy posible que la que mayor entrega exija sea la de su estudio teórico y la transmisión de los conocimientos que la articulan y sustentan. Es profesor de nuestra Escuela Superior de Arquitectura, que tanto tiene que decir, en este tiempo, sobre la arquitectura, hecha y por hacer, de nuestra ciudad y provincia. Javier Boned es un estudioso de su materia y será el director de nuestro Anuario.

A todos ellos agradezco la generosa actitud de entrega que supone ejercer un cargo en la Junta de Gobierno, la ilusión que han mostrado en todo momento y el sacrificio personal que asumen. Espero corresponderles y estar a la altura de la circunstancia.

PROGRAMA PARA LA ACADEMIA FUTURA

Comienzo aquí lo que es propiamente materia de mi discurso. Mis palabras precedentes han constituido un obligado *proemio*; un prólogo que, en cualquier caso, he considerado justo y necesario.

Y lo primero que he de decirles es que el título de mi intervención lo he tomado prestado de mi admirado Walter Benjamin. El autor judío alemán ti-

tuló uno de sus ensayos más incisivos como *Sobre el programa de la filosofía futura*. En él, desde su esplendoroso y, al tiempo, oscuro lenguaje aborda la quizá imposible y en cualquier caso titánica tarea, de conciliar una visión marxista de la historia con los fundamentos y categorías mentales de la teología judía.

He tomado prestado su título por lo que dice y por cómo lo dice, casi como si fuese un verso, de forma *naïf* —pues mis conocimientos intelectuales no están al nivel de sus propuestas—, pero sí con la clara intención de, sin olvidar el pasado que nos constituye, intentar ofrecer una mirada nueva. Soy consciente de que, en una institución con ciento sesenta y seis años de antigüedad, el ayer forma parte integrante de su hoy; es decir, lo pasado, al dejar de ser presente vivido se convierte en cimiento del edificio en el que nos toca vivir; no lo vemos, pero sin él el presente carece de sustentáculo.

Mas, paradójicamente, no podremos vivir solo del pasado, de su estudio y recreación, sino que tenemos que construir nuestro presente con decisión, con originalidad y con respeto, y con el firme convencimiento de que una parte de nuestro presente lo hacemos nosotros y otra nos viene dada, de la misma forma que nos viene dada la estructura genética y la educación de nuestros primeros años, de ninguna somos responsables. En esa dialéctica vivimos: entre el riesgo del futuro y la memoria cierta del pasado.

FUNDACIÓN: 31 DE OCTUBRE DE 1849

En esa fecha se dicta un real decreto por el que se crea la Academia de Bellas Artes de Málaga. Tan solo dos años después, la Academia organizó la Escuela Provincial de Bellas Artes, «que quedaba bajo su inspección y vigilancia, clasificada como de estudios menores y con título de segunda clase». Por cierto que uno de los profesores que ostentaron el cargo de restaurador de la Escuela fue don José Ruiz Blasco, padre de Picasso.

Pero no quedó ahí la cosa, pues además de los informes y dictámenes evacuados para organismos terceros y los estudios de los propios académicos, la Academia siguió pugnando porque se elevara la calificación de la Escuela a primera clase «y aumentar con ello las enseñanzas de la misma, sobre todo en las artísticas, creándose a sus instancias las secciones de dibujo de antiguo, clase de colorido y composición, anatomía artística, modelado y vaciado, paisaje y perspectiva, y una sección especial para impartir enseñanzas artísticas a señoritas. También se instalaron las sucursales en los barrios de El Perchel, Santo Domingo y Molinillo».

Al mismo tiempo que desplegaba esta actividad educativa fomentando la enseñanzas de las Bellas Artes en sus múltiples manifestaciones, la Academia, ya en 1880, comienza las gestiones para crear un Museo Provincial. A tal fin, los artistas de la institución donan obras suyas y de sus colecciones particulares y, con la ayuda del Ayuntamiento, se forma un modesto Museo Municipal, cuya colección es el germen de la que hoy tiene el Museo de Málaga, del que deseamos vivamente su inauguración. La Academia, por su par-

te, sigue comprando obra para la colección a pintores como Murillo Bracho o Ferrándiz e insiste, una y otra vez, para la creación de aquel Museo con categoría de Provincial.

Pero no será hasta 1916 cuando se inaugure ese Museo, que contaba con la colección que ha ido formando la Academia, engrosada con una importante donación de Muñoz Degrain. En este punto permítanme una anécdota y es la de que este primer Museo Provincial funcionaba con una pequeña subvención y un conserje, un guardia municipal cedido por el municipio. Clara muestra de que no todo tiempo pasado fue mejor.

Mas, por un momento, recordemos cómo era esa Málaga en la que nuestra Academia lucha con afán educativo, didáctico y de fomento de las Bellas Artes.

La llamada década ominosa, que transcurre de 1823 a 1833 y que había supuesto el triunfo de las fuerzas más retrógradas, quedaba un tanto atrás. El fusilamiento de Torrijos, consecuencia de una aventura romántica y, de seguro, mal medida por su protagonista y seguidores, pero simbólica en lo que tiene de brutal cercenamiento de la libertad, había supuesto un punto de inflexión. El pensamiento de los liberales se fue abriendo paso y comenzó, con ello, la época de expansión económica e industrialización de Málaga y consecuentemente, un importante salto cualitativo.

LA ACADEMIA, YA EN 1880, COMIENZA LAS GESTIONES PARA CREAR UN MUSEO PROVINCIAL

Hay algunos datos que avalan cuanto digo. La ciudad tenía a la sazón unos ochenta mil habitantes. En 1844 la siderurgia malagueña alcanzó el primer puesto de la producción férrica del país, pues fabricábamos el 72,8 % del hierro nacional. Recordemos que en 1849 se crea nuestra Academia y que ya en esa fecha Málaga era la segunda provincia industrial de España. Nueve años después, en 1858, se crea la fábrica algodonera La Aurora, con más de 700 operarios, que servían más de 350 telares. Y unos años más tarde, en 1862, se funda el Círculo Mercantil; que tardaría poco tiempo en propiciar la creación de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación.

Estas fechas y datos, que desearía hayan servido para esbozar un fresco general de cómo era aquella Málaga en la que la Academia nace, nos permiten hacer una afirmación que creo se ajusta a la verdad; es decir, a cual sea el ser auténtico, la real naturaleza de esta tierra: Málaga es grande cuando es moderna. Quizá su condición de ciudad palimpsesto, receptora de muy diferentes y antiguas culturas y de las que tan sólo conserva retazos, restos incompletos, ecos casi de lo que fueron, le ha permitido esa capacidad de modernidad que siempre ha tenido, esa predisposición al cambio, gracias a no recrearse en su pasado hasta convertirlo en dogal que le aprisione y le impida la continua transformación, asumiendo con naturalidad una actitud de traducción perpetua; aquella a la que se refiriera el ya citado George Steiner en su obra *La torre de Babel*.

HOY: 10 DE ABRIL DE 2015

Mas ¿cuál es la Málaga de nuestros días? Una ciudad con casi seiscientos mil habitantes y con una provincia que tiene censadas a un millón seiscientas mil

personas; pero que, en la realidad, supera los dos millones doscientos mil y, algo que es muy significativo y definidor y que nos conforma como sociedad plural: las personas censadas pertenecen a más de ciento cincuenta nacionalidades diferentes. A ello ha de unirse el que durante el año 2013, por decir uno muy cercano, nos visitaron 9,5 millones de turistas. Y aun así Málaga sigue siendo, en buena parte, un ejemplo saludable de «ciudad compacta», una ciudad mediterránea que ha sabido mantener una vida a escala humana.

Porque aquella otra Málaga pujante del siglo diecinueve se perdió. Entrando en una profunda decadencia industrial y ciudadana y extraviando su autoestima, convirtiéndose en una sociedad disminuida y alicorta. Sin universidad, sin industria, con un comercio prácticamente reducido al ámbito local, la ciudad y su entorno provincial acabaron siendo una tierra residual.

Pero eso es ya pasado; reciente, pero pasado. Hoy la realidad es muy otra (como revelan los datos antedichos) y, en buena parte las chimeneas de aquellas siderurgias y fábricas de tejidos, se han transformado en museos y tenemos una Universidad que es «lo más importante que le sucedió a Málaga en el siglo XX», como dijera uno de nuestros anteriores presidentes y de quien me siento deudor en tantas cosas, Alfonso Canales. Una ciudad con una red educativa de la lengua española de las más importantes de la nación y todo ello servido por un puerto receptor de cruceros y un aeropuerto que nos coloca a escasas horas de cualquier ciudad europea. Málaga se ha transformado, así, en centro de una extensa conurbación turística y, ella misma, en destino turístico final.

Nuestra oferta cultural funciona como infraestructura productiva, como variable económica. Sin que podamos olvidar la firme vocación que desarrolla por una reindustrialización desde las tecnologías y la innovación continua.

Pero debemos de cuidarnos mucho de incurrir en el error de propiciar una cultura de escaparate, lo que en nuestro caso sería «fomentar una cultura para el turismo»; sino que debemos de hacer las cosas de tal manera bien que el turismo venga por la calidad y autenticidad que seamos capaces de imprimirle a lo que hacemos. Ni nuestros conciudadanos, ni nuestros visitantes aceptarían lo falso, por espectacular que sea. Pudiera parecer que, en una primera lectura, cualquier envoltura atractiva es aplaudida, pero la realidad de cartón piedra acaba siempre siendo descubierta y despreciada. Es exigible una propuesta auténtica y mostrada con rigor, con claridad pero con rigor. De no hacerlo así, nos convertiremos en nuestra propia caricatura; en un parque temático de una Málaga inexistente, de una Málaga no real y los idealismos, en filosofía y en política, se pagan.

Y hasta aquí el diagnóstico pero ¿qué debe hacer una Academia de Bellas Artes en una realidad como la que he expuesto? Además de continuar con sus estudios, sus informes y dictámenes, no le cumple ya fundar escuelas, ni tampoco crear museos; ambas son tareas que, hoy por hoy, han sido asumidas por las distintas administraciones. ¿Qué le toca hacer, aquí y ahora, a esta institución con más de siglo y medio de antigüedad? Dar sentido; ser capaz de articular el relato de lo que ofrecemos, desde el estudio y desde el pensamiento sosegado, relacionar las ofertas puntuales que se hacen con una mirada que a todas abarque, e in-

cidir en el hecho de que la Historia del Arte, el Arte mismo, es una plural, larga, lenta, y a veces contradictoria marcha, de la creatividad humana.

Mas ¿cómo llevar a la práctica esa difícil tarea? Me atreveré a proponer alguna propuesta concreta:

PLAN ESTRATÉGICO Y DIRECTOR DE LA CULTURA: Partimos del convencimiento de que a la ciudad y su entorno provincial le han sido de gran utilidad los Planes Estratégicos y las sucesivas revisiones que, a lo largo de décadas, han ido elaborando. Esos planes dibujan un «horizonte de sentido» al quehacer ciudadano. No tienen una función de concreción, sino que marcan direcciones, definen los confines de hacia dónde deben ir y aspiran a ir las ciudades, o sea, las personas que las habitan. Configuran el fundamento de la acción política y social, que luego habrá de ser desarrollado.

Quizá no haya en Europa una ciudad de tipo medio que ofrezca, culturalmente hablando, lo que hoy ofrece Málaga. Ha de obligarse a construir con ello un discurso propio que, lógicamente, ha de estar abierto al cambio continuo, un discurso en movimiento. Y para eso tiene la suerte de contar con un eje vertebrador, la figura y la obra de Picasso.

Es claro que no estamos pensando en una «ciudad Picasso» a la manera de un Salzburgo donde las baratijas, los chocolates, los licores y tantas otras cosas más llevan el nombre Mozart (lo que cito como ejemplo cuasi jocoso, compréndaseme). Lo que queremos decir es que, desde lo que somos más auténticamente, ensayemos y propongamos una perspectiva de visión. Nuestra mirada hacia las obras del siglo XIX que se mostrarán en el Museo de Málaga en la Aduana, las que ya se exhiben en el Museo Thyssen o en el de San Petersburgo/Málaga, se enriquecerá si aprendemos a verlas como los precedentes necesarios de Picasso. Analizando esas obras estaremos en condiciones de aprehender, en su contexto histórico y conceptual, hasta qué punto fue radical e innovadora la aventura plástica de nuestro paisano.

Sendas visitas, giradas con toda intención, a la Casa Natal y al Museo Picasso, nos prepararán para asistir, ya con mucho más fundamento, a la contemplación de las obras que se exhiben en el Pompidou/Málaga, en el Cac/Málaga o en el recién inaugurado Museo de Arte de la Diputación, en Antequera.

Nuestra Real Academia, que fundó la primera Escuela de Bellas Artes de la ciudad y que fue origen del primer Museo, en principio Municipal y luego Provincial, tiene el firme convencimiento de que ese Plan Estratégico de la Cultura debe ser liderado por ella; por razones históricas y científicas, además de por estricta justicia. La Academia debe y quiere estar muy presente en este momento de la sociedad malagueña y pide a todas las Administraciones que, desde la más plena lealtad institucional y porque han sido capaces de crear las potentes infraestructuras culturales a que nos venimos refiriendo y tantas otras más, sean también capaces de concluir esta labor complementaria pero absolutamente precisa, que dotará de un más claro y pleno sentido a todo lo realizado.

DEBEMOS DE CUIDARNOS MUCHO DE INCURRIR EN EL ERROR DE PROPICIAR UNA CULTURA DE ESCAPARATE

No debemos olvidar tampoco al arte que hacen nuestros artistas más cercanos y respecto del que, entendemos, debe acrecentarse la política de compras y exposiciones, tanto a nivel provincial como local; haciéndolo convivir con lo que ahora, en los distintos museos y centros de arte, se expone.

MÁLAGA, CIUDAD EDUCATIVA Y EDUCADORA: Hace ya unas décadas —para principios generales ese es un tiempo corto— a instancias de la UNESCO, y por una Comisión Internacional dirigida por el que había sido Primer Ministro francés y, más tarde, Ministro de Educación, Edgar Faure, se redactó un largo informe al que se tituló: *Aprender a ser. La educación del futuro*. De ese informe quisiera destacar un esclarecedor párrafo que dice así:

> «Las colectividades locales, lo mismo que la Comunidad nacional, son también instituciones eminentemente educativas. (.../...) Y en efecto, la ciudad, sobre todo cuando sabe mantenerse a escala humana, contiene, con sus centros de producción, sus estructuras sociales y administrativas y sus redes culturales, un inmenso potencial educativo, no solo por la intensidad de los intercambios de conocimientos que allí se realizan sino por la escuela de civismo y de solidaridad que ello constituye.»

Y hasta aquí la cita. Quiero significar con ella que, así como es evidente que la apuesta de Málaga por la cultura constituye una potente variable económica, al tiempo debe convertirse en el mayor y más fuerte elemento de cohesión social y educativa de la compleja sociedad malagueña y de cuantos nos visitan que, al año y como hemos visto, multiplica por cuatro a los habitantes de la provincia.

Hemos de convertir esa infraestructura cultural que ofrecemos, en cultura vivida, en alegría por conocerla y transmitirla. Tenemos que crear los caminos para que ello ocurra, explorar los altos lugares del espíritu a que todo eso nos puede conducir y enseñarlo a quienes no tuvieron la oportunidad de su estudio o de su mero conocimiento. Ahora, Málaga entera, ciudad y provincia, puede convertirse en un lugar donde la cultura habite y con la convivamos de modo natural. La cultura —y hablo en términos de realidad material y no de metafísica— debe constituirse en el territorio común de malagueños y visitantes.

Permítanme un recuerdo. Hace algunos años visitaba en la Universidad de Stanford, California, el recogido pero magnífico museo que la institución tiene y digo magnífico porque posee el conjunto completo de la monumental obra *Los burgueses de Calais* o uno de los pocos ejemplares que en el mundo existen de *El pensador*, ambos, como es sabido, de Rodin. Sin olvidar Picassos, Mirós, Braque, Matisse, Stella, Claes Oldenburg, Diebenkorn, y tantos otros. El personal que atendía al museo, desde la venta de entradas hasta el de información, visitas guiadas y vigilancia de salas, era todo de edad avanzada y de ambos sexos; supimos luego que eran antiguos alumnos de la Universidad. Unos habían sido capitanes de empresas importantísimas, otros muy

significados profesionales o profesores de la propia Universidad. El informe de la UNESCO nos decía que la ciudad educativa devenía en «escuela de civismo y solidaridad», ¿no constituye un estupendo ejemplo de eso lo que acabo de contarles?

Y por eso afirmo que debemos fomentar ese espíritu y que la Universidad, las asociaciones y organizaciones culturales de toda índole y nuestra propia Academia deben adoptar una posición activa en el estudio y la enseñanza de esta nueva realidad con la que contamos. Pero sin limitar esa actitud tan sólo a los museos de nueva creación y las obras que en ellos se exponen, sino extendiéndola hacia la arquitectura, hacia la indagación más rigurosa en nuestro pasado, hacia la literatura o nuestros mejores monumentos, hacia las Bellas Artes en general. Si hemos apostado por la cultura, tenemos la obligación de crear, entre todos, las condiciones para que ésta sea una sociedad culta.

No será un camino equivocado, porque el del Arte, el de la cultura, es un sendero de hondura y autenticidad; aunque, como ha dicho el filósofo alemán H.G. Gadamer «la experiencia artística exprese una verdad que no puede ser verificada con los medios de que dispone la metodología científica». Y es que la capacidad esencial del arte consiste en poder representar en toda su significación la realidad de la experiencia; razón por la que los *Episodios Nacionales* de Galdós o *Los fusilamientos del 3 de mayo* de Francisco de Goya, pongamos por caso, son capaces de transmitirnos un conocimiento y una verdad tan profundos como la que podamos encontrar en el más sesudo y documentado análisis histórico o crítico. Y quizá ello sea posible porque, y con estas palabras de Gadamer concluyo, «el arte es, ante todo, una experiencia de la verdad y del ser. El arte no es partícipe de un grado menor de realidad, sino todo lo contrario; en el arte el ser se incrementa».

He dicho.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
10 de abril de 2015

DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO DE NÚMERO EN LA ACADEMIA DE D. JOSÉ MARÍA LUNA AGUILAR

MUSEOS PARA LA VIDA

Decía en 1971 Georges Rivière, el padre de la Museología moderna, que «el museo era una realidad ya antigua, en el momento en que nace el término. Un tesoro de los dioses y de los hombres, en el comienzo de los tiempos. Un laboratorio, un conservatorio, una escuela, un lugar de participación de nuestro tiempo. Una máquina para coleccionar, de todas las épocas. Con o sin techo. En el que la cabeza avanza a audaces saltos, y el final no acaba de llegar. En desarrollo exponencial, mancha de aceite extendiéndose a través del mundo. Cultivando la sincronía en la diacronía, o la diacronía en la sincronía. Alrededor de todas las disciplinas del arte y del saber. Una familia internacional, de nuestros días». Espero que me perdonen ustedes la larga cita, pero me parecía ineludible por dos importantes razones. La primera de ellas, naturalmente, la cita y elogio del maestro, y la segunda porque sabiamente define y sintetiza muchas de las preocupaciones y reflexiones que aún hoy en día nos plantea el Museo y nos planteamos cuantos en torno a estos extraordinarios lugares reflexionamos y hemos tenido el privilegio, el enorme privilegio, de trabajar. Pero hoy no se trata de mi experiencia como profesional de la gestión cultural y más concretamente de la gestión de instituciones museísticas. Eso seguramente, estoy convencido de ello, sería muy aburrido y nada más lejos de mi intención que cansarles.

Hoy me gustaría hablar de mi experiencia como visitante de museos. Mejor dicho de mis sensaciones como usuario. Sí, quizás, mejor usuario. Usar, según el diccionario de nuestra Real Academia de la Lengua quiere decir, en su primera acepción, hacer servir una cosa para algo. Pero es que en su segunda significa practicar algo habitualmente o por costumbre. Ergo, creo que puedo, permítanme hablar en primera persona, considerarme un usuario de pleno derecho de los museos. Es verdad que en un entorno tan cuidadoso con las formas, a veces tan extremadamente susceptible para con ellas, usuario pudiera sonar demasiado prosaico, a lo mejor poco sofisticado para poner en relación con una de las instituciones de «referencia social» de nuestro tiempo (igual Georges Rivière, aunque sea póstumamente, se ha salido con la suya). Pero también es verdad que he usado mucho de los museos y, espero, si la diosa fortuna no me tiene reservado otros devenires, poder seguir

usando de ellos por mucho tiempo. Hacerlos servir para algo. Hacerlos servir como laboratorios, como escuelas, como lugares de participación y de educación. Hacerlos servir para disfrute, para instrucción y educación sí, pero también para delectación y deleite, para el goce de los sentidos en la experiencia de la contemplación serena. Es algo que he practicado, usado, como dice la Academia, de manera habitual y por costumbre desde hace muchos años, aunque hace tan solo unas pocas décadas eso no fuese tan fácil y mucho menos para alguien al que habían venido a nacer en este lugar radiantemente luminoso, de azules sin parangón, dónde el Sol siempre sale. Extremo meridional de la vieja Europa.

Es verdad. Muchos de ustedes lo recordarán bien. No abundaban en la zona, tampoco en el país, bien es cierto, los museos. Desde luego en Marbella no había ninguno (ahora hay uno, y bien interesante pero cerrado, que no termina de recibir el cariño que merece por parte de quien de esto debe ocuparse, mientras concita el respeto de los profesionales del resto del país) y en Málaga, si no recuerdo mal, estaban abiertos el Museo Provincial de Bellas Artes y el Arqueológico en la Alcazaba. Y en 1976 se inaugura el Museo de Artes y Costumbres Populares en el antiguo Mesón de la Victoria. Poco más. Sí, en esta Málaga que ahora cuenta con una oferta museística que ha merecido la atención de todo el mundo. Una oferta que se nos antoja ha estado siempre ahí, pero que es el resultado de un inteligente y continuado esfuerzo de la ciudad en este sentido; un esfuerzo que ya lleva dando magníficos resultados desde hace algunos años.

En mi caso personal tuve que esperar a los catorce años para visitar el primero. Y no fue en Málaga, tuvo que ser el interés de mi padre por visitar a un antiguo amigo el que me llevara, en un viaje cuasi iniciático —nada parecido, por supuesto, a aquel *Grand Tour* de los viajeros románticos— por aquellas carreteras de entonces, a toparme con el Museo del pintor Rafael Zabaleta en un pequeño pueblo jiennense, Quesada, cerca del parque natural de Cazorla y la sierra de Tíscar. No sé si pueden hacerse una idea de lo que supuso para un joven adolescente que sí, había visto obras de arte, gracias al entusiasmo —un tanto ingenuo— de su maestro, en aquellas bienales de arte que el mismo docente organizaba en la Marbella de los setenta (sirvan estas palabras de homenaje y recuerdo emocionado a su trabajo, al trabajo de tantos docentes, y a su persona), un adolescente que emborronaba algunos papeles y coleccionaba estampas de grandes obras de la historia del arte, háganse una idea digo, de la emoción que supuso visitar, prácticamente en la intimidad, aquellas obras vistas sólo antes en algunos pocos, muy pocos, libros. La revelación de los colores, de las líneas, de la textura de la pincelada y la consistencia de la pasta pictórica, ahí, tan cerca, frente al pasmado barbilampiño que iba de un cuadro a otro con los ojos a punto de salir de sus órbitas. No es Zabaleta, cuya obra he conocido bien más adelante, precisamente uno de mis pintores predilectos —aún reconociendo su lugar en la historia del arte español— pero la vida que gusta de jugar con nosotros —a veces más de lo que uno quisiera— me ha puesto a Zabaleta muchas veces en el camino. Tan-

DISCURSO DE INGRESO DE JOSÉ MARÍA LUNA. DE IZQUIERDA A DERECHA, EN LA MESA, MARION REDER, J. MANUEL CABRA DE LUNA, FRANCISCO DE LA TORRE Y ROSARIO CAMACHO

tas que sería prolijo contar aquí, además de no venir al caso. No obstante, no me resisto a contarles un pequeño detalle de mi agenda. El próximo día 16 de julio, después de casi cuarenta años de aquella primera visita, volveré por segunda vez en mi vida a Quesada, en esta ocasión amablemente invitado por el Museo Rafael Zabaleta para formar parte del jurado del Concurso Internacional de Pintura homenaje al pintor, que alcanza este año su cuadragésimo quinta edición. Un Museo nuevo, más amplio y moderno, mucho mejor equipado que aquel de mis recuerdos, el que amablemente te abría el policía municipal que se encontraba en la oficina de un parque —creo recordar— cercano. En fin, como diría mi paisano y entrañable buen amigo, el poeta Juan Malpartida:

La vida, palabra apenas dicha.

Un viaje que no paró en Quesada y que nos llevó a otras ciudades y a otros museos, con singular empeño de mis padres en que los visitara, quizás atisbando algo que yo en aquella época no era capaz siquiera de soñar. Entre ellos el Museo del Prado, sin olvidar la Casa Museo del Greco, aquel «invento» toledano del Marqués de la Vega Inclán —tan aficionado a la reconstrucción de los ambientes en los que las obras fueron creadas—, ahora reformado y ampliado. Una ciudad, a la que el destino no ha dejado de llevarme. En uno de sus museos —en otro viaje— el Sefardí, ignorante de nuestro paisanaje, descubrí —a principios de este milenio— al pintor Daniel Quintero, pleno de púrpuras, en su retrato de Samuel ha-Leví.

A ese primer museo le sucedieron otros muchos. De algunos de ellos quiero hablarles. No les hablaré de los grandes museos que todos conocen. De esos mucho se ha dicho y escrito ya, así que difícilmente podré aportar mucho

más sobre esa cuestión. Aunque me temo que no resistiré la tentación de citar —si ustedes son tan generosos de permitir que me salga de esa norma autoimpuesta— alguna obra maestra que en ellos se encuentra. Es mi intención compartir con ustedes algunas reflexiones sobre los museos, la razón de ser de su existencia, su lugar y función en el mundo, al hilo de los recuerdos de algunas visitas a esos otros museos, menos sonoros, menos famosos, con menos superficie, con menos obras maestras quizás, pero que sirven a la sociedad que los ha creado y los mantiene, cumpliendo su función. Esa función que, no lo olvidemos, pasa por «conservar, investigar, exponer y difundir el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo». Según nos recuerda el ICOM, en sus siglas en inglés, el organismo de la Unesco para los Museos que actualiza de manera periódica la definición.

De la misma manera que el Excmo. Sr. Presidente de esta docta Corporación, mi admirado y respetado amigo José Manuel Cabra de Luna, parafraseaba a Montaigne, «yo mismo soy el tema de mi discurso», para explicar la presencia de referencias biográficas en su propio discurso de ingreso, cito yo aquí a ambos para excusar desde ahora las que aquí aparecerán, de algún modo, inevitablemente, puesto que no somos más que lo que hemos vivido, las circunstancias que nos conforman, el mero recuerdo de lo que hemos sido, la memoria de nuestra experiencia. Pues, nuestra opinión, como afirmara Spinoza, está hecha «de la consciencia de nuestras acciones y de la ignorancia de las causas que las determinan».

Mucho han cambiado los museos, de la misma manera que, afortunadamente, mucho ha cambiado nuestra sociedad. En especial esta España fruto de aquella Transición ejemplar que, sorprendentemente, hoy toca defender ante afanes extemporáneos e inopinadamente revisionistas. Ya en los años treinta de la centuria pasada se empezaron a mover cosas. Es en ese momento en el que comienza en nuestro país la evolución del museo como entidad centrada en el cuidado de los objetos en él conservados, para pasar a una institución con más consideración por las «necesidades de los individuos». Los museos empiezan a dejar de ser esos «panteones, enterradores de la verdadera creación» que dijera el hiperbólico y polígrafo Menéndez Pelayo. Y en ello tendrá mucho que ver, un paisano nuestro, hace muy poco felizmente recordado por fin, cerca de aquí, en el Museo del Patrimonio Municipal, don Ricardo de Orueta, que como Director General de Bellas Artes sentó las bases para que los museos españoles abandonasen su condición de «almacenes de baratijas, desordenadas y mal tratadas», según sus propias palabras.

No solo cambian los museos, también cambian las personas. Al menos eso percibe, otro de los grandes, Eugenio D'Ors, que en su popularísimo libro, *Tres horas en el Museo del Prado*, afirmaba que «empieza a ser conocido un cambio de actitud en las generaciones nuevas de curiosos, de estudiosos, al acercarse a los museos. Acontece que hombres de hoy se encaran con las obras de los grandes maestros, gustan de ellas enseguida y, de sopetón, las entienden, considerándolas directamente como negocio estético». Curiosa la expresión, ciertamente. Negocio estético. Es decir, utilidad o interés que se

logra en lo que se trata. Algo parecido dice Estrella de Diego, en un reciente libro, absolutamente recomendable, *Rincones de postales*, en el que habla de las prisas del turismo cultural, del gusto por el *souvenir*, por la pieza capturada —ya sea en forma de postal o a través de los dichosos teléfonos inteligentes, y esta, perdónenme, es una interjección de cosecha propia— «donde menos se espera, a quien menos se espera, le tiemblan de repente las rodillas y empieza a sentir como Proust, que el mundo es muy diferente de como lo había imaginado. Mejor, claro».

No parece que estuviera muy de acuerdo Ortega con ello, cuando aseguraba que «ningún hombre sensible podía experimentar emoción artística en un museo». Pues, «...los museos, con sus pobres cosas quietas, son lugares espectrales que viven una vida extemporánea e irreal, un grotesco ensueño, exangüe e inválido». No seré quien ponga en cuestión las afirmaciones de aquel a quién sardónicamente llamaba Azaña «la masa encefálica», ni quien presuma de una acusada sensibilidad —ni de otras cosas, que a cuento no vienen— pero uno, modestamente, ha pasado algunos de los momentos más emocionantes de su vida en los museos, delante de algunas obras. Ya no sé si he sentido emoción artística o emoción a secas. Pero si mi capacidad poético-literaria tuviera la mínima consistencia requerida podría hablarles de cómo desde hace años me quedo mudo ante ese Cristo, más exhausto que muerto, sostenido por un ángel lloroso, desconsolado, con coloridas y exóticas alas, que pintó Antonello de Messina y que conserva el Museo del Prado. Sí, es verdad, como dice Ortega, que, «con frecuencia al ser colgado el cuadro en la pared oficial del museo, parece trasladado a una dimensión convencional que extirpa, a nuestro trato con él, aquel tono de aventura íntima necesario a todo auténtico placer del arte». Por supuesto, que me gustaría que no hubiera nadie en esa sala del Museo y contemplar, en el recogimiento íntimo, esa pieza maestra del *Quattrocento* italiano. Detenerme en los azules de su cielo, en los pliegues geométricos de blanco inmaculado del paño de pureza. Descifrar el enigma de cada uno de los cabellos de color escarlata del angustiado querubín. O perderme entre la fronda verde que rodea el tétrico perímetro del Gólgota, sembrado de calaveras. Pero para eso están los Museos, para que los visitantes, los usuarios que no podemos ser más que propietarios de la parte alícuota de este patrimonio podamos, aunque sea en compañía de otros, disfrutar de él. Qué más quisiera que tener para mí solo el deleite de estas obras. Por eso, siempre que puedo, busco las horas menos propicias para el turista y disfruto de esa emoción íntima de estar frente a la obra, y entonces el tiempo se detiene y el resto no existe. No siempre se produce, pero cuando sucede merece la pena. No les quepa duda. Sobre todo ante esas obras —en definición también de D'Ors— «cuyas cualidades de vigor o de nobleza hacen palpitar cálidamente al corazón». El aquí y ahora de la obra de arte, el aura que decía Benjamin, actúa sobre nosotros. En cada uno de distinta forma, claro está, pero por encima de otras preocupaciones y a pesar de las incomodidades que supone la «apasionada demanda de las masas» por acercarse a las cosas, que también diría el pensador alemán.

BUSCO LAS HORAS MENOS PROPICIAS PARA EL TURISTA Y DISFRUTO DE ESA EMOCIÓN ÍNTIMA

Y es que, así como Sócrates persuadió a Parrasio de la posibilidad de la pintura para representar no sólo «las cosas que se ven» sino también «el carácter del alma», podríamos afirmar que las obras nos dan pistas sobre el alma de sus creadores, pero de alguna manera también nos conectan con nuestra propia alma. Puesto que en el pensamiento socrático la belleza no se identifica con la mera forma perceptible, sino que nos remite a una ética de orden superior. Podríamos inferir que las obras de arte, que han sido creadas indudablemente con ánimo de trascender, nos remiten a un encuentro, a una conexión con el alma ya no de lo representado, sino con el propio alma del artista y, aún más, con nuestro propio ser en el vértigo de la experiencia de la obra, aunque sea en un lugar transformador —cuando no manipulador— de la propia percepción de ésta, ya sea por su descontextualización, ya por su recodificación.

Y es que en esta época, en la que hemos pasado de aquella sociedad del espectáculo, que denostara Guy Debord, a la civilización del espectáculo que más recientemente ha intentado analizar Mario Vargas Llosa, no está de más recordar que ver no es mirar. De la misma manera que oír tampoco es igual que escuchar. Ver exige una atención y predisposición que va más allá del mero hecho de viajar, de visitar los museos. Volviendo a D'Ors, podríamos afirmar con él que «el conocimiento concreto, la noticia, nos da la mitad del saber; la clasificación, el orden, la otra mitad. Lo primero satisface a nuestro ímpetu de curiosidad; lo segundo, a nuestra exigencia de razón». Ciertamente, pero ¿estamos seguros de que podemos exigirle a los actuales visitantes de los museos ese conocimiento previo, ese interés por la noticia? Probablemente no, si hacemos caso al Nobel peruano, que piensa que «esas visitas multitudinarias a los grandes museos y a los monumentos históricos clásicos no representan un interés genuino por la «alta cultura» (así la llaman) sino mero esnobismo, ya que haber estado en aquellos lugares forma parte de la obligación del perfecto turismo posmoderno. En vez de interesarlo en el pasado y el arte clásicos, lo exonera de estudiarlos y conocerlos con un mínimo de solvencia. Un simple vistazo basta para darle una buena conciencia cultural. Aquellas visitas de los turistas «al acecho de distracciones» desnaturalizan el significado real de esos museos y monumentos e igualan a éstos con las otras obligaciones del perfecto turista: comer pasta y bailar una taranta.....»

LAS OBRAS NOS DAN PISTAS SOBRE EL ALMA DE SUS CREADORES, PERO DE ALGUNA MANERA TAMBIÉN NOS CONECTAN CON NUESTRA PROPIA ALMA

Probablemente no esté muy descaminado, raro sería, el señor Vargas Llosa, pero... Pero, ¿por qué no hacer de la necesidad virtud? Ya que vienen, ya que están aquí, en los museos, quizás en los nuestros, en los malagueños, ¿por qué no intentamos que vean más que miren, que escuchen más que oigan? Que se detengan, que paren su frenético ritmo y disfruten de su estancia, aunque sea corta. Que les tiemblen las piernas, que se interroguen, que quieran saber. Ese probablemente sea el reto, lo difícil. ¿Por qué despreciar a tantos visitantes? ¿Por qué subestimarles y considerarles meramente unos snobs? Muchos habrá, muchos hay, bien lo sabemos. Pero como dice Jorge Wagensberg en el *Pensador intruso*, «una pieza original de museo es, en principio, un objeto mudo, pero la tarea de un museólogo es, justamente, hacerle

hablar, ¡hacer que cante! Hay mucho gozo intelectual oculto entre las piezas de museo». Hagamos que canten esas piezas, busquemos la letra y pongamos la música. También nos dice que «después de haber comprendido se vuelve la vista sobre la pieza y ¡gozo intelectual!». ¿No les suena? Lo hemos dicho en palabras del gran *Xeni* hace un momento, «el conocimiento concreto, la noticia, nos da la mitad del saber; la clasificación, el orden, la otra mitad». Ofrezcamos esa información, facilitemos las cosas, facilitemos la visita pero nunca en detrimento —por supuesto— de las obras, pero tampoco de la excelencia. Hay museos que se bastan con sus obras maestras. Ellas son el sustento firme de su razón de ser y su prestigio. Los hay enormes con largos listados de obras maestras. La mera existencia de estas le confieren su razón de ser. No es fácil en algunos de ellos poder ver en una sola visita esa pléyade de joyas del arte. Algunos facilitan planos con itinerarios someros que permiten al visitante, ávido de captar y poder contar que ha visto todo, lograr sus objetivos. Otros, museos con menos suerte entre comillas, se ven obligados a construir lo que ahora hemos venido en llamar relatos que sustenten una justificación para su visita. En unos y otros siempre es posible encontrar el momento y el lugar para el encuentro, para la conexión intelectual o espiritual. Incluso ambas. No hay que verlo todo, no es necesario. Me atrevería a decir que incluso es contraproducente. O es que no es preferible economizar energías y esfuerzo y guardarse, como los deportistas, para el esfuerzo, en este caso el goce final. Yo he visitado la romana galería *Doría Pamphili* y he preferido reservarme sólo para ese hombre que nos clava su dura mirada —aquella que le llevó a exclamar, o eso dicen, *troppo vero*— sentado, desafiante. Mientras el pintor sevillano desplegaba una sinfonía de carmesíes y blancos sin parangón en la historia de la pintura universal.

La cultura no lo es con o sin mayúsculas. La cultura es o no es. La cultura requiere un ejercicio diario, un interés, una ocupación pero también una preocupación. Porque la cultura como decía TS Eliot no es «solo la suma de diversas actividades, sino un estilo de vida....es algo anterior al conocimiento, una propensión del espíritu, una sensibilidad y un cultivo de la forma que da sentido y orientación a los conocimientos». Es decir, se deduce, y me gustaría recalcarlo, que el conocimiento, los conocimientos, son esenciales, fundamentales, pero la cultura, la sensibilidad y la «propensión del espíritu» son previos. Esta es la tarea de todos, una tarea que no implica sólo a los museos, sino que atañe a toda la sociedad de una manera global, como no puede ser de otro modo en este tiempo, pero también de un modo transversal. Y el resultado habrá de ser el goce, el goce intelectual que es algo superior que trasciende el conocimiento para atender al sentimiento.

El goce que puede producir encontrar en un museo de provincias cerca del Loire, en Tours, un cuadro de Mantegna y sorprenderse con su dominio del escorzo perspectivo, de su maestría. Observar como ese Cristo sabedor de su destino reza mientras sus discípulos, ignorantes del fatídico desenlace, duermen sin percatarse de cómo bajan, por el camino que viene de Jerusalén, los soldados prestos a detener al Mesías. Un Mesías que pide se aparte el cáliz que le ofrece

un ángel envuelto en un torbellino de nubes. O disfrutar extasiado, en medio de la vorágine vertiginosa de una gran metrópolis como Seúl, con una extraordinaria pieza de cerámica Celadón del siglo XII. Ese tipo de cerámica esmaltada en verde, típicamente coreana pero de origen chino, tan apreciada por que puede conseguir un verde muy parecido al jade, la piedra sagrada. Una pieza excelsa en una museografía sutil en el mismo *Leeum* Museo de Arte Samsung, en el que podemos encontrar —en el edificio dedicado al arte contemporáneo— un espectacular Mark Rothko, *Four Reds*, que por más que sea representativo de sus muy conocidos *Colours fields paintings* no deja de emocionar menos con su sentido de lo sublime, plasmado en sus características franjas de color. Ambas obras tan diferentes, tan distintas y distantes responden a aquella voluntad que, decía, Steiner hace posible el gran arte y el pensamiento profundo, la voluntad, la aspiración de trascender. Trascendencia en un mundo de prisas, en el que priman la cantidad —los números, los dichosos números—, un momento en que se acumulan experiencias pero no se viven, no se siente; una sociedad en que las imágenes prevalecen sobre el pensamiento, sobre las ideas. No es verdad, no lo es y ahora menos que nunca, no debe serlo, que una imagen vale más que mil palabras. No siempre. El pensamiento necesita de imágenes pero se articula en palabras.

En la era de internet, de google, de la wikipedia, de facebook, de twitter, de no sé cuántas cosas más, de las redes sociales, en fin, del exceso de información, los museos, siempre muy cuestionados, están en proceso de redefinición como lugares de encuentro. En estos tiempos en el que algunos todavía afirman —y viven de ello— que «la cultura es divertida y lo que no es divertido no es cultura». Ya no hay un solo tipo de museo, ni cabe éste en las definiciones y categorías tradicionales. En estos tiempos encontramos muy diversos modelos de museo que tienden a convivir y compartir espacios —físicos o temáticos— sin grandes conflictos. Aunque es verdad que este replanteamiento en revisión permanente también es cierto, nos lleva a paradojas curiosas y usualmente comunes a muchos de ellos. Dice Rosalind Krauss, que el «museo industrializado necesita al sujeto tecnologizado, al sujeto que busca no afectos sino intensidades, al sujeto que experimenta esa fragmentación como euforia, al sujeto cuyo campo de experiencia no es la historia sino el espacio mismo: ese hiperespacio que utilizará una concepción revisionista del minimalista para liberarse». Puede ser cierto, es más, estoy seguro de que es así y no hay que despreciarlo por ello. Ya lo he dicho, habrá que intentar comprenderlo y hacer de la necesidad virtud. Dicho para que se me entienda, habrá que llevar el agua a nuestro molino, o como mejor conviene a esta tierra, habrá que arrimar el ascua a nuestra sardina. Hay que aprovechar para recuperar lo que María Dolores Jiménez Blanco señala «como el lugar donde se define la cultura entendida como espacio de lo común». La información se puede encontrar hoy de una manera relativamente fácil, la emoción, la sensación hay que buscarla y vivirla en el lugar. Dicho de otro modo, las emociones no se pueden sentir de manera vicaria o interpuesta. Se viven en primera persona. Hay que estar abiertos a sentir, a abandonarse en el encuentro de esa obra, de ese cuadro, de ese detalle, de esa luz.

El martes, sin ir más lejos, estuve visitando la exposición de Zurbarán en el Museo Thyssen de Madrid. No es fácil describirles lo que sentí ante el San Serapio. Un cuadro que conocía por la obra de María Luisa Caturla, hace muchos años ya de eso, demasiados quizás. Nunca lo había visto en directo. No se pueden imaginar esa locura de tonos y matices de marfil. Esa sobriedad en el gesto y esa prodigiosa capacidad para captar las calidades táctiles del hábito del torturado mártir. Pero esto era lo fácil, ese icono fácilmente reconocible y atractivo. Pero si uno dejaba pasear su mirada sin condicionantes previos podía imaginar como el maestro de Fuentedecantos se detenía amorosamente en dotar de vida, ¡y de luz!, los tejidos de los vestidos de sus santas, las sargas de los monjes, los trozos de paño que amorosamente borda la Virgen niña. Pero no piensen que esto sucede solo en la obra de los grandes maestros de la pintura clásica. Se pueden sentir parecidas sensaciones, se lo aseguro, visitando el Museo Vostell en Malpartida de Cáceres, dejándose llevar por lo apabullante de algunas de las piezas del maestro alemán. Como podría ser el caso de la inquietante *Fiebre del Automóvil*, resultado de uno de sus happening, *Berlin-Fieber*, en que un Cadillac *Fleetwood* mueve unos rastrillos, a modo de patas de un enorme insecto, rodeado de platos de cerámica, que contrastan por su delicada fragilidad. Una reflexión sobre el poder esclavizante del automóvil en plena crisis del petróleo. O visitando el Museo de Naum June Paik, en su ciudad natal Seuon, en la provincia de Gyeongi, entre bosques de árboles milenarios, y estremecerse con la contemplación del que fuera su estudio neoyorkino, trasladado y reinstalado primorosamente con ese detalle y finura del que solo son capaces algunas culturas asiáticas.

Abandónense, déjense llevar y paseen por nuestros museos, sorpréndanse, abran su mente y su espíritu, vivan la experiencia. Vívanla, que no se lo cuenten. Prepárense, háganlo, sin prisa, sin agobios, sin angustias ni obsesiones, sin otro ánimo que el de disfrutar, de pasear y dejarse llevar, dejarse seducir. Porque hay que ir a los museos, que no son lugares muertos, ni de muerte. Son lugares vivos, espacios dinámicos, lugares para la vida y el vivir. Porque como dice un buen amigo existe otra mirada. «No la que ofrecen los ojos de la cara, sino los ojos del entendimiento. La que se produce cuando descubrimos que por medio de las palabras, los colores o las formas por los que nos dejamos atravesar, la realidad se enriquece, se transforma de continuo, hasta hacerse infinita».

Yo, mientras tanto, seguiré volviendo a los museos a encontrar en ellos a mis viejos amigos los cuadros, las esculturas, los vídeos, las instalaciones. Hoy en día el arte se manifiesta en múltiples maneras, modos y soportes. A mis viejos amigos los artistas. No sé si como dice Estrella de Diego, a «acallar mis miedos, unos temores inmensos que se ponen de manifiesto allí mismo, en medio del supuesto orden que no hace sino enfatizar lo vulnerable de la certeza. Volvemos, aunque no lo hayamos pensado siquiera, por la extrema fragilidad del mundo que habitamos y el consumo trata de encubrir como un pecado de familia».

Volveré en unos días a Quesada, me reencontraré allí con el pintor, con sus obras —mis viejas amigas— alguna de las cuales he visto en este tiempo fuera de aquella su casa. Pero también me volveré a encontrar con mi memoria, con quien fui y ya no soy. Con quien quería ser y ahora no sabe qué es. Me reencontraré con mis miedos de antaño, con la vida. Recuerdo otra vez a mi amigo el poeta.

El Tiempo, voz que cae en la memoria,
alcanza un horizonte que me ignora

Me reencontraré con mis recuerdos y me reencontraré con él, que me llevó allí, que me ha traído hasta aquí. Porque igual que Picasso siempre pintaba a su padre cuando pintaba a un hombre, yo siempre que entro en un Museo veo a mi padre. Aparcando su coche, en la misma puerta de Velázquez del Museo del Prado, abriéndome a esta vida de formas, colores, luces, emociones y sentimientos. Muchas gracias.

JOSÉ Mª LUNA AGUILAR
Málaga, 25 de Junio de 2015

RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ MARÍA LUNA AGUILAR

En sesión celebrada en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga el día 25 de Junio de 2015, tras el discurso pronunciado por el nuevo Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, D. José María Luna Aguilar, el Académico de Número D. Ángel Asenjo Díaz presentó al citado nuevo académico, en relación a cuya figura glosó de forma muy resumida sus méritos personales y profesionales para acceder a este nombramiento. Seguidamente expuso la relación entre el oficio de director-organizador de museos, en el que D. José María Luna es una insigne figura, y el oficio de arquitecto, que para culminar cualquier obra museística requiere de la colaboración del especialista museólogo, lo que expresó de forma resumida mediante el texto siguiente:

«Presentar a José María Luna de forma breve no es fácil. Es una persona cuya labor me sorprendió favorablemente hace muchos años. Sin conocerlo, en mis reiteradas visitas al Museo del Grabado de Marbella, cuando iba al Ayuntamiento de este término municipal a hacer el seguimiento de mis proyectos urbanísticos y arquitectónicos, pude comprobar que este pequeño museo estaba bien dirigido. Después lo conocí como responsable de la colección de la Fundación Rodríguez Acosta, para cuya familia también trabajé como arquitecto, coincidiendo con él en Vigo en una exposición patrocinada por esta fundación, donde casualmente exponía su obra José Manuel Cabra. Más tarde he tenido la ocasión de disfrutar las exposiciones por él organizadas para la Fundación Casa Natal de Picasso. Es ahora, como coordinador general de las exposiciones de la indicada Casa Natal de Picasso y de los Museos Pompidou y de San Petersburgo de Málaga, cuando pienso que podremos disfrutar aún más de su labor como director de estos museos, incluso como museólogo de los mismos.

La carrera de José María Luna ha sido siempre ascendente, como debe ser y como pocos hacen, pero lo que engrandece más su persona, a la que tengo el honor de presentar a esta Real Academia. Es su labor profesional como director/organizador de los espacios museísticos donde se celebran las indi-

cadas exposiciones, lo que como arquitecto me interesa especialmente, pues la concepción y desarrollo de los espacios arquitectónicos de carácter museístico siempre constituye un enorme desafío, que difícilmente puede resolver el arquitecto sin la colaboración de un director/organizador de museos, o museólogo. Nuestro compañero en esta Real Academia, Rafael Martín Delgado, ha tenido el privilegio de intervenir en la creación del Museo Picasso, generando espacios muy interesantes, lo que sin lugar a dudas debió resultar para él un desafío, del que salió evidentemente victorioso.

La existencia de esta complementariedad entre el director-organizador de museos, o museólogo, y el arquitecto, constituye en sí una dualidad que nos vincula profesionalmente, y es la idea que deseo utilizar como base conceptual para esta presentación de José María Luna, en su nombramiento como Académico de Número de esta Real Academia. Desde esta perspectiva considero que la arquitectura museística es consecuencia, como he apuntado, de la necesaria colaboración entre el arquitecto y el especialista, ya que los museos son unos espacios arquitectónicos muy particulares, donde la arquitectura y la museología se alimentan mutuamente, en aspectos no siempre fáciles de diferenciar. La creatividad arquitectónica es alcanzada por el arquitecto cuando es capaz de captar de forma adecuada las aportaciones de ideas y conceptos del experto, del museólogo que, como representante del promotor, debe conocer y plantear los requerimientos necesarios para el adecuado funcionamiento del futuro museo y en consecuencia plasmar las ideas que se han de recoger en el proyecto museístico, con el fin de implantar los distintos espacios buscados por el mismo.

EL ARQUITECTO DEBE TENER PRESENTE QUE EL ARTE PUEDE TRANSMITIR EMOCIONES COMPLEJAS

El museo, entendido como contenedor de obras de arte, obliga al arquitecto a abordar el proyecto desde el convencimiento de que el arte es una forma del conocimiento, cuyo entendimiento se basa en un único principio, el de la comunicabilidad de sus complejidades ininteligibles. Esto obliga al arquitecto a concebir el espacio desde la búsqueda de un equilibrio capaz de articular todas las tensiones cognitivas que pueda llegar a albergar el museo, de forma que el espectador perciba las obras de arte en la forma más deseada, lo que podrá alcanzar tan solo con la colaboración del museólogo.

Para la concepción de estos espacios museísticos el arquitecto también debe tener presente que el arte puede transmitir emociones complejas, siendo su grandeza la capacidad de posibilitar profundas intuiciones llenas de complejidades, sin necesidad muchas veces de comprenderlas. También puede provocar auténticas tormentas creativas y sensitivas, siendo el espacio museístico el lugar donde articularlas, promoviendo los estímulos del espectador, acercándolo al conocimiento artístico, lo que se consigue a través de espacios abstractos capaces de hacer dialogar a las obras de arte consigo mismas y con los espectadores, lo cual nunca es fácil de concretar.

Como arquitecto tan solo he tenido ocasión de proyectar espacios museísticos a nivel de proyecto, pero esto ha sido suficiente para plantearme las cuestiones que acabo de exponer, que no solo me han llevado a reflexionar a nivel arquitectónico, sino también a nivel urbanístico, ámbito en el que en su

día realicé una aportación al II Plan Estratégico de Málaga, desarrollando la idea del espacio museístico desde un concepto más global, a nivel de ciudad, exponiendo la idea de un mega-museo de Málaga, que de alguna forma se está conformando en estos momentos.

Para concluir, quiero afirmar que el fomento de estas ideas sobre los espacios museísticos corresponde, de forma muy importante, a los especialistas, a los museólogos, antes, durante y después del proyecto arquitectónico. Para ello actualmente en Málaga tenemos el privilegio de tener como responsable de estos asuntos, en la corporación municipal, a D. José María Luna. Como gran conocedor del mundo de los museos, tal y como nos ha demostrado en su Discurso de Ingreso a esta Real Academia, estamos convencidos de que es la persona idónea para conseguir la Málaga museística a la que aspiramos, y que esperamos se convierta en el indiscutible referente museístico del Sur de Europa. Lo que deseamos sea, en gran medida, mérito de nuestro nuevo Académico de Número, D. José María Luna Aguilar».

ÁNGEL ASENJO DÍAZ
Málaga, 25 de junio de 2015

DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN ANTEQUERA DE D. JOSÉ ESCALANTE

Excmo. Sr. Presidente, Ilmo. Sr. Alcalde, Excmos. e Ilmos. Señores Académicos, Dignísimas autoridades, Señoras y Señores:

Vengo hoy a tomar la palabra para dictar mi discurso de ingreso como Académico de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, lleno de entusiasmo y sintiéndome profundamente honrado.

Temo no encontrar las palabras adecuadas de agradecimiento a mis queridas amigas doña Rosario Camacho, doña Marion Reder y a doña Mari Pepa Lara, que propusieron mi nombre para integrarme en esta Corporación, palabras de agradecimiento que tengo que hacer extensivas al Sr. don Francisco Cabrera, nuestro secretario, por sus desvelos e inmerecida confianza en mi persona.

He de reconocer que me ha sido muy dificultoso determinar el tema de mi discurso, mi habitual inestabilidad e inseguridad se han hecho, si cabe, más evidente en estas semanas. Al final vi claro que los temas que tenía en mente no eran incompatibles, sino complementarios.

Tengo la inmensa suerte de desarrollar mi vida profesional desde hace ya un cuarto de siglo, en un centro archivístico único, como es el Archivo Histórico Municipal de Antequera. Un centro referente por la riqueza documental que atesora.

En este espacio físico donde el tiempo tiene otra cadencia, los libros y legajos que contienen los documentos nos enseñan cada día e informan de la realidad de las Tierras de Antequera, término este que viene a definir un espacio geográfico que rompe las encorsetadas barreras geopolíticas que delimitan un territorio que no conoce fronteras, sino realidades, y que se ubica en el corazón de Andalucía, desde donde late de una forma muy especial.

Todo es distinto en estas Tierras de Antequera y nada es casual. El espacio está perfectamente definido desde la lejana prehistoria, fue en el Neolítico, cuando todo comienza, cuando se levanta el mayor y más singular conjunto megalítico del mundo, que por fin va a ser reconocido en su justa medida como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

Menga sin duda es el inicio, es el primer documento que nos habla de la grandeza de una tierra, de una avanzada tecnología y de un grupo social tremendamente arraigado a un espacio, que tras miles de años sigue transmitiendo información.

Es el primer documento de las Tierras de Antequera, es el antecedente más lejano de lo que en un futuro, hoy presente, y permítanme esta licencia, supone la institución archivística antequerana. La vigente Ley de Archivos de Andalucía define al documento como «toda información producida por las personas físicas o jurídicas de cualquier naturaleza como testimonio de sus actos, recogida en un soporte, con independencia de la forma de expresión o contexto tecnológico en que se haya generado». Es una de las definiciones más amplias y completas que en el contexto español se ha precisado.

Pero no demos pie al error, mi anterior afirmación pondría en estado catatónico a mi buena amiga doña Antonia Heredia Herrera, que quedaría frustrada de no haber sabido inculcarme sus sabios conocimientos.

Menga, por mucho que yo me empeñe, es un testimonio, no es un documento, transmite información pero no forma parte de un expediente.

Pero hoy no podía dejar de jugar con este equívoco inducido, porque al final, de lo que estamos hablando es de patrimonio y las Tierras de Antequera saben mucho de eso, de patrimonio, de su conservación, su interpretación y su difusión.

Pocos lugares cuentan con un Archivo como el que disfruta la ciudad de Antequera, porque singular es la institución, y plural su contenido.

La provincia de Málaga en su conjunto es uno de los lugares cuyo patrimonio fue más terriblemente castigado durante la contienda civil de los años treinta. No solo se ve afectado el patrimonio inmueble y mueble, sino que también sufrió las iras de Agni, o de Marte, el patrimonio documental; parece que cuando la bestia de la guerra aparece, hay un regusto especial en eliminar la memoria colectiva, en destruir la realidad. Infructuoso trabajo que no logra sus objetivos, el tiempo sigue marcando su ritmo y el mito del ave Fénix se hace realidad una y otra vez, por mucho que se empeñen los hombres.

Hay una frase que resume como ninguna la estupidez humana de la destrucción de esa realidad, y que se la debemos a Erasmo de Rotterdam: «no hay fiera más fiera para el hombre que el mismo hombre. El pueblo funda y construye las ciudades, la locura de los príncipes las destruyen».

Pero hay un lugar en esta provincia que tuvo la suerte de Persépolis; milagrosamente la ciudad de Antequera ha conseguido salvar su patrimonio a los envites de los fanáticos y sobre todo su patrimonio documental, el más débil.

La realidad actual del Archivo de Antequera es el resultado de la callada y constante intervención de una serie de circunstancias y personajes, que se han convertido en valedores y firmes paladines de la conservación de los documentos, no solo como un elemento administrativo, sino como un tesoro único que conserva la vida cotidiana de las Tierras de Antequera.

Ha habido momentos claves, fundamentales para llegar a la realidad de hoy, y todos convergentes en la clara apuesta de los regidores que han sido de este territorio por apostar, por conservar, recuperar y proteger la documentación.

Marquemos estos hitos, al menos los más significativos. En torno al año 1734 la ciudad de Antequera contaba con 23 oficios de escribanos públicos; por una Real Orden se manda reducir a 12 estas escribanías. Los documentos producidos por las mismas eran propiedad de los escribanos y estaban vinculados al oficio, al quedar reducidas se corría el riesgo de perder esa rica documentación. La Ciudad ordenó el traslado y custodia en las dependencias de la Casa de Cabildos, de aquellos oficios que no se reagruparan, a fin de preservar lo que ya consideraban patrimonio vinculado a la Ciudad de Antequera.

Las Actas Capitulares están llenas de acuerdos tomados en defensa y protección de la documentación, tanto de la producida por la Ciudad, como de la recibida. Es la manera de preservar y hacer valer los derechos y privilegios.

Pero a lo mejor esto nos queda a todos un tanto lejano en el tiempo, aunque en realidad, la línea temporal que nos separa es estadísticamente un suspiro en el contexto histórico.

En esta tarea de conservación y preservación del patrimonio documental no se puede olvidar hoy a una personalidad fundamental como fue el edil Nicolás Vizconti de Porras, quien en 1895 se hace cargo personalmente de reorganizar toda la masa documental de Antequera. De él nos cuenta el erudito local José Muñoz Burgos «...que investigó en los archivos notarial y parroquiales, reuniendo muchas notas de interés para la historia de su ciudad natal. No llegó a publicar ningún libro, pero facilitó al académico don Francisco Rodríguez Marín, el material para las biografías de Luis Barahona de Soto y Pedro Espinosa y de otros destacados poetas antequeranos del siglo de Oro, y también al cronista de la provincia, don Narciso Díaz de Escovar...»

EL ARCHIVO SERÁ FUNDAMENTAL PARA IMPULSAR EL CONOCIMIENTO SOBRE LA HISTORIA Y EL ARTE LOCALES

En primer lugar coordinará con el entonces notario archivero Miguel Gomez Quintero, la reagrupación de todos los protocolos notariales, y expedientes de justicia municipal, habilitando para ello, curiosamente, el viejo edificio del Pósito; justo cien años después este edificio se convertirá en la sede institucional del Archivo antequerano.

Nicolás Vizconti, personalmente, reorganizará nuevamente todo el archivo municipal y redactará un preciso y pulcro inventario en 1903 que se ha llegado a conservar, y en el que el gran merito reside en el planteamiento de estructurar la documentación por secciones, atendiendo a un criterio funcional y moderno en su época. Hasta ahora no existía cuadro de clasificación y los documentos simplemente se ordenaban con un número curren. El cuadro de clasificación que establece Vizconti estará vigente hasta 1990.

Además sanea todas las instalaciones e identifica los distintos legajos con nuevos materiales; por último en su condición de concejal logra que se dote presupuestariamente la plaza de archivero, que la ocupará en 1905 Alberto Rojas.

Su intervención en salvaguardar el patrimonio documental será excepcional, hasta el punto que tras su fallecimiento en 1916, se celebró una sesión extraordinaria necrológica en el Ayuntamiento a la que asiste su esposa doña Carmen Moreno Serno, quien hace entrega en ese acto de un manuscrito que

DISCURSO DE INGRESO DE JOSÉ ESCALANTE. EN LA MESA, DE IZQUIERDA A DERECHA, FRANCISCO CABRERA, BENITO VALDÉS, MANUEL DEL CAMPO Y BARTOLOMÉ RUIZ

contiene todas las investigaciones realizadas por Nicolás Vizconti a lo largo de su vida y una nueva Historia inédita de la Ciudad.

La injurias del tiempo han cubierto de olvido su invalorable trabajo de investigación, e incluso 50 años después de su fallecimiento, el Ayuntamiento quiso dejar constancia de la labor desarrollada por Vizconti, ordenando dedicar una placa conmemorativa ubicándola en las dependencias del Archivo. No tuvo suerte su reconocimiento, no así su labor, entre otras cosas, porque la diosa Fortuna, aquella que miraba a la ciudad vieja desde el Arco de los Gigantes, vino a traer a una figura que heredará la preocupación y el celo por la conservación documental.

Se tratará de un extraño personaje, siendo todos los archiveros extraños y raros, casi una casta, los señores del papel, ya lo dije en mi laudatio a doña Antonia Heredia Herrera... Este personaje al que me refiero es José María Fernández Rodríguez, pintor, artista polifacético, profesor de bellas artes, investigador incansable, escritor, cronista de la ciudad, archivero municipal y académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. La incorporación de José María Fernández al Archivo es casual, en 1924, y lo hace como auxiliar temporero, para colaborar con el entonces titular don Esteban Cebrián Sáenz, que se vio desbordado en su cargo. En esta situación de temporero José María estará hasta ser nombrado con carácter interino en 1931; cinco años después, el 17 de julio de 1936, D. José María Fernández Rodríguez será ratificado en su puesto y se le concederá la titularidad de su plaza.

Con la incorporación de José Mª Fernández, al archivo será fundamental para impulsar el conocimiento sobre la historia y el arte locales. Desde un primer momento y alternando sus labores como director de la Escuela de artes y oficios, iniciará un profundo y sistemático análisis de los fondos documentales, que plasmará en un sin fin de artículos y trabajos de carác-

ter divulgativo, que causarán una onda impresión y una repercusión que hoy perdura todavía, sin duda un auténtico acierto. José María Fernández pondrá orden en un caótico archivo, que durante más de dos décadas ha sufrido la inestabilidad de los constantes cambios de titulares, lo que sin duda repercutió de manera negativa en la conservación y organización de los documentos. Permanecerá como archivero y posteriormente también como cronista oficial de la ciudad, como hemos apuntado, hasta su fallecimiento en 1947.

Pero su labor va más allá de la puramente archivística, aunque esta fue su herramienta de trabajo. Antequera era y es una ciudad patrimonial, única. Su planteamiento era innovador y se trataba de documentar la historia de la ciudad y de poner en valor su riqueza artística. Para ello se valió de la difusión a través de los medios de comunicación para llegar a una población en aquella época, más preocupada de llevarse algo a la boca que de conservar un vetusto retablo barroco, y ni decir tiene de una montaña de viejos y apulgarados papeles, más útiles para hacer una buena candela que para otra cosa.

Pero Heracles, de mano de Fortuna, supo iluminar y marcar el camino. Las horas de investigación se vieron plasmadas en numerosos artículos divulgativos, directos, que contaban de forma simple las grandezas de las Tierras de Antequera, de su glorioso pasado y de su rico patrimonio, como una herencia vinculada que la ciudad había recibido.

Posiblemente esta labor de investigación y de popularización del conocimiento histórico y artístico, fuera la causante de la preservación extraordinaria del patrimonio local, cuando las iras de Marte nublaron el cielo antequerano.

Los ciudadanos adquirieron una concienciación por encima de intereses políticos y religiosos, que hacían ver como algo propio lo que en otros lugares era fuente de odio y desahogo de rabia.

Es una teoría, que se apoya con unas conclusiones en la realidad patrimonial de Antequera hoy. Lo vemos de forma muy clara con un ejemplo simple, los únicos dos archivos sacramentales que no sufrieron daño alguno durante la contienda civil se ubican en las Tierras de Antequera, el resto sufrió la total destrucción.

Con José María Fernández los hados fueron más benévolos permitiéndole transmitir su conocimiento, pero al igual que con Vizconti, su gran obra quedó inédita, aunque Fortuna su protectora ha permitido conservar sus manuscritos para que puedan ver la luz.

Tras su fallecimiento en 1947, Caos volverá a entrar en las dependencias del Archivo, hasta la llegada de José Ruiz Ortega. Lo primero que hará, en el ejercicio de su labor, es emitir un informe en el que indica que la documentación se encuentra en estado caótico, por falta fundamentalmente de un local adecuado para ordenarla, estando amontonada en el suelo, y propone una serie de medidas para facilitar su organización y conservación. En primer lugar plantea al ayuntamiento que prohíba fumar en el espacio del Archivo, trasladar a la segunda planta del Palacio Municipal la colección encuadernada de la Gaceta de Madrid, y limpiar las dependencias, para poder trabajar adecuadamente y comenzar a ordenar los documentos apilados. La labor de José

LAS HORAS DE INVESTIGACIÓN SE VIERON PLASMADAS EN NUMEROSOS ARTÍCULOS DIVULGATIVOS, DIRECTOS, QUE CONTABAN DE FORMA SIMPLE LAS GRANDEZAS DE LAS TIERRAS DE ANTEQUERA

Ruiz Ortega será realmente importante, ya que si en principio su contacto con el Archivo era una cosa temporal, sin embargo se prolongará en el tiempo y consolidará su puesto, salvando lo que se vaticinaba el fin por desidia del patrimonio documental.

Por último quiero aludir a dos personas claves, imprescindibles en la consolidación de la realidad archivística de las Tierras de Antequera: por un lado la incorporación, desde 1962, en que toma posesión de forma interina, de don Manuel Cascales Ayala, y que en 1966, será definitivamente nombrado archivero, permaneciendo como tal hasta 1982, compartiendo responsabilidad como director de la Biblioteca y del Museo Municipal, cargo este ultimo que aun hoy ostenta en calidad de Director honorífico.

Durante su periodo, se producen dos hechos relevantes; por una parte, la firma del convenio marco en 1972, con el obispado de Málaga, lo que va a permitir intervenir en los archivos parroquiales y en el archivo de la Real Colegiata, saneando su documentación y agrupándola para su consulta; por otra parte participa, en 1969, en el proceso que llevará a convertir al Archivo Municipal en Archivo Histórico, por Orden de 4 de febrero de 1970 del Ministerio de Educación y Ciencia, lo que permitirá agregar a sus fondos por una parte la sección histórica de los protocolos notariales de la ciudad y por otra el archivo intermedio, es decir las escrituras de más de 25 años.

Durante el periodo como archivero de don Manuel Cascales, la documentación se agrupa en torno a las dependencias del Museo Municipal y Biblioteca, las secciones históricas, mientras que el archivo administrativo continuará en el Palacio Consistorial. Don Manuel Cascales es además Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

En 1989 se hará cargo del archivo este ponente, compartiendo responsabilidad, hasta el año 2002, con el Cronista Oficial de la ciudad y catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Málaga, el malogrado don Antonio Parejo Barranco, designado durante este periodo temporal aludido como Director del Archivo.

En 1995 la documentación de la ciudad, dispersa en distintas instalaciones, se unifica en las paneras del antiguo Pósito, rehabilitado para ello. A partir de este momento la apuesta es por recuperar de formar global el patrimonio documental de estas Tierras, habiendo logrado establecer 12 Fondos, que aglutinan desde la documentación edilicia a la notarial, desde la eclesiástica a la empresarial, la fotográfica, la impresa, conservando en la actualidad más de 30 Archivos de diversas personas físicas y jurídicas de Antequera y sus Tierras. Por ello hablábamos de Archivos en plural, no solo Antequera ha sabido rescatar y conservar su patrimonio documental, sino que además es un referente a nivel nacional.

El latido del corazón de Andalucía es firme y potente. Porque además no se queda en el mero rescate y conservación. Me viene a la mente en este punto el gran rey asirio Asurbanipal, fue el creador de una de las mayores bibliotecas-archivos de la antigüedad, manteniendo una constante preocupación por rescatar tablillas y documentos referentes al mundo asirio y cons-

tantemente mandando expediciones en ese sentido. El historiador Francisco Rodríguez Neila, en su obra *Antiguos imperios orientales*, recoge un texto atribuido a este rey asirio que dice «...Yo Asurbanipal, me he enriquecido con toda la sabiduría del mundo, he aprendido a escribir tablillas...He leído los elegantes textos de Sumer y las obscuras palabras acadias, he descifrado inscripciones en piedra de antes del diluvio...». Su afán de conservar y recuperar se vio truncado cuando Nínive fue destruida, pero sin embargo consiguió que esta acumulación documental sirviera para algo, mejorar el conocimiento de su entorno y difundirlo, esa es en realidad la clave.

Como el ideal de Asurbanipal, el Archivo antequerano busca incansablemente cuantos documentos en cualquier soporte pueda dar luz al mejor conocimiento de las Tierras de Antequera.

Los grandes logros de estas personas que hemos visto vienen determinados anteriormente por su constante inclinación a la investigación en el caso de Vizconti, a la archivística y a la historia local, en el caso de José María Fernández, a la historia local y por primera vez a la historia del arte como elemento patrimonial y de diferenciación; en el caso de Manuel Cascales a la vida cotidiana, y Antonio Parejo a la investigación sobre la Historia Económica, todos ellos con un elemento común, las Tierras de Antequera.

El trabajo de indagación archivística da como fruto el conocimiento de nuestro entorno como un elemento fundamental, clave en la mejora de la sociedad. Lo tenemos delante de nosotros. El reto de disponer de fondos, y estos ordenados y descritos, es una realidad, tan solo queda la batalla contra Cronos, que nos corroe y nos recuerda lo efímero de la existencia.

Antequera, no me cansaré de recalcarlo, es una ciudad patrimonial. Sobre este contexto, sin embargo, pocos investigadores han dedicado su tiempo, no está proporcionada la riqueza artística que nos rodea, con el patrimonio documental intacto y con su conocimiento directo.

A poco que leamos en la fuente de la sabiduría, los legajos nos iluminan. Mirad, en 1991, fui protagonista de un hecho singular, llevaba muy poco tiempo en el Archivo, y estaba realizando tareas de reorganización del Fondo de Protocolos Notariales, cuando de repente sin buscarlo me fijé en una escritura, una de tantas miles que se conservan; se trataba de un contrato u obligación entre los hermanos de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús y un señor que se llamaba Diego de Vega, y que tenía por oficio entallador. Nadie conocía a Diego de Vega, y fue el inicio de una aventura de búsqueda de la realidad artística de Antequera. Hasta ese momento tan solo sobre la mesa se había colocado el nombre de un grupo de artistas dieciochescos como autores de determinadas obras en el contexto antequerano, ignorando el principio, atribuyendo los trabajos a personajes externos a las Tierras de Antequera.

La aparición en escena de la figura de Diego de Vega va a cambiar todo el panorama sobre el concepto de arte en nuestra ciudad. Es evidente que tras su aparición se ha tratado de encuadrar a la persona, no con demasiada fortuna,

al faltar el entusiasmo durante estos últimos 24 años de los investigadores del arte; tan solo en los últimos tiempos se está mirando con cautela, eso sí, desde el ámbito universitario, lo que pasa en Antequera. Detrás, o mejor dicho, con Diego de Vega, ven la luz otros artistas, escultores, retablistas, pintores, doradores, plateros, alarifes y arquitectos, que llenan las páginas de la historia del arte de Antequera y con su obra ilustran a esta ciudad patrimonial; es como si hubieran tenido miedo a salir, y ese paso dado por el entallador Diego de Vega hubiera animado al resto a mostrarse. No nos equivoquemos, ellos han estado siempre aquí, sus obras delante de nuestros ojos, sus identidades, esperando nerviosas su retorno plasmadas en las páginas de los fondos del Archivo

Se ha pasado del concepto de ser un satélite de Sevilla o de Granada, a hablar tímidamente de círculo artístico antequerano. Fijaos con qué fuerza late el corazón de Andalucía. Mohedano, Gutiérrez Garrido, Vázquez de Vega, los Castillo, los Burgueño, los Márquez, los Carvajal, son algunos de los cientos de nombres que han construido la realidad de Antequera, más que nombres generaciones de artistas que se han perpetuado en el tiempo.

EL ESFUERZO REALIZADO EN LA PRESERVACIÓN DOCUMENTAL UNA VEZ MÁS HA DADO SU FRUTO

El esfuerzo realizado en la preservación documental una vez más ha dado su fruto, ahora en el mejor conocimiento de la realidad cotidiana y artística de esta Ciudad única; tan solo hace falta abrir un simple protocolo y fijar atentamente nuestra mirada.

Era lógico pensar en la existencia de estos productores, y del desarrollo sistematizado de la transmisión de su conocimiento a través de talleres, donde se forman y transmiten la técnica adquirida. Fácil es distinguir ahora las obras de estilo antequerano que inundan las Tierras de Antequera y otros espacios geográficos, pues tienen todas un sello especial, único, diferenciador.

Hemos podido saber, porque así nos informa la documentación conservada, de la existencia incluso de varias hermandades que agrupaban a estos profesionales, la de San Eloy con los plateros, en gremio ya, desde la primera mitad del siglo XVI, la de San José de los alarifes, entalladores y carpinteros de lo blanco, o la de San Lucas que acogía en la popular ermita de Santiago a pintores y doradores, antecedente indiscutible de la que sería ya en el siglo XVIII, la Real Academia de Nobles Artes de Antequera, constituida por maestros profesores de arquitectura, escultura y pintura, con el fin de formar a los nuevos y numerosos artistas, bajo el patrocinio y protección de Carlos IV.

He comenzado este discurso invirtiendo los conceptos del título; tres temas planteados, que en principio parecían no tener nada que ver unos con otros, sin embargo como habéis visto los tres confluyen en Antequera y son dependientes unos de otros. Al fin y al cabo de lo que hemos hablado ha sido del patrimonio que marca incansable y constantemente en el tiempo a esta ciudad ubicada en el corazón de Andalucía y que desde su fundación en el Neolítico ha sido invariablemente un referente y un espacio territorial único.

He dicho.

JOSÉ ESCALANTE JIMÉNEZ
17 de Enero de 2015

RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ ESCALANTE

Hoy, 17 de enero de 2015, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga se ha trasladado aquí, a esta bella ciudad de Antequera, para recibir como Académico Correspondiente al Ilmo. Sr. D. José Escalante Jiménez, cuyo nombramiento tuvo lugar a finales del año 2014, aprobada por unanimidad la propuesta de los numerarios Doña Rosario Camacho, Doña Marion Reder y quien les habla. Me corresponde a mí, por expreso deseo del nuevo Académico, su presentación y recibimiento en esta Real Academia, así como el glosar los méritos que concurren en su persona, los cuales le hacen acreedor de su ingreso en esta Ilustre Corporación malagueña.

Antes de enumerar, someramente, el currículo de José Escalante, quiero destacar que nuestra amistad se remonta a muchos años atrás, y nos une, además, la profesión de archivero. Mi pertenencia al Archivo Municipal de Málaga como tal durante 35 años, los últimos 15 como directora de éste, facilitó nuestro conocimiento y colaboración en los diversos actos que organicé, y siempre que lo requerí conté con su participación. Asimismo, esta contribución fue mutua, y también colaboré con él en sus Ciclos de Conferencias y publicaciones.

José Escalante es archivero municipal, director del citado Archivo Histórico Municipal de Antequera, entre los años 2005 y 2012. Es Auxiliar del Archivo Diocesano de Málaga en Antequera.

Es muy importante su vinculación con la Universidad de Málaga. Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras, actualmente está realizando su tesis doctoral sobre el «Ámbito de la fe pública en Antequera a lo largo de la Edad Moderna».

Experto Universitario en Archivística y en Genealogía, desde 2005 colabora con el Aula de Formación Abierta para Mayores de la Universidad de Málaga, en calidad de profesor. Es colaborador Honorario adscrito a dicha Facultad, Departamento de Historia Moderna.

José Escalante pertenece a numerosas Instituciones antequeranas, las cuales, conscientes de su valía y estimación han acordado, por sus conocimientos y preparación, distinguirlo incorporándolo a su Corporación, donde puede difundir su erudición. Así, es Académico numerario y Vice-director de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera, de la que ha sido miembro refundador formando parte de su Comisión Gestora.

Pertenece a la Ilustre Sociedad Andaluza de Estudios Históricos-Jurídicos. Secretario del Seminario de Estudios Antequeranos y Director de la revista del mismo nombre. Asimismo, es el Director del Seminario Permanente de Ciencias Documentales e Historiográficas.

Un campo en el que José Escalante es un gran conocedor y aprecia en grado sumo, es el de temática cofrade y religiosa: iglesias y conventos, muy numerosos como sabemos en esta provincia, de gran valor artístico, cuya trayectoria ha estudiado perfectamente nuestro nuevo académico. A ellos ha dedicado su participación como cofrade, junto con numerosos estudios y artículos sobre esta materia.

Por ello, creemos que su vinculación con estas Hermandades y Cofradías antequeranas merece ser destacada. Es Cronista Oficial de la Agrupación de Hermandades y Cofradías de Semana Santa de Antequera.

Presentó el Cartel de la Semana Santa de la Cofradía de los Estudiantes en el año 1992, y los Carteles Oficiales de la Semana Santa de Antequera de los años 2000 y 2005. Pregonero de la Archicofradía de la Sangre y Santa Vera Cruz en el año 2002. Por último, fue el Pregonero de la Semana Santa de Antequera en 2011.

Como estamos comprobando, José Escalante, por méritos propios, es uno de los personajes emblemáticos de esta ciudad de Antequera, puesto que conoce en profundidad, a través de los documentos del Archivo Histórico, la Antequera de ayer, de hoy, y yo añadiría, incluso, que se atreve a prever la del futuro.

José Escalante ha prestado su atención en variadas disciplinas que comprenden la Historia, la investigación documental, las tradiciones y costumbres de su ciudad, sus alrededores y Provincia; la cultura en el más amplio sentido de la palabra.

Para conocer su trayectoria, tendríamos que pormenorizar, o al menos resumir, su extenso y brillante currículo, sus méritos profesionales, sus publicaciones, su presencia activa en seminarios, jornadas y congresos, sus puestos de responsabilidad en otras instituciones académicas, cofrades, religiosas y entidades.

No hay duda que, donde haya un inicio de proyecto cultural, una iniciativa nueva, allí estará José Escalante. Esta ha sido siempre la forma de actuar de nuestro académico: continuamente en movimiento, hacia adelante y con nuevos e ilusionantes proyectos.

Sin embargo, esta intensa actividad académica y archivística no le ha disminuido tiempo para dar a conocer el resultado de sus investigaciones en variados campos, los cuales se reflejan en numerosas publicaciones. Podríamos decir que éstas sobrepasan la docena de títulos de libros publicados sobre diversas materias, a los que habría que añadir otros tantos escritos en publicaciones colectivas. Destacaremos varios de estos títulos:

- *El Archivo Histórico Municipal de Antequera: Un proyecto de futuro*, 1999.
- *Archivos y Fondos Documentales para la Historia del patrimonio Cultural de las Hermandades*, 2004.
- *Las mujeres en el siglo XX: un camino hacia la igualdad*, 2006.

– *Guía del Archivo Histórico Municipal de Antequera*, 2007.
– *De los símbolos y títulos de Antequera*, 2008.
– *El puzle de la Historia. Antequera como paradigma*, 2014.

Sin mencionar el número, por su gran extensión, de artículos, más de un centenar, en su mayoría de temática antequerana, relacionados con su historia y patrimonio. No en balde, como decíamos anteriormente, conoce su ciudad en profundidad.

Además, debo añadir que el nuevo académico al que tengo hoy la satisfacción de presentar, ha estado sorprendiéndome con su capacidad de dar cauce en su creatividad no solo como archivero, sino como investigador de nuevas tecnologías, aplicándolas a las diversas secciones del archivo, consiguiendo así difundir con más precisión y rapidez sus fondos documentales, bibliográficos, gráficos y hemerográficos.

También ha organizado y coordinado diversas exposiciones y muestras tanto a nivel local como provincial:

– *Toros en Antequera: El cartel como documento (1870-1939)*, 2008.
– *Cien años de historia de la policía local (1908-2008)*», 2008.
– *La Historia que no hemos contado: El trabajo de las mujeres y su significado social*, 2009.
– *Seiscientos años de comercio e industria en Antequera*, 2010.
– *Antequera y el Ferrocarril (1865-2010)*, 2010.

Es difícil precisar las previsiones de futuros trabajos que tendrá en este momento José Escalante, pues su mente está siempre pensando en cómo ampliar y dar a conocer su Archivo, difundirlo; en el próximo libro o artículo, o en las conferencias que, de forma periódica, imparte, también como coordinador, en variados Ciclos de Conferencias y exposiciones de distintas temáticas en el Ámbito Cultural de El Corte Inglés en Málaga.

Junto a estas descripciones de su vida profesional, cultural e investigadora, quiero añadir que, además, Pepe Escalante es un hombre honesto y buena persona, amigo de sus amigos, puesto que se desvive por servir y atender a todo el que solicita sus servicios o atención.

Para terminar, quiero deciros que ha sido un privilegio para mí dar a conocer la trayectoria personal y profesional del archivero y desde hoy Ilmo. Académico, Sr. D. José Escalante, ayudando a difundir sus méritos que acreditan su ingreso como Correspondiente en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

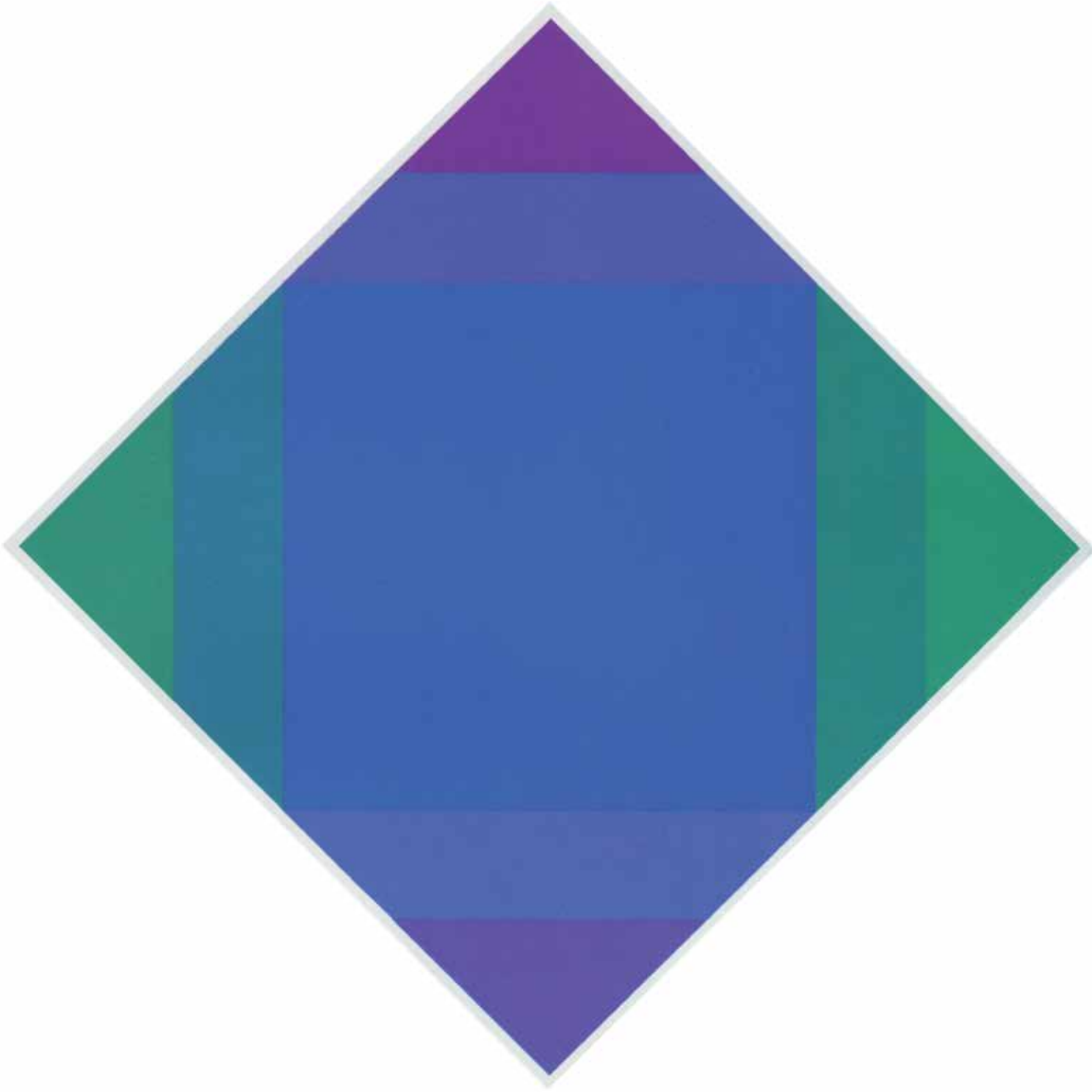
Con la seguridad de que tu incorporación será una valiosa ayuda, Pepe, querido amigo y compañero, sé bienvenido a esta Real Academia de Bellas Artes.

MARÍA PEPA LARA GARCÍA
17 de enero de 2015

03

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

50. MAX BILL O LA PINTURA DEMOSTRADA SEGÚN EL ORDEN GEOMÉTRICO / José Manuel Cabra de Luna 62. MÁLAGA, EN BUSCA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA / Javier Boned Purkiss 78. BERROCAL. EL ARTE DE INNOVAR / Rosario Camacho Martínez 91. EL AZUL EGIPCIO EN LA PINTURA DE CÁSTULO (JAÉN) / María Estrella Arcos Von Haartman 98. APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE FRANK GEHRY / Ángel Asenjo Díaz 117. TERESA DE JESÚS EN EL SIGLO XXI / José Infante 121. ARTE DESDE MÁLAGA: EUGENIO CHICANO / Francisco Javier Carrillo Montesinos



MAX BILL, *STRAHLUNG AUS BLAU*. 1972-1973

MAX BILL O LA PINTURA DEMOSTRADA SEGÚN EL ORDEN GEOMÉTRICO

Por José Manuel Cabra de Luna

No es chico atrevimiento el tomar prestado buena parte del título de una de las obras más fascinantes de la filosofía de todos los tiempos para dar nombre a este artículo; me refiero, claro es, a la *Ética* de Spinoza. Pero es que, salvadas todas las distancias, las ideas del filósofo y las del pintor, sus fines y afanes, creo que tienen mucho en común.

Y aún me atreveré a más. Invocaré de inicio la Proposición XXXV de la parte cuarta de la *Ética*, al decir: «Los hombres sólo concuerdan siempre necesariamente en naturaleza en la medida en que viven bajo la guía de la razón»[1]. Si convenimos en que la matemática —racional por excelencia y definición— es el lenguaje de la naturaleza o, al menos, un constructo que nos acerca a ella y nos hace abordarla de manera natural, no extrañará nuestra afirmación de que la obra y el pensamiento de Max Bill conectan con la filosofía de Baruch Spinoza.

En un pequeño ensayo titulado *La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo*[2], escribió Bill: «Creo que es posible desarrollar ampliamente un arte basado en una concepción matemática.../... Como ejemplo conocido, puede citarse de nuevo a Juan Sebastián Bach, quien, con medios matemáticos precisamente, dio forma a la materia «sonido», creando estructuras perfectas. En su biblioteca se hallaban, en efecto, textos de matemática junto a las escrituras teológicas, en una época en que la matemática se había abandonado como elemento formativo del proceso de configuración de las formas, y en la que esta idea no había sido aún retomada.../...

La concepción matemática del arte actual no es la matemática en un sentido estricto .../... Es más bien una configuración de ritmos y relaciones, de leyes que tienen sus elementos originarios en el pensamiento individual de sus innovadores...» y, más adelante, sigue diciendo el pintor: «...se crean hoy, por medio del arte, símbolos nuevos que, sin duda, tenían ya su fundamento emocional en la Antigüedad, pero que, tal vez más que ninguna otra posibilidad del ser humana, pueden llenar el mundo emotivo de nuestra época.../... porque no son puro formalismo, como erróneamente se consideran, ni son sólo forma como belleza, sino pensamiento, idea, conocimiento convertido en forma; es decir, no son substancias existentes en la superficie, sino idea primaria de la estructura del mundo, de comportamiento frente a la imagen que actualmente podemos hacernos del mundo. No son copia, sino sistema nuevo; comunicación de fuerzas elementales de un modo perceptible por los sentidos».

Pido perdón al amable lector por la cita tan extensa, pero es una tentación casi invencible cuando el pintor del que queremos hablar es, además, un extraordinario pensador con un decir claro y profundo, como ocurre con Max Bill.

En el texto que hemos transcrito ya se contienen algunas de las cuestiones principales que intentamos abordar en este artículo:

- La matemática como elemento conformador necesario de una muy potente concepción del arte que, paradójicamente, produce obras que no se agotan en la mera forma, ni siquiera en la propia belleza que pueda resultar de aquella sino que, vivificándose, terminan en ser «pensamiento, idea, conocimiento convertido en forma.»

- Otra cuestión que ha de merecer nuestra atención es la consideración de la obra de arte como objeto espiritual generador de una nueva simbología (ya sea objeto sonoro —composición musical—, plástico —pintura o escultura— o verbal —poema—). Esta concepción objetual de la obra será un concepto fundamental a la hora de abordar la extraordinaria diferencia entre el arte abstracto (en sentido estricto) y el arte concreto, como más adelante veremos.

- La relación de Max Bill con la música y especialmente con la obra de J. S. Bach.

- Nos referiremos también a su alta aspiración estética de considerar la belleza como función y a su concepto abierto y «democratizador» de la obra de arte multiplicada.

Sabemos que Max Bill es mucho más que todas esas cosas y sobre ellas, arquitecto. Se sintió primero arquitecto y luego todo los demás. Pero el objeto de nuestra reflexión es el artista, especialmente el pintor porque la limitación de espacio nos impedirá acercarnos a su extraordinaria faceta de escultor. Y aunque en toda su extensa producción él siempre quiso diferenciar entre una y otra de las múltiples actividades que desarrollaba (no era, por ejemplo, un artista que diseñaba, sino que cuando pintaba era pintor y cuando diseñaba un objeto, diseñador industrial), el «espíritu Max Bill» late en toda sus obras: Una extraordinaria economía de medios, una firme voluntad de adecuar su hacer a la naturaleza de los materiales con los que trabajaba y la búsqueda de una limpia sencillez que, paradójicamente, era fruto de un proceso creativo de gran complejidad en el que se evidenciaba su sujeción a la matemática y en el que cada paso de ese proceso —según sus propias palabras— «corresponde a operaciones lógicas». Y por encima de todo ello la belleza; su búsqueda incansable de lo bello en cada cosa, en cada objeto, en cada forma. No por aplicación de una fórmula general, sino por indagación en la cosa hasta llegar a su más honda raíz, pues en cada una de las cosas, de las obras, late su belleza propia, que es única y a la que hay que desentrañar y, al tiempo, la que hay que infundir. Y es que esa belleza que deviene del orden y que resulta de haber alumbrado las leyes propias de la obra, nace de una relación dialéctica entre la cosa y su creador; sin que ello implique que la obra se tiña de subjetividad, como veremos.

En el primer libro sobre Max Bill que entró en mi biblioteca he encontrado al preparar este texto una necrológica aparecida en un importante diario de tirada nacional que se titulaba: «Max Bill artista suizo polifacético»[3]. Este es el calificativo que más le conviene, el que mejor se compadece con cuantas cosas fue aunque, como hemos dicho, fue mucho más que un artista. Pero con el tiempo (muere el 9 de diciembre de 1994) la faceta de su compleja personalidad que sigue creciendo sin cesar es la de artista, la de autor plástico que intentó lo que en buena parte de la larga historia del arte ha parecido irreconciliable, unificar arte y razón, sujetar aquel a ésta, sin dejar de ser arte. Un intento maravilloso por habitar en el raro e inestable equilibrio de la poética de la precisión, desvelando el misterio, haciéndolo aparecer, mostrándolo, allí donde antes sólo había rigor y exactitud; es decir, demasiada claridad.

LA MATEMÁTICA COMO ELEMENTO CONFORMADOR DE LA OBRA DE ARTE

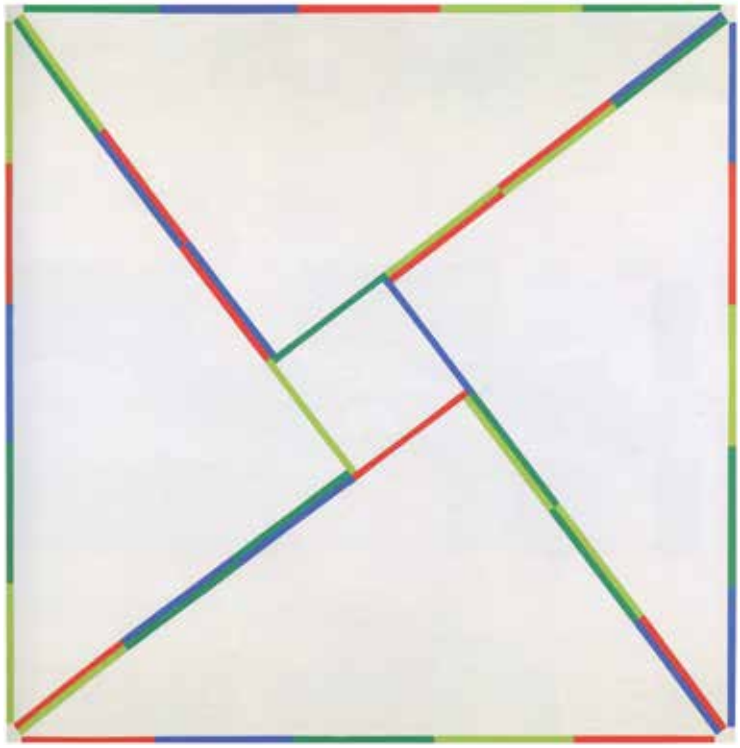
Max Bill es un artista lógico. Así comienza diciéndonos Martínez Castillo, en su escasamente

prescindible obra «max bill: variaciones sobre la búsqueda de la belleza»[4]. Pero, al tiempo, será este mismo autor el que reconozca que la razón lógica no basta para abordar en su plenitud las obras de nuestro artista.

Si nos atenemos a las explicaciones con que el propio Max Bill complementaba muchas de sus obras o si acudimos a sus textos teóricos (aún más radicales) nada decía hacer fuera de la razón. Pero ésta (al menos en el sentido más usual del término) resulta ser insuficiente para acercarnos a su obra en su polisémica y muchas veces simbólica significación. El artista, en un intento de clarificar lo que nos muestra, nos dice cómo ha hecho la obra, nos describe paso a paso el complejo proceso que ha desarrollado, pero cuando nos enfrentamos a aquella, esas explicaciones no nos lo dicen todo. Hay más, mucho más de lo que las palabras nos cuentan; quizá ellas sirvan para explicar el cómo, pero enmudecen cuando le preguntamos por el qué.

Es posible que nos encontremos ante una más de las infinitas trampas del lenguaje. O quizá sea, simplemente, que le pidamos lo que no pueda dar, pues las imágenes plásticas están en un plano y las palabras en otro y por eso, cuando con éstas queremos abordar una obra plástica todo lo más que conseguimos son aproximaciones, textos envolventes que hablan de una obra, pero que no nos «abren» la obra (a la manera en que los cabalistas «abren» las letras del alefato, quiero decir).

Mas por las propias palabras nos salvaremos y aquí entiendo que nos puede resultar clarificador lo que en su artículo *La actividad metafórica. Entre razón calculante y razón intuitiva*[5], escribiera Margarita Vega Rodriguez. Dice así: «La escisión entre la razón calculante (¿lógica?) y la razón intuitiva se revela más como un paradigma explicativo de la racionalidad y como cierto límite o dificultad que encuentra la explicación, que como un proceso real de desarrollo de la racionalidad. Frente a la escisión entre la razón calculante y la razón intuitiva, la metáfora muestra cómo la supuesta razón calculante intuye y cómo calcula la razón intuitiva».



MAX BILL. *12 VIERERGRUPPEN IN WEISSEM FELD*, 1982

La palabra intuición no era precisamente un concepto caro a Max Bill; huía de ella porque entendía que era capaz de encubrir muchas irracionalidades, pero «razón intuitiva» ya es otra cosa. La tesis que nos propone Vega Rodríguez, esa bifronte valencia de la razón que en el fondo es una, me lleva a un término acuñado por el poeta y ensayista José Ángel Valente cuando se refiere a que la creación tiene lugar en un estadio de máxima tensión racional y que él llamó «estado de hiperrazón», que es justamente el extremo opuesto a la irracionalidad. Pienso que si Max Bill hubiese conocido este término y su significación, no habría estado en desacuerdo con él. Esa razón expandida, abarcadora en plenitud, nos lleva a poder conciliar el más puro y estricto desarrollo racional con el misterio que toda obra de arte contiene y que está más allá que el conjunto de sus formas y colores, que la suma de sus elementos.

Cuando conjuguemos ese estado de hiperrazón con una mente musculada matemáticamente (no en el sentido de formación teórica, que también, sino en el de ordenación del pro-

pio discurso mental), creo que nos estaremos acercando de modo natural a la actitud de Max Bill en el momento de crear.

Al referirme a una mente trabajada matemáticamente como uno de los dos componentes del substrato creativo de Bill, expresamente he dejado constancia de que no estaba hablando tan solo de conocimientos teóricos, sino también de ordenación mental. A este respecto nos resultan iluminadoras las palabras de Vittorio Gregotti, que refiere Martínez Castillo en su obra citada[6], al hablar de Max Bill «como un amante de la matemática desde fuera de ella, como un enamorado de la ciencia de un modo más humano que científico, donde la matemática no sería un simple instrumento funcional, un artículo de consumo, sino que representaría un «clima de certeza espiritual».

Me parece una felicísima afirmación y de extraordinaria agudeza la de Gregotti, que considera a la matemática en Max Bill como dadora de un «clima de certeza espiritual»; que proporciona las bases del juego, aunque no sea en sí el juego, o mejor, aunque algo se escape siempre de éste. Porque, no olvidemos, por encima de todo Max Bill es un artista, que quería explicar y explicarse, pero que sabía que el método no era la obra.

Lo dijo muy bien en el texto que acompaña a una de sus piezas cumbres, «quince variaciones sobre un mismo tema» (1935/1938)[7]: «... aunque es posible amar nuestras obras sin haberlas entendido, apenas es factible disfrutarlas plenamente sin vislumbrar al menos los métodos empleados en su creación». Mas, pese a esta recomendación, ese texto concluye diciendo: «quizá algún que otro espectador que haya leído las explicaciones anteriores se sienta tentado a suponer la existencia de juegos pseudomatemáticos o geométricos en las aunque la geometría ha suministrado el material de trabajo, material que obviamente resulta imprescindible para fijar cualquier figura exacta en el plano o en el espacio, no han sido propósitos matemáticos ni geométricos los que han desembocado en estas creaciones, lo que se puede ver en las *quince variaciones sobre un mismo tema* es un puro juego de forma y color sin presiones externas que lo empujen a ser otra cosa que eso, un juego que tiene como único objetivo alegrar con su existencia».

Jugar es una cosa muy seria y si no que se lo pregunten a cualquier niño y las formas de Max Bill (a su modo el propio color también es forma) se constituyen —y ya lo hemos dicho antes— como pensamiento, idea, conocimiento en suma. Un pensar en imágenes, un salto más allá de la verbalidad. Por eso la obra de Bill es fundacional, generadora de nuevos símbolos aunque tengan «fundamento emocional en la Antigüedad». Él no articula un relato, no nos hace partícipe de sus pasiones ni de su historia personal, sino que hace nacer, desde un lenguaje plenamente objetivo sujeto en todo momento a la anónima geometría, un nuevo universo plástico; en modo alguno frío como podría pensarse en un principio por su orden.

Tampoco el uso del color es arbitrario en Max Bill. Sin llegar a las rígidas gradaciones de un Richard Paul Lohse, nuestro pintor suele usar el color en escalas, pero sin olvidar nunca que «el color no es, está». Quiero decir con ello que el color se comporta según su superficie y su ubicación, según quien le acompañe y que el color nos dice mucho más de lo que nosotros podemos saber de él. Su carga simbólica, muchas veces soterrada, es extraordinaria y nos viene dada por la propia naturaleza, por la historia general del arte y por nuestro formación personal y entorno más próximo y familiar; de ahí su polisemia emocional.

Max Bill, que aprendió mucho sobre todo esto en la Bauhaus con Klee, Kandinsky, Albers y Moholy-Nagy tiene un personalísimo sentido del color use la gama cromática que use, desde los tonos más saturados hasta los pastel, sin olvidar los fluorescentes de sus últimas obras gráficas. Y es que a dibujar puede aprenderse pero el sentido del color se tiene, es personalísimo y va con cada cual. El propio pintor en su texto *reflexiones sobre el múltiple* (1968)[8] así lo reconoce

expresamente, al decirnos: «...por mi parte, prefiero pintar yo mismo mis cuadros, no porque no haya quien pudiera hacerlo técnicamente mejor, sino porque las decisiones sobre los colores deben tomarse en cada caso. para esto, ni la mejor planificación previa ayuda.»

LA OBRA DE ARTE COMO «OBJETO PARA EL USO ESPIRITUAL»

En su discurso con motivo de la concesión del Premio de Literatura de la ciudad libre hanseática de Bremen, Paul Celan, uno de los más grandes poetas del siglo XX, escribió:

«Puesto que es una manifestación del lenguaje y por tanto esencialmente dialógico, el poema puede ser una botella de mensaje lanzada con la confianza —ciertamente no siempre muy esperanzadora— de que pueda ser arrojada a tierra en algún lugar y en algún momento, tal vez a la tierra del corazón. De igual forma, los poemas están de camino: rumbo hacia algo.

¿Hacia qué? Hacia algo abierto, ocupable, tal vez hacía un tú asequible, hacia una realidad asequible a la palabra.»[9]

Donde dice poema, pensemos en la obra de arte en general y este bello texto de Celan nos llevará de la mano hacía la afirmación de Max Bill de que el sentido de la obra de arte está ínsito en ella cuando se la considera como «un objeto para el uso espiritual»; un objeto siempre de camino a la búsqueda de una mirada que le despierten de su sueño de silencio y quietud.

Y es que toda obra de arte necesita para existir del otro, un oyente que escuche la música, un espectador que mire el cuadro y permita que el cuadro entre en él y viceversa, un lector que dé vida a esas palabras yertas del libro. Hasta el punto de que Quevedo llegaría a decir en su famoso soneto, refiriéndose a los libros: «Vivo en conversación con los difuntos, / Y escucho con mis ojos a los muertos».[10]

La obra de arte es dialógica por esencia, pero lo es desde el plano espiritual. No siempre mantenemos con ella una misma relación, a veces nos exalta y otras nos serena. En ella no necesitamos que el artista haya volcado sus sentimientos más íntimos (aunque nazca de un impulso emocional), es ella misma la que, por sí, ha de provocar los nuestros al ser percibida por nuestros sentidos. Eso es el pensar en imágenes al que antes nos referíamos; imágenes no sólo verbales, sino también plásticas o sonoras. Por eso un arte generador de formas como pensamientos, como ideas, nos alegra o entristece, nos conmueve, por mucho orden que haya sido necesario para haberle dado vida. Ese orden es como la urdimbre del tapiz, que no se ve como tal pero que lo sujeta todo. Así la obra de Max Bill.

La consideración objetual de la obra de arte nos ha de servir también para abordar la pertenencia de Max Bill al movimiento del «arte concreto». En principio, y en un plano muy general, podemos considerar que la abstracción, en la historia de la plástica occidental, había sido fruto de una actividad derivativa en la representación de imágenes; la razonable consecuencia de una evolución de la figuración hacía vías que exploraron nuevos modos de representación. Fueron muy significativas al respecto las clases que Kandinsky impartía a sus alumnos en la Bauhaus y en las que les imponía ejercicios en que, partiendo de un modelo compuesto de varios objetos ordenados de determinada forma, pedía a aquellos que fueran reduciendo en sus dibujos sucesivamente esos elementos a formas geométricas cada vez más esenciales, hasta llegar a la abstracción.

Una breve alusión a la etimología de la palabra nos dará luz sobre ello. Abstraer procede directamente del latín «trahere», que significa «traer», «tirar de algo», «sacar de lo hondo». Es decir abstraer comporta una acción de arrastre, de cambio de lugar o de obtener, extrayéndolo, lo que está en el interior. Y ello nos permite pensar que el resultado de la acción pictórica de abstraer, el producto del último estadio de la labor de abstracción conserva, aunque solo sea un eco, de lo que fue en origen.

Porque no nace desde la nada (es un decir), sino derivativamente.

Se diría que Wittgenstein en su proposición 2.022 del *Tractatus* mantenía una verdad irrefutable, al decir: «Es claro que por muy diferente del real que se imagine un mundo debe tener algo —una forma— en común con el mundo real».[11]

Pero ¿qué ocurrirá cuando el soporte, la urdimbre de la obra sea la matemática, una estructura de ritmos y relaciones que nace en la mente formada del geómetra que la crea? Él no ha necesitado acudir a una forma previa (a no ser las universales geométricas de círculo, cuadrado, rectángulo, etcétera); el que Wittgenstein llamó el mundo real no está aquí precisamente, no hay ni una lejana y borrosa imagen de él. Esas formas son fundacionales porque son nuevos modos de pensamientos, de ideas.

Max Bill lo expresó muy bien en el texto complementario de la carpeta de gráfica *ocho transcoloraciones* (1986)[12], al decir:

> «el arte concreto, en su corriente constructiva, está determinado por las regularidades de sus formas y colores. su libertad consiste en la aplicación y en la creación de órdenes autónomos propios. sus obras se caracterizan por la combinación de ocurrencia y objetividad, por la racionalidad y los impulsos emocionales. las ideas que se expresan a través de él, así como su ejecución, determinan la calidad de las obras. una obra de arte concreto es semejante a un generador, mediante el orden de sus elementos produce energías en forma de irradiaciones.»

Martínez Castillo, en su obra citada,[13] se pregunta si el arte concreto puede ser simbólico, lo que nos lleva al problema de la significación de la obra no representativa, de la obra concreta y cita al propio Max Bill cuando afirma: «las obras de arte se convierten en objetos estéticamente concretos para el uso intelectual gracias a la realización de ideas abstractas».

Y, sigue diciendo nuestro artista, «los símbolos expresados con elementos concretos constitutivos de la obra ejemplifican el arte concreto como un arte de ideas, no solo de relaciones... el arte concreto permitirá expresar cosas de real contenido simbólico, libres de toda carga sentimental o literaria, hemos tratado de crear obras ricas de real e indiscutible potencia simbólica; símbolos de la unidad, infinidad, libertad y dignidad humanas».

LA BELLEZA COMO FUNCIÓN

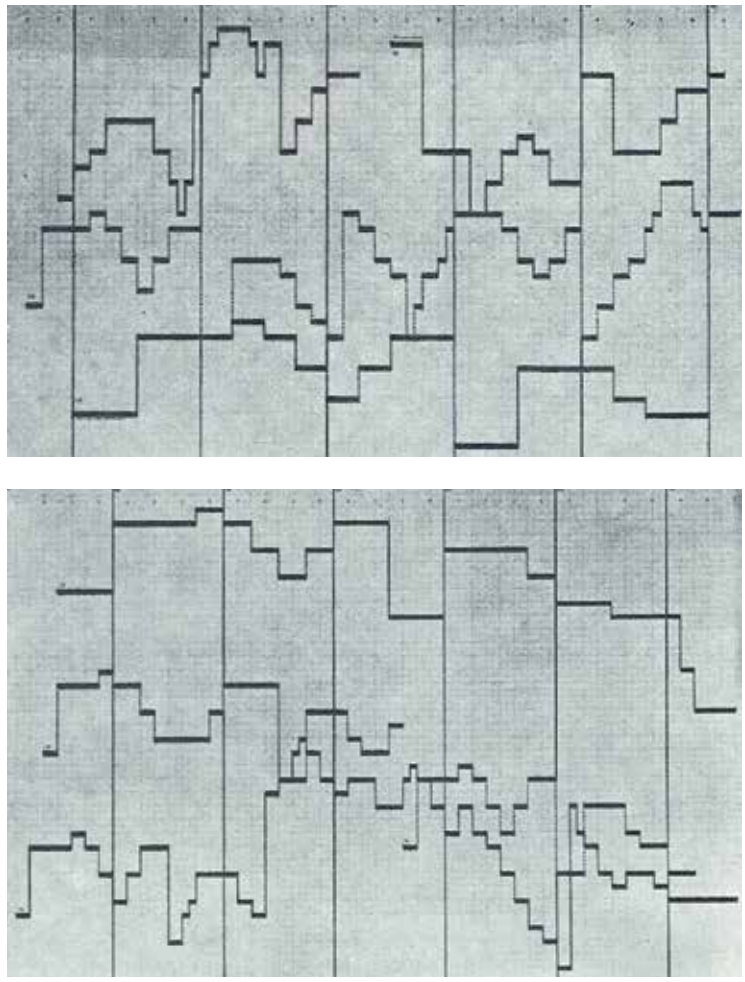
Max Bill siempre tuvo una idea muy alta de la función social de la obra de arte. Pero no por entender que ésta debía de estar al servicio de causas políticas o sociales concretas (lo que consideró, con buen sentido, mera propaganda), sino por entender que el arte debe ser un bien al alcance de los más; en acepción amplia de la expresión, apostaba por la «democratización de la obra de arte». Porque si ésta es un objeto para uso espiritual, toda persona (o al menos muchas) lo ha de anhelar y ha de tener posibilidad de acceder a ese objeto.

Pero, ya hemos dicho que Bill no fue sólo un artista, sino que su hacer creativo abarcaba más allá del dibujo, el cuadro o la escultura. Su dedicación al diseño, gráfico e industrial y a la arquitectura, entre otras actividades, le llevó a reflexionar hondamente en la relación entre los objetos y la belleza, a la que no consideraba un aditamento, una añadidura que se colocaba sobre la cosa a manera de un papel de celofán que le presta «glamour» al objeto . Él fue mucho más allá al considerar que todas las personas que usan las cosas y también las propias cosas tienen «derecho a la belleza» y que ésta —antes lo hemos aludido— no es una fórmula general que se aplica a todo lo que hacemos, sino que de cada cosa ha de buscarse la suya, la que le es propia y singular, la que es fruto de una profundización en su esencia, en la naturaleza de sus materiales, en la conjunción de todos sus elementos, sin olvido de su utilidad.

Ya en 1956 escribió un pequeño texto que resultó ser fundamental en el corpus de su pensamiento teórico. Lo tituló, «belleza de la función, belleza como función»[14]. Aunque, tras una lectura pausada del mismo, puede verse que va referido más bien hacia la obra de diseño y arquitectura que hacia la plástica, lo cierto es que muchas de sus afirmaciones son generales y nos dan la clave no ya de su posición estética, sino incluso de algunas de las raíces profundas de su estar en la vida.

El maestro Eckhart, en expresión que refleja la difícil lucha del místico con el lenguaje por la insuficiencia de éste para hablar de lo inefable, se refería a «scintilla animae», como a la chispa luminosa e inaprehensible que anida en el centro más interior de nuestra alma y que es la que se une (nos une) con Dios. Así la belleza en el objeto. Éste ha de servir, desde su ser de cosa, a las funciones a que le destinamos y entre ellas, como una más pero la más difícil de hallar, habrá de estar la belleza como una función de entre otras, y como la más rara y, al tiempo, la más importante, puesto que todo lo impregna.

En el texto citado, Max Bill escribió: «si atribuimos una importancia particular a la belleza de las cosas, es porque a la larga, y en el sentido estricto del término, la funcionalidad pura no nos es de ninguna utilidad. la funcionalidad, en efecto, no debería pedirse, debería ser evidente. la belleza, en sí misma, demuestra ser menos evidente y las opiniones sobre aquello que es bello o que no lo es divergen frecuentemente. es por eso que la funcionalidad sigue siendo el requisito más obvio. la búsqueda de la belleza causa mucho más dolor; los esfuerzos son mayores y no responden más que a algunas condiciones, en particular: cuando las fuerzas creadoras tratan de armonizar idea de las formas y tareas prácticas.»



FIGS. A-B. HEINRICH NEUGEBOREN. *REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE UNA OBRA DE BACH*

MAX BILL Y LA MÚSICA (ESPECIAL CONSIDERACIÓN DE J. S. BACH)

El arte con mayor evidencia y necesidad de estructura matemática es sin duda la música. Ciertos momentos de ella como el barroco y, más cerca de nuestros días, singularmente Webern, se constituyen a partir de palpables ordenaciones matemáticas. La universalidad del lenguaje musical y la de la ciencia matemática se compadecen en plenitud.

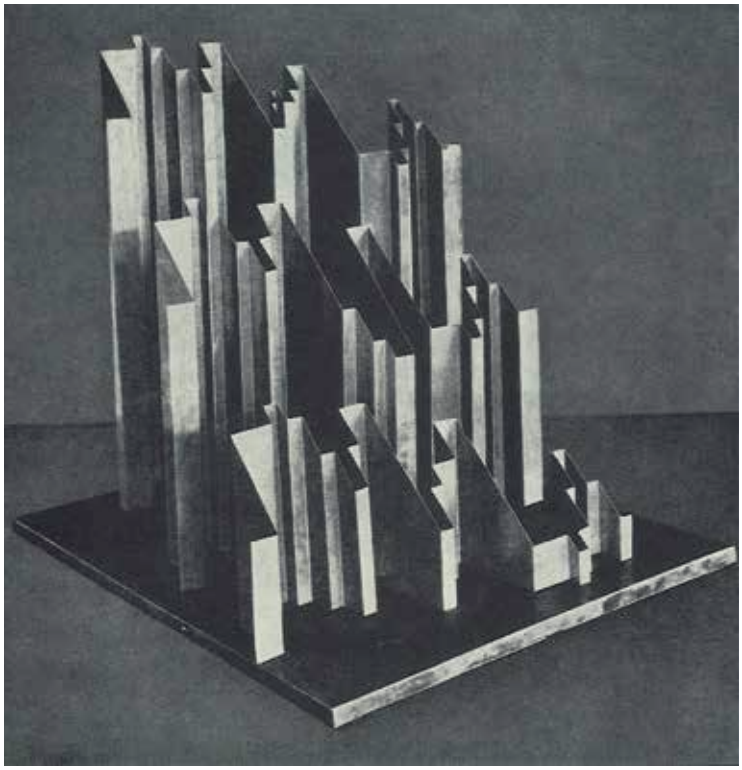
En un muy incisivo artículo de Josep María Guix, titulado *Temas con variaciones. Una reflexión musical a partir de la obra de Max Bill* [15], podemos leer que «En la producción bachiana, el tratamiento de los materiales responde a un grado de precisión que los acerca a menudo a mecanismos sonoros de gran perfección. Casi podríamos afirmar que, en algunas obras, la concepción y la realización son tan maravillosas que no nos haría falta su materialización sonora».

Es claro que estas son las palabras de un músico que, al leer ciertas partituras del maestro de Leipzig, ya no necesita más para apreciar

su belleza y captar, con su sola notación, la complitud de ese «objeto para uso espiritual». Lo mismo podría ocurrirle a un arquitecto viendo los planos de un edificio, que es capaz de concebirlo en su mente o, también podría ocurrir algo parecido a quien, acostumbrado a ver y estudiar el método de trabajo de Sol Lewitt abordase algunas de sus notas de trabajo en que se recojan las instrucciones para ejecutar un *Wall drawing* y, por conocer el método de trabajo del artista, fuese capaz de «visualizar» la obra.

Pero las cosas pueden ir aún un poco más allá y Max Bill estuvo en el lugar y el momento para verlo. Cuando ingresa en la Bauhaus para iniciar sus estudios de arquitectura en el curso 1927/28, Heinrich Neugeboren (que más tarde cambiaría su nombre por el de Henry Nouveau), estaba desarrollando unos estudios realmente ambiciosos y novedosos, más por su afán de investigar otros caminos que, propiamente, por los resultados obtenidos. Intentaba la «representación gráfica» bi y tridimensional de determinadas obras musicales. Lógicamente era Bach el músico elegido y, partiendo de un papel milimetrado como soporte material del dibujo, llevaba a cabo la translación, que luego (en una segunda fase de desarrollo) le serviría para hacer piezas escultóricas. Las imágenes A y B obedecen a dos de esas representaciones gráficas y la C a la tridimensional.

FIG. C. HEINRICH NEUGEBOREN. *REPRESENTACIÓN TRIDIMENSIONAL DE UNA OBRA DE BACH*



Las palabras de Neugeboren son hartamente explicativas de la finalidad de su trabajo: «La representación en un plano brotó del deseo, no solamente de oír el decurso temporal y espacial de la música, sino también de verlo, y de verlo de una manera más clara de lo que permite la notación musical tradicional...»

Y continúa diciendo: «Como complemento de la representación planimétrica surgió una representación tridimensional, en la que el aparente subir y bajar de las voces se transformó en un ascenso y descenso.../... De esta manera, se podría erigir al más grande artista alemán un monumento que, al igual que una pirámide, no solamente sería monumental, sino que tendría un significado interno...»[16]

Ese fue el ambiente en que Max Bill se formó y, sin duda, esa interacción entre las artes todas y esa impregnación de todo por la matemática, determinó que para construir sus obras no sólo usara de los mismos instrumentos conceptuales que la música, sino que, en ocasiones y llevando las cosas a un cierto grado cero, muchas de ellas deviniesen en música representada por otros medios. No podemos imaginar qué hubiese podido hacer Max Bill de haber podido trabajar con lo que conocemos como «nuevas tecnologías» (que ya no van siendo tan nuevas). Existen hoy algunos intentos de «representación visual» de composiciones musicales que, verdaderamente, nos conducen a otros perspectivas de percepción. Nuevas vías de creación se están abriendo y aún no sabemos a donde pueden conducirnos.

LA OBRA DE ARTE MULTIPLICADA

Es de una importancia fundamental para el conjunto de la obra de Max Bill y especialmente en su obra en dos dimensiones. Y lo es en un doble sentido, en el de la valoración teórica de la obra de arte multiplicada (frente a la obra única) y en el de la capacidad expansiva de la obra múltiple y, consiguientemente, la posibilidad de acceso a ella por un numero extraordinariamente mayor de personas.

Max Bill se declara plenamente a favor de la obra multiplicada, a la que defiende con firmeza pues, dice que «lo que una obra declara artísticamente no es algo que pueda 'diluirse' por su multiplicación.» En el fondo, estimo que la cuestión tiene mucho que ver con el concepto, un tanto romántico, de la privilegiada relación que el poseedor acaba estableciendo con la obra única; privilegio que sólo viene dado por la rareza («nadie tiene lo que yo, nadie disfruta de lo que yo»). Pero eso no deja de ser una incidencia del mercado (que utiliza el principio de escasez para elevar el precio) en el mundo de la obra de arte. Desde un punto de vista estrictamente estético una obra no desmerece su calidad por su número.

En cualquier caso, Bill comprendió que con el acceso al arte de las masas la respuesta de los artista tenía que ser otra porque, eso sí, quien gusta de la obra de arte la quiere cercana, desea convivir con ella, porque la obra —desde su silencio y quietud— va cambiando al tiempo que él cambia. Una cosa son las grandes obras maestras de los museos y otras las domésticas; las primeras son para todos sin excepción, las segundas cada vez más para un número creciente de personas. La obra gráfica, que no es una antesala de la única en el gusto de disfrutar el arte, sino otra técnica de producirlo, ha permitido una expansión loable del arte de nuestro tiempo.

La producción gráfica de Max Bill es muy elevada (se catalogan hasta 235 estampas). Al principio utiliza la litografía como medio, pero

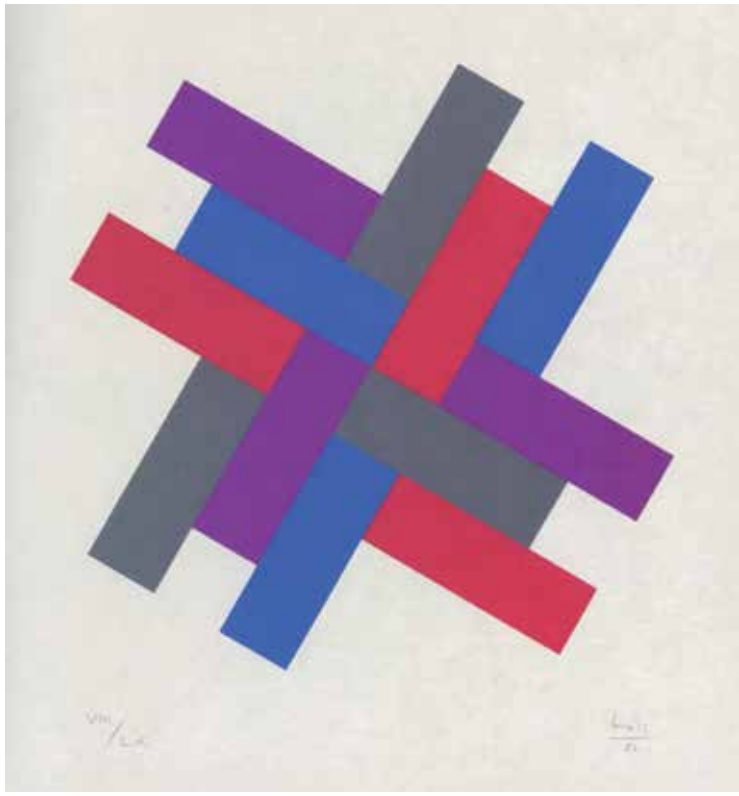


FIG. D. MAX BILL, *VIERTEILIGE EINHEIT AUS DREIERGRUPPEN*. 1982

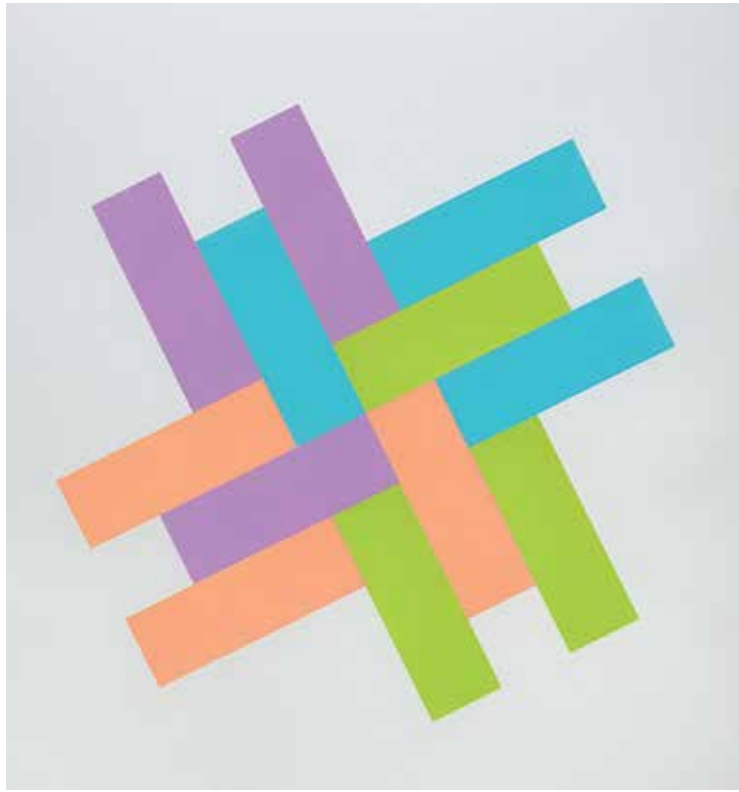


FIG. E. MAX BILL, (VARIANTE DE COLOR)

a principio de los años sesenta del pasado siglo comienza a usar la serigrafía, que se adecuaba perfectamente a sus obras. El uso del color plano, la posibilidad de superposición de colores en sucesivas utilizaciones de las diversas pantallas, la durabilidad de éstas —que permiten tirar un número ilimitado de estampas sin merma de la calidad— y, sobre todo la versatilidad de la técnica hacen que, prácticamente desde los años sesenta, toda su producción sea serigráfica.

Su hijo Jakob Bill, gran experto en la obra de su padre, nos dice que a partir de la adopción de la serigrafía «la mayoría de las obras de este tipo serán trabajos por encargo. en lugar de honorarios, max bill solía encargar la impresión de otra edición de menor tirada y diferente numeración, a veces incluso en un papel distinto»[17]. De esa forma, y sin coste para el artista, podía experimentar las posibilidades de la técnica y crear nuevas obras. Vemos un ejemplo en las imágenes D y E. Ignoro si la pieza primera es una u otra, sí señalo que la de tonos pastel tiene una posición determinada en la superficie del papel y una estructura compositiva. En la de colores más saturados la posición de la forma, considerada como unidad, ha cambiado girándose hacia la izquierda la figura y equilibrándola axialmente. Son dos piezas diferentes. La una se numera en romanos y tiene una tirada de LX y la otra en arábigos y tiene una tirada de 50 ejemplares. Es este es un magnífico ejemplo de la versatilidad que tiene la técnica serigráfica.

•

Problemas de espacio no nos hacen posible abordar la interesante faceta del Max Bill escultor, de su serena arquitectura, de su limpia labor de tipógrafo, de su dedicación al diseño gráfico e industrial, inspirado por una elegantísima austeridad al servicio de lo bello y de lo útil; así como no podremos hablar tampoco de su admirable dedicación pública, ni de su defensa de lo común desde una posición siempre crítica y empeñada en impregnar la vida de arte o de su concepción profundamente democrática del derecho de todos a la belleza. Desgraciadamente tampoco podremos hablar del profesor Bill ni de su convencida actitud a favor de la integración de sus obras (esculturas o edificios) en el medio ambiente.

En carta que Isaac Newton dirige a su amigo Robert Hooke le dice, utilizando la frase atribuida a Bernardo de Chartres: «Si he logrado ver más lejos, ha sido porque he subido a hombros de gigantes». Max Bill es uno de ellos en nuestra reciente historia del arte, gracias a él hemos podido ver más lejos, mucho más lejos. •

NOTA: Este artículo ha sido publicado con anterioridad en la revista *Arte y Parte,* nº 120, correspondiente a diciembre de 2015.

ADVERTENCIA AL LECTOR: En las citas pertenecientes a Max y Jakob Bill se ha respetado el uso tipográfico, proveniente de la Bauhaus, de no utilizar las letras mayúsculas al comienzo de párrafo o tras el punto que aquellos siguieron usando ambos en sus escritos. También ha sido así en la nota 4.

1 *Ética demostrada según el orden geométrico*. Baruch Spinoza. Traducción, introducción y notas de Vidal Peña García. Notas y epílogo de Gabriel Albiac. Tecnos. Madrid 2007, p. 321.

2 *La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo*. Max Bill. En «Nueva Forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambiente, arte». ISSN 0029-5825, nº 92, 1973, p. 58 y sigs.

3 *Max Bill artista suizo polifacético*. Diario El País, martes 13 de diciembre de 1994, p. 41. Madrid.

4 *max bill: variaciones sobre la búsqueda de la belleza*. tesis doctoral de alberto martínez castillo, universidad politécnica de madrid, escuela técnica superior de arquitectura, departamento de proyectos arquitectónicos. Madrid 2013. No consta su publicación en papel; colgada en internet.

5 *La actividad metafórica. Entre razón calculante y razón intuitiva*. Margarita Vega Rodríguez. Universidad de Valladolid. Publicada en *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 1998.

6 *martinez castillo en obra citada (4),* citando a Vittorio Gregotti, p. 11 de la misma.

7 *quince variaciones sobre un mismo tema (1935 / 1938),* max bill. Catálogo de la Fundación Juan March, Madrid 2015, pp. 18 y 19.

8 *reflexiones sobre el múltiple (1968),* max bill. Mismo catálogo anterior, pp. 8 y 9.

9 *Paul Celan. Obras completas. Discurso con motivo de la concesión del Premio de Literatura de la ciudad libre hanseática de Bremen.* Traducción de José Luís Reina Palazón. Editorial Trotta. Madrid 2000, pp. 497 y 498.

10 *Francisco de Quevedo. Obras completas. Tomo II.* Editorial Aguilar. Madrid 1978, p. 49.

11 *Tractatus Logico-Philosophicus.* Ludwig Wittgenstein. Versión española de Enrique Tierno Galván. Alianza Universidad. Madrid 1980, p. 41.

12 *ocho transcoloraciones (1986).* max bill. Catálogo citado en Nota 7.

13 Obra citada en Nota 4, pp. 334 y 335.

14 *belleza de la función, belleza como función.* max bill. Anexo 2 a la obra citada en Nota 4, pp. 387 y sigs.

15 *Tema con variaciones. Una reflexión musical a partir de la obra de Max Bill.* Josep Maria Guix. «DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura». Barcelona, 2001, nº 17, pp. 18-23.

16 *la bauhaus.* Hans M. Wingler. Biblioteca de Arquitectura. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1975. Pág, 430.

17 *max bill y las artes gráficas.* jacob bill. Misma obra citada en Número 7, p. 128.

MÁLAGA, EN BUSCA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

Por Javier Boned Purkiss

La arquitectura del siglo veinte manifestó en Málaga una especial versión, distinta de la ortodoxa evolución del lenguaje arquitectónico moderno que pudo darse en otras ciudades españolas análogas en escala e importancia territorial. La modernidad de la arquitectura malagueña ha sufrido un intrincado proceso, que lejos de ser asimilado de forma natural a lo largo del siglo, se ha ido introduciendo no sin dificultades en el imaginario colectivo malagueño y en la cultura de sus habitantes.

Lo moderno (y por tanto lo contemporáneo) en Málaga necesitará ser desvelado, actuando como catalizador de una cierta arquitectura que irá transgrediendo en cada momento determinados valores tradicionales y se irá instaurando paulatinamente en el heterogéneo paisaje de la ciudad, a través de actuaciones puntuales.

Por otra parte, la trascendencia económica y comercial de la Málaga decimonónica propició una dependencia lingüística de los eclecticismos en arquitectura, de tal forma que si bien es cierto que en el resto de España el lenguaje de la modernidad, a principios de siglo, no terminó nunca de cuajar, en Málaga su aparición se produjo con un particular retraso.

Así, aunque la arquitectura derivada del Movimiento Moderno no tuvo excesivo arraigo en la Málaga de la primera mitad del siglo veinte, el fenómeno turístico de la Costa del Sol en los años sesenta, con los modernos hoteles y los grandes equipamientos turísticos, empujaron a la ciudad hacia un proceso de modernización de su lenguaje arquitectónico. La nueva cultura que propició el turismo encontró en la operación urbanística de la Prolongación de la Alameda el momento para generar unos importantes edificios, que terminarían por proporcionar a la ciudad un marcado carácter metropolitano.

LOS AÑOS OCHENTA

Con la llegada de la democracia y las actitudes culturales que de este hecho se derivaron, se planteó un entendimiento de la arquitectura como proceso histórico, reconociendo su autonomía, imponiendo una redefinición disciplinar, frente al carácter nocivo derivado de la etapa especulativa anterior. En los años ochenta las nuevas ideas iban a basarse en el análisis histórico, el estudio de la ciudad, de la topografía y de las tipologías, consideradas éstas como las líneas de desarrollo propias de la arquitectura.

Desde esta nueva perspectiva cultural, es con el Plan General de Ordenación Urbana de 1983, de los arquitectos Salvador Moreno, Damián Quero y José Seguí, cuando Málaga comienza a tomar conciencia de sí misma como hecho urbano, recuperando formas de hacer ligadas al mejor racionalismo arquitectónico, y poniendo en valor tipologías interesantes generadas en la propia ciudad. Comienzan a producirse formalizaciones de corte postmoderno, incorporando un actualizado sentido de la his-

J.A. MARÍN, F. SARABIA. CENTRO SOCIAL SEGALERVA, MÁLAGA. 2012. FOTO: PABLO DÍAZ FIERRO

toria, sobre todo en lo que respecta a la arquitectura pública.

LOS AÑOS NOVENTA

A principios de los noventa la ciudad seguía consolidando su carácter de auto-reconocimiento, arrastrando un legado patrimonial que no terminaba de poner en valor. En ese momento, la segregación de Torremolinos como municipio independiente contribuyó a una separación engañosa de Málaga respecto a la Costa del Sol, fenómeno de innegable repercusión sobre la ciudad, que influyó decisivamente sobre sus valores urbanos de centralidad. En cualquier caso, la joven cultura urbanística y el fuerte movimiento inmigratorio, unido a las expectativas de inversión que propiciaban los eventos de la Exposición Universal Sevilla-92, iban a generar la consolidación de Málaga como territorio de una cierta arquitectura contemporánea. A ello contribuían sin duda la revalorización del centro histórico y la paulatina consolidación de Teatinos como zona básica de crecimiento de la ciudad, unido al afianzamiento de la universidad y a la culminación de las infraestructuras. El lenguaje arquitectónico en estos años va a ser reflejo de múltiples tendencias, respondiendo a situaciones similares de la arquitectura internacional en general, en un momento de plena diversidad lingüística y búsqueda de nuevos códigos. A esto hay que añadir, en el caso de Málaga, la inevitable presencia de la Costa del Sol, establemente constituida como perenne laboratorio paralelo de experiencias arquitectónicas y urbanísticas. Esta dispersión de lo contemporáneo en múltiples lenguajes se pondrá de manifiesto en los edificios más relevantes e institucionales de la ciudad, manifestándose en ejemplos de un nuevo racionalismo tecnológico, o en expedientes de un minimalismo de rigurosa abstracción geométrica, hasta desembocar, a principios de nuestro siglo, en acentos expresivos cercanos a la de-construcción, como el espectacular Palacio de Ferias y Congresos.

Parece que en estos años se vuelve, tras la etapa del compromiso con la ciudad y el descubrimiento de la importancia del control urbanístico, a una cierta preocupación por el lenguaje de la arquitectura contemporánea. Los proyectos cuidarán mucho más su carácter de objeto, su diseño constructivo y su cualidad espacial. Estéticamente comenzará a tener importancia la imagen de «caja abstracta», heredera de un racionalismo arquitectónico ligado al Movimiento Moderno. Hay unas ciertas referencias positivas, en los mejores arquitectos malagueños del momento, a la consolidada Escuela de Oporto, con Álvaro Siza y Souto de Moura como modelos fundamentales. Y es que la sencillez, nivel de abstracción, similitud cultural y alto grado de adecuación a nuestra economía de esta arquitectura portuguesa va a servir sin duda de inspiración para muchos profesionales.

A mediados de los noventa volverá a desencadenarse una escasez de inversiones públicas. Este hecho propiciará que el territorio malagueño responda con una coyuntural crisis económica que mitigará momentáneamente sus expectativas, y que supondrá un repliegue profesional hacia los proyectos de pequeña escala. Estos irán irremediablemente unidos al obligado reciclaje que supondrá una nueva forma de producción de la arquitectura, a causa de la revolución informática. La profesión se reconvertirá, se replanteará su estructura y los arquitectos más jóvenes, auto-suficientes gracias a las nuevas tecnologías, irán accediendo poco a poco a las diferentes solicitaciones del mercado, e incorporándose a la producción arquitectónica de forma numerosa. Asimismo esta generación irá consolidando puestos clave en la Administración, dotando de aires renovadores y contemporáneos a las manifestaciones más cotidianas de la arquitectura pública.

EL SIGLO VEINTIUNO

Málaga y su entorno han encarado el siglo XXI con un desarrollo inmobiliario desenfrenado,

R. GLUCKMAN / R. MARTÍN DELGADO / I. CÁMARA. MUSEO PICASSO (2004) Y ENTORNO TEATRO ROMANO. 2011

una espectacular actividad constructiva. El lenguaje arquitectónico de la contemporaneidad ha ido ascendiendo paulatinamente gracias, por un lado, a la globalización cultural propia de la sociedad de la información y por otro, a la reciente creación de la Escuela de Arquitectura. Esta inicia su andadura pública en el año 2005, y sin duda va a estar destinada a desarrollar la divulgación de la arquitectura moderna y contemporánea, mejorando el nivel arquitectónico de la ciudad.

Por otra parte, el arranque de siglo coincidió con la creación en Málaga de fenómenos arquitectónicos importantes de carácter cultural, como el nuevo Museo Picasso, que junto a la remodelación de la Calle Larios supuso la recuperación del centro histórico como vivencia privilegiada de la ciudad, culminándose con la llegada de la colección Thyssen.

LOS ÚLTIMOS AÑOS

Sin embargo, los ciclos económicos volvieron a traer un nuevo periodo crítico, anunciado claramente de un tiempo a esta parte debido al excesivo y descontrolado crecimiento en todos los aspectos. Esta nueva crisis parece anunciar, según todos los indicios, un nuevo planteamiento del fenómeno urbano y va a propiciar sin ninguna duda que la arquitectura en general, y la malagueña en concreto, se replanteen radicalmente sus respuestas futuras. Quizá estemos presenciando el alumbramiento de una nueva idea de modernidad, una vez superados los atributos éticos, morales y lingüísticos a los que nos hemos venido refiriendo. Quizá la contemporaneidad arquitectónica entrará más en relación con los nuevos conceptos de sostenibilidad a los que nos vemos indefectiblemente abocados, con las nuevas tecnologías, y con

una valoración del paisaje de carácter más amplio y científico.

El centro histórico

El Centro Histórico de la ciudad se ha visto sometido desde finales de los años ochenta a una política de recuperación basada en la rehabilitación de lo existente, en unos casos, y en la creación de obra nueva con una ordenanza fuertemente reguladora, en otros. Esta última la constituyen una serie de intervenciones singulares que han introducido en Málaga ciertos aspectos de lo contemporáneo, como el proyecto de viviendas de L. Machuca Santacruz en la Plaza del Obispo, frente a la catedral, y las pavimentaciones de Calle Larios y arterias adyacentes, así como la reforma y pavimentación de la Plaza de la Constitución, todas ellas realizadas por J. Gavilanes, F. González e I. Pérez de la Fuente. La variedad geométrica de estos pavimentos, su calidad material y la valoración espacial y funcional de los espacios urbanos que se derivan del diseño riguroso del plano del suelo, son todos ellos aspectos que, desde la intervención arquitectónica con sentido patrimonial contemporáneo, han revitalizado un nuevo concepto de lugar para la ciudad. El Centro Histórico de Málaga acometió la rehabilitación de sus dos monumentos fundamentales, la Alcazaba y el castillo de Gibralfaro, en el año 2001, siendo efectuado el trabajo, pleno de profesionalidad y respeto a lo histórico, por los arquitectos R. Martín-Delgado e I. Cámara. Del éxito de esta operación como búsqueda de un origen de identidad a través de lo monumental se ha ido beneficiando paulatinamente toda la ciudad histórica, con intervenciones tan representativas como la calle Alcazabilla y el entorno del Teatro romano (2011), de los mismos arquitectos, o la rehabilitación paisajística de la ladera de la Alcazaba (2013), de I. Pérez de la Fuente, C. García Baeza y J.A. Marín Malavé, que han terminado de significar el corazón del centro histórico, convertido sin duda en foco de atracción y espacio vertebrador de las principales actividades culturales de Málaga. Pero sin duda el proyecto estrella realizado en esta zona de la ciudad fue la rehabilitación del Palacio de Buenavista para el nuevo Museo Picasso de Málaga (2004), en el que R. Martín Delgado e I. Cámara formaron parte del equipo dirigido por el arquitecto americano R. Gluckman y la ingeniería Ove Arup. Proyecto complejo y destinado a encauzar el carácter cultural de la Málaga del siglo veintiuno, y que supone una excelente puesta en escena del respeto al contexto como forma de actuación contemporánea.

Un complemento a esta actuación fue la realizada en el Palacio de Villalón para su rehabilitación como Museo Thyssen (2011), de los arquitectos R. Roldán y J. González García.

Estas actuaciones fueron complementadas con la rehabilitación y recuperación del Palacio de la Aduana como nuevo Museo de Málaga (2013), intervención efectuada por los arquitectos F. Pardo, B. García Tapia y A. Pérez Mora. Resulta una actuación espectacular por lo que tiene de recuperación espacial y museológica de la gran superficie construida del edificio, con la implantación de una nueva cubierta a dos aguas que conforma una interpretación contemporánea solvente y significativa de su inicial imagen histórica.

El frente marítimo

Málaga, siendo un emplazamiento al borde del Mediterráneo, no tuvo nunca un frente marítimo capaz por sí mismo de dotar a la ciudad de una imagen sólida, debido a un largo proceso de fragmentación urbana de la que siempre fue víctima. Tan sólo de unos años a esta parte el borde marítimo ha supuesto un problema importante de diseño, una cuestión relevante para el desarrollo y puesta al día del lenguaje urbano contemporáneo.

EL FRENTE MARÍTIMO OESTE

Toda esta zona albergaba en la antigüedad las principales instalaciones industriales, que contribuyeron eficientemente a la potencialidad

urbana y comercial de la ciudad durante el siglo diecinueve. Las nuevas intervenciones y su ordenación podían haber propuesto un lenguaje arquitectónico contemporáneo más homogéneo, y simultáneamente haber incorporado usos más diversos, que hubieran permitido encontrar a su vez resonancias del pasado industrial de esta zona. Por contra, se ha optado de forma casi exclusiva por edificaciones de carácter residencial, que estando dignamente proyectadas y construidas, no acaban de aportar el carácter de frente marítimo que esta zona requiere. Destacan por su calidad el edificio de viviendas «Auditórium» (2010) de Asenjo y Asociados, de una fuerte presencia volumétrica y rico lenguaje formal, así como dos equipamientos públicos que se han convertido en hitos referenciales, la nueva sede de la Diputación de Málaga (2006) de L. Machuca y Asociados, y el edificio sede de las Áreas municipales del Ayuntamiento (2010), de J. Pérez de la Fuente. La apuesta de ambos por la abstracción y la concepción del material de fachada como envolvente general del edificio son opciones claramente inmersas en la contemporaneidad arquitectónica.

F. PARDO, B. GARCÍA TAPIA Y A. PÉREZ MORA. REMODELACIÓN DEL PALACIO DE LA ADUANA PARA MUSEO DE MÁLAGA. 2013

MÁLAGA. FRENTE MARÍTIMO OESTE

EL FRENTE MARÍTIMO ESTE

El Frente Marítimo Este posee unas características urbanísticas y arquitectónicas totalmente diferentes a las del frente occidental, distinguiéndose dos áreas muy distintas, la Malagueta/Paseo de Reding y Pedregalejo/El Palo, cuyas lecturas arquitectónicas se han de hacer desde las razones de su consolidación, respondiendo a requerimientos sociales y funcionales muy diferentes en su relación con lo contemporáneo.

El barrio de la Malagueta puede considerarse una ciudad de alta densidad, reflejo de lo que estaba sucediendo en algunos lugares de la Costa del Sol, especialmente en Torremolinos. Aunque el resultado final pueda resultar dudoso, debemos de resaltar algunos edificios de esta barriada que presentan unas calidades arquitectónicas contemporáneas innegables. Así, destacaremos el Edificio Melilla 31, de Antonio Lamela (1967-1971), el Edificio Horizonte (1976) de Asenjo y Asociados, un gran volumen de formas expresionistas, y el Edificio Luz (1970), de C. Verdú y C. Olano, un magnífico ejemplo en cuanto a novedosa tipología de viviendas y uso conjunto del hormigón y el ladrillo.

La zona de Pedregalejo y «El Palo» es heredera de las barriadas de pescadores, y al margen de lenguajes, planeamientos y normativas urbanísticas, ha mantenido unos peculiares valores paisajísticos y de calidad de vida que los acercan

J. JUNQUERA ARQUITECTOS. «PALMERAL DE LAS SORPRESAS» (PUERTO DE MÁLAGA, MUELLE 2). 2011

a la contemporaneidad, dentro del concepto de «collage» urbano.

EL PUERTO

Es a partir de los años noventa cuando la administración responsable se plantea incorporar el Puerto de Málaga a la ciudad, para lo que tramitó un plan especial de cara a definir las determinaciones de esta integración urbana. Tras varios concursos convocados por la Administración y diversas soluciones fallidas, entre los años 2011-2012 se culminan los proyectos de los muelles uno y dos. El denominado «Palmeral de las Sorpresas» del muelle dos, obra del arquitecto J. Junquera, se ha convertido en el nuevo salón de la ciudad; un espacio público al borde del mar estructurado por una trama isótropa de palmeras y caracterizado por una pérgola de grandes dimensiones.

Por otra parte, la zona comercial del muelle uno, del estudio L35 arquitectos, ha generado la continuación del paseo natural hasta el referente marítimo que supone la Farola. La dársena de atraques recreativos se complementa con zona comercial y de restauración, transformando el lugar en un nuevo ágora que ha terminado de dotar a Málaga de una imagen náutica y contemporánea.

La operación se culmina, en la intersección de los muelles uno y dos, con un equipamiento cultural, la sede de la colección del Centro Pompidou en Málaga, intervención que ha supuesto una mayor reflexión sobre los lenguajes arquitectónicos actuales, y cuya implantación ha contribuido de forma importante al nuevo carácter museístico de la Málaga contemporánea.

El Ensanche Oeste

El documento de la revisión del PGOU de Málaga de 1983, fue el instrumento urbanístico que abordó de forma decidida la ordenación de todos los terrenos de la Zona de Teatinos. Las ideas iniciales se fueron modificando de forma distinta, según los casos, hasta adaptarse a la realidad actual construida, lo que ha producido un indudable enriquecimiento urbano. Actualmente se puede afirmar que la Zona de Teatinos se encuentra en gran medida consolidada, lo que se ha producido en las últimas décadas del siglo veinte y principios del siglo veintiuno, dando lugar a un desarrollo urbanístico de dimensiones únicas, que ha permitido contemplar la consolidación de esta pieza urbana de forma integral. Un ámbito de actuación con una superficie próxima a las 400 Has., y que comprende un desarrollo residencial cercano a las veinte mil viviendas, junto a equipamientos sectoriales y generales, con usos terciarios de carácter universitario y judiciales, así como con servicios comerciales, culturales y deportivos.

VIVIENDA

En este ámbito de ordenación urbanística se han ejecutado edificios de viviendas de calidad, entre los que destacan, los Edificios Atenea (2003), Altea (2006 y 2009) y La Rosa, de Asenjo y Asociados, y el Edificio de Viviendas (2003) de M. J. García Granja y A. García Marín, con lenguajes formales claramente contemporáneos.

Por su parte, el sector de Soliva ha propiciado estudios del bloque de manzana que han permitido la aparición de soluciones contempo-

J.A. CORRALES GUTIÉRREZ. ESCUELA DE TELECOMUNICACIONES E INFORMÁTICA.
CAMPUS DE TEATINOS, MÁLAGA. 2001

ráneas e innovadoras, como las diseñadas por R. Barrios y E. Cepedano (2009), V. Carreño y A. Vicens (2010), R. Lacour, J.M. Romero y R. Reinoso (2010), o M. J. García Granja y A. García Marín (2011). En todas y cada una de ellas se saca el máximo rendimiento a una ordenanza que fomenta una densidad importante, y se plantean soluciones de versatilidad en el programa de vivienda y su distribución interior, actitud que propicia el desarrollo de nuevos modos de vida.

LA UNIVERSIDAD

La Universidad de Málaga, una institución con casi 40.000 alumnos y cerca de 2.000 investigadores, ha resultado fundamental como impulsora del desarrollo de la Málaga contemporánea, desde su fundación en 1972. Actualmente, junto con la Universidad de Sevilla, lidera el proyecto «Andalucía Tech», que ha obtenido la categoría de Campus de Excelencia Internacional otorgada por el Ministerio de Educación español, lo que la sitúa entre las universidades españolas con mejor proyección internacional. Desde 1985 deja el centro de la ciudad para instalarse en el nuevo Campus de Teatinos, donde se construye una serie singular de edificios universitarios, que responden en muchos aspectos a las características de la arquitectura contemporánea.

La ampliación del Campus, diseñada por Asenjo y Asociados (2005), termina por reafirmar el lugar definitivo de implantación, con una superficie aproximada de doscientas hectáreas.

Como actuaciones importantes, y dentro de los valores de la contemporaneidad, cabe desatacar la Biblioteca general de la Universidad (1989), de J.R. Cruz del Campo y J. M. Romero, una fuerte apuesta por el contraste volumétrico entre lo plano y lo cilíndrico, de fuerte personalidad y uso característico del ladrillo. Su representatividad en el campus al cabo de los años continúa siendo notoria.

L. MACHUCA Y ASOCIADOS. COMPLEJO ECONÓMICO Y SOCIAL. CAMPUS DE TEATINOS, MÁLAGA. 2007

Destaca también el Complejo Polideportivo del Campus (1994), de C. Hernández Pezzi y L. Bono, de fuerte impronta monumental y de importante referencia en cuanto a escala de lo público, en un claro intento de recuperación crítica de la historia.

La Escuela de Telecomunicaciones e Informática (2001), una de las últimas obras del arquitecto J. A. Corrales Gutiérrez, responde plenamente a los factores de la arquitectura contemporánea, basado en una rigurosa sistemática proyectual, en la elección precisa de los materiales y en el diseño de unos recorridos espaciales que significan el conjunto.

El edificio destinado al Complejo Económico y Social (2007), de L. Machuca y Asociados, nos presenta un elegante juego de volúmenes que van permitiendo a su vez complejos espacios interiores de relación.

Cabe destacar asimismo la Escuela de Ingenierías (2008) de S. Moreno Peralta, una auténtica «calle» interior de gran eficiencia energética, donde el color juega un papel fundamental no sólo por su carácter espacial sino por recordarnos las influencias de las experiencias neo-plasticistas de principios de siglo.

La Facultad de Ciencias de la Salud (2013) propone, a través del diseño de J. Gavilanes una nueva manera de adaptación y flexibilidad hacia los programas y los usos cambiantes, gracias a una concepción modular, aleatoria y fragmentada que lo sitúa muy cerca de los nuevos valores de la contemporaneidad.

EL PARQUE TECNOLÓGICO

La arquitectura de este Parque, desde sus orígenes, estuvo marcada por la búsqueda de una imagen tecnológica, corporativamente representativa y alejada intencionadamente de lenguajes que no supusieran una cierta actualización de las formas y materiales de la arquitectura contemporánea. Nos encontramos con un emplazamiento

para la experimentación arquitectónica, donde el lenguaje contemporáneo de la arquitectura va a tener, con respecto al resto del territorio malagueño, un cierto grado de permisividad.

De los primeros ejemplos interesantes edificados en el Parque cabe destacar los Laboratorios Universitarios de Investigación (1993), de C. Hernández Pezzi, edificio funcional y de rotunda volumetría, con radical introducción del color en su diseño, y el Centro de Difusión y Tecnología, (2002), del mismo arquitecto, donde el cerramiento de chapa de líneas horizontales adelanta el concepto de «modernidad tecnológica», significada además monumentalmente por su convexidad.

En línea más racionalista se nos muestra el Centro de Formación Ocupacional (1994), de J. Pérez de la Fuente, un edificio de geometrías sencillas diseñado en función de la entrada de luz y de los recorridos.

Fruto de esta experimentación y aportando una nueva interpretación de la arquitectura industrial en diálogo con el paisaje natural, destaca el Edificio para Centro de Asistencia Telefónica (2003), de los arquitectos R. Reinoso, R. Lacour y J. M. Romero. En otra parcela de este mismo Parque, y de los mismos arquitectos, destacan por su calidad constructiva dos Edificios Modulares para Oficinas, singulares por la aparición de un espacio urbano interior a ambos y por la flexibilidad de sus instalaciones.

Por último, cabe referenciar el Edificio Alei de Oficinas BBVA (2008), de S. Moreno Peralta, de clara vocación tecnológica, rigurosa y compleja modulación, y gran habilidad en el empleo de los distintos materiales.

En los últimos años destacan la Torre de ascensores GE XXI, (2008), de Asenjo y Asociados, la Fábrica de Ceregumil (2008), de HCP & Arquitectos Asociados, y edificios de oficinas tan contemporáneos como la Fundación Habitec (2010), de Arvilla & Quark arquitectos, el edificio Pro-Málaga Excelencia (2011), de Braquehais, Cardente, Pérez Dorao y Soriano, y el Edificio Bionand (2011) de Planho Arquitectura.

GRANDES EQUIPAMIENTOS

Destacan, como verdaderas puertas de la ciudad, dos equipamientos de fuerte carácter contemporáneo, el Palacio de Ferias y Congresos (2003), de Asenjo y Asociados, y la Ciudad de la Justicia de Málaga (2006), de J. Frechilla, J.M. López Peláez y J. Seguí, en colaboración con los ingenieros J. Mª Hernández, E. de la Peña y C. Domínguez. Son edificios de fuerte presencia en la ciudad y nos llevan a una reflexión sobre la importancia de la escala.

El primero de ellos, nos presenta un afán investigador con resonancias de lenguajes arquitectónicos contemporáneos tendentes a la disolución de la forma, actitud ante el diseño que tiende a una cierta deconstrucción. En este edificio, Ángel Asenjo despliega por vez primera en la arquitectura malagueña una serie de valencias deconstructivas, informales, que se superponen a un sinuoso y rico conjunto de volúmenes yuxtapuestos. Sobre esta estructura de contenedores significativos, Asenjo hace planear una serie de elementos informales revestidos de titanio, en un campo semántico cercano a las experiencias del arquitecto Frank Gehry, articulados

S. MORENO PERALTA. ESCUELA DE INGENIERÍAS. CAMPUS DE TEATINOS, MÁLAGA. 2008

ASENJO Y ASOCIADOS. PALACIO DE FERIAS Y CONGRESOS, MÁLAGA. 2003

por una espectacular marquesina. El resultado final, tanto en el exterior como en el interior, supone un collage de elementos de fuerte impronta visual, de fuerte colorido y gran variedad de soluciones constructivas, una desenfadada propuesta de esencia pop que probablemente lo haya convertido ya en el nuevo edificio–icono de la ciudad.

La línea formal iniciada por este edificio todavía no ha tenido su continuidad, no existiendo aún demasiada conciencia de la singularidad y valentía de su planteamiento. Su necesario carácter didáctico en lo que se refiere a mostrar nuevas formas y materiales vigentes en determinados campos de la arquitectura contemporánea, debería suscitar planteamientos que se adentraran en nuevos caminos de investigación formal y espacial.

En cuanto al edificio de la Ciudad de la Justicia de Málaga, de organigrama interno complejísimo, representa un carácter de escala intermedia entre la arquitectura y la ciudad, donde la superposición enorme de flujos, circulaciones y programas inherentes a un gran centro de Administración de Justicia, se hace más complejo si cabe al tener que estar resuelto en un único contenedor de ajustados condicionantes volumétricos y formales. Edificio–celosía situado sobre prismas transversales que lo elevan simbólicamente del suelo, denota y expresa la racionalidad y grado de homogeneización que debe presidir el proceso administrativo.

La arquitectura de los barrios

Los barrios de Málaga, la ciudad consolidada, presentan una gran variedad de rostros en lo que se refiere a la consolidación del lenguaje de la arquitectura moderna y contemporánea. La gran masa de arquitectura residencial construida ha sido víctima de una fuerte especulación inmobiliaria, y encontrar en este panorama ejemplos de buena arquitectura moderna es realmente difícil, aunque a partir de mediados de los años

ochenta se empiezan a adivinar en el tejido construido expedientes que presentan una cierta conciencia de contemporaneidad.

Acudiremos a un cierto concepto de «injerto» como mecanismo para corregir la falta de planificación de nuevas propuestas, potenciándose la aparición de ejemplos aislados que suponen la superación de los revisionismos históricos y abren un nuevo horizonte para la consolidación de la arquitectura contemporánea.

También es cierto que la construcción masiva de viviendas en los barrios periféricos, donde reside más de dos tercios de la población (sobre todo al oeste de la ciudad), ni siquiera ha tenido oportunidad de plantearse su propio lenguaje, con una arquitectura de mala calidad y producida demasiado velozmente, ajena a cualquier planificación y estructuración que propiciaran un cierto interés por el diseño.

De unos años a esta parte, sin embargo, la labor del Instituto Municipal de la Vivienda ha resultado de vital importancia en la mejora de la calidad de la vivienda social, cuyo diseño y concepción siempre se ha movido por los derroteros de la abstracción y la contención formal, y donde han intervenido los arquitectos más comprometidos con la contemporaneidad. Los distintos concursos públicos promovidos por el IMV de Málaga han ido propiciando una narración evolutiva de la vivienda social en cuanto al desarrollo de sus tipologías, tecnología constructiva y nuevos materiales.

LA VIVIENDA

En la ciudad compacta y consolidada, tenemos numerosos ejemplos del concepto de «injerto» al que antes aludíamos. Destacan intervenciones como las de la calle Martínez Maldonado (2005), de A. García Marín y G. Martínez Gómez, o la calle Castilla (2003), de los mismos arquitectos. También cabe destacar ejemplos en la avenida Carlos Haya (2008), de Asenjo y Asociados, en la Avenida Arroyo de los Ángeles (2006), de A. Martínez Aragón, en Avenida de Barcelona (2008), de E. García Carrasco, J.L. Bustamante y F. Estrada (2008), o

J. FRECHILLA, J.M. LÓPEZ PELÁEZ,
J. SEGUÍ. CIUDAD DE LA JUSTICIA, MÁLAGA. 2006

en Calle Ibarra, de R. Martín Delgado e I. Cámara. Todos ellos son muy distintos pero presentan una gran dignidad y una buena dosis de búsqueda del lenguaje contemporáneo en sus materiales y volúmenes.

EQUIPAMIENTOS

La política de edificios institucionales y de servicios se plasma de unos años a esta parte en la creación de pequeños equipamientos que tiene como fin principal conseguir estructurar la ciudad a base de elementos urbanos básicos, social y culturalmente hablando. Han ido surgiendo unas arquitecturas de pequeña escala dotadas de unas grandes dosis de contemporaneidad.

CENTROS SOCIALES.

Parece que se impone, en estos equipamientos, un lenguaje derivado de la escuela arquitectónica portuguesa contemporánea, de volúmenes limpios y claros, de gran rotundidad y abstracción geométricas y tectónicamente de fuerte presencia. Esta estética se ve últimamente continuada

con otra de influencia minimalista basada en la preponderancia de la textura sobre la composición de los huecos, destacando el hormigón visto conjugado con superficies de tela metálica que actúa como «piel» del conjunto. Son edificios de una fría monumentalidad, con un claro nivel de experimentación e innovación lingüísticos.

Destacaremos el Centro Ciudadano de la Térmica (2004), de J. Pérez de la Fuente, donde el volumen-caja se abre, se hace sofisticado y participa del espacio público; el Centro Social Fernández Fermina (2002), del mismo arquitecto, donde se realza el carácter de «caja dentro de caja» a través del revestimiento de madera, estudiando su interior la entrada de luz de forma indirecta y sutil.

El Centro Social Segalerva (2012), de J.A. Marín y F. Sarabia, se nos presenta como un dinámico juego de volúmenes donde el color de los cerramientos de vidrio contribuye en buena manera a situarlo dentro de la contemporaneidad.

BIBLIOTECAS Y EQUIPAMIENTOS CULTURALES

En cuanto a equipamientos culturales, la Biblioteca Pública Manuel Altolaguirre, del joven equipo Castroferro Arquitectos (2008), se nos presenta como un edificio complejo y de fuerte carga contemporánea. Situada en Calle Calatrava, un lugar de la ciudad que responde a los mejores principios del desorden urbanístico de los años sesenta, pone un punto de racionalidad y equilibrio en una parcela constreñida, a la que se saca el máximo partido llevando todo el edificio a uno de sus linderos y regalando un espacio público, inexistente previamente, a la ciudadanía.

Otro buen ejemplo de esta escala es una pequeña Biblioteca Pública en Pedregalejo, de L. Tejedor y J. Pérez de la Fuente (2010), donde la sencillez volumétrica se pone al servicio de una directa relación forma-función, con una sutil voluntad de integración en el entorno.

Por su trascendencia social y cultural destaca el Auditorio al Aire Libre de J. Pérez de la Fuente y R. Carbonero (2005), en el Camino de los Prados, donde la función de auditorio está conformada por planos de escalas y tamaños diferentes, en un «continuo» homogéneo que acentúa el carácter de recinto.

CENTROS DE SALUD Y EDUCATIVOS

La arquitectura de los centros educativos y de los centros de salud se reparte también por la ciudad con ejemplos de pequeña escala que aportan un diseño tranquilo y plenamente inmerso en la contemporaneidad arquitectónica. Parece que la racionalidad de los programas ya plenamente instaurados en Salud y Educación asegura el funcionamiento y la imagen consolidada de una arquitectura que se reconoce por la pureza de sus volúmenes, sus lenguajes blancos y comedidos y la funcionalidad de sus espacios. Destacan los centros de salud de Huelin, de J. Galán (2005), y el centro de salud Rosaleda, de J. Gavilanes, F. González e I. Pérez de la Fuente (2008).

Como centros educativos cabe destacar el Colegio Cortijo Alto, de A. Pérez Mora (2008), donde destaca un cierto manierismo conceptual y abstracto, en clave de complejidad volumétrica, haciendo del recorrido espacial interior el verdadero leitmotiv del edificio.

En el Instituto de enseñanza secundaria en Churriana (2008), de J. Pérez de la Fuente, la homogeneidad del material asegura la pureza de la geometría y de los distintos volúmenes, cuya combinación nos recuerda los mejores expedientes de la arquitectura del movimiento moderno.

EDIFICIOS INSTITUCIONALES

Las instituciones necesitan ser reconocidas por su arquitectura. Desde una cierta espectacularidad se han dado también en Málaga algunos expedientes de una cierta vinculación expresionista, que se alejan de la estética funcionalista y minimalista antes comentada para convertirse en arquitecturas fuertemente significativas, tanto por su forma como por la innovación en el material.

Un ejemplo interesante, en el Camino de la Desviación, es el Observatorio de Medio Ambiente Urbano (OMAU) de J. Gavilanes, F.

J. BONED PURKISS. VIVIENDAS VPO EN SECTOR PA-PT-7 «VIRGEN DEL CARMEN». 2010

J. GAVILANES, F. GONZÁLEZ, I. PÉREZ DE LA FUENTE, L.F. GONZÁLEZ CEBRIÁN.
OBSERVATORIO DE MEDIO AMBIENTE URBANO (OMAU), MÁLAGA. 2007

González, I. Pérez de la Fuente y L. F. González Cebrián (2007), en el que el cuerpo volado del salón de actos se presenta como un elemento que roza lo icónico, estando intrínsecamente unido a su voluntad paisajística, y demostrando con su audacia la contemporaneidad y voluntad de futuro que la institución representa.

Por otra parte, conviene recalcar la fuerza de instituciones como la Seguridad Social, que se destacará siempre por su apuesta hacia unos edificios–sede donde se implantará la contemporaneidad. Así, tanto en el edificio de su Delegación Provincial (1996) del arquitecto Ximénez del Valle como en el nuevo edificio del Palo (2013), del grupo a3arquitectos, su aspecto institucional va unido a una moderna implantación de cerramientos de vidrio y a una clara percepción general de lo tecnológico.

EDIFICIOS DE OFICINAS

Los arquitectos A. Costa Lourido y A. Peralta de las Heras, a través del edificio Eurocom (1999), plantearon una propuesta dedicada a oficinas que apostaba por la recuperación de la gran manzana como soporte urbano, proponiendo la resolución de la esquina como elemento singular de identificación. Cabe especial mención por una apuesta contemporánea y de fuerte carga icónica y significativa, el Edificio Vértice de Calle Hilera (2010) de I. Gallego y J. A. Mota. En él se dan todos los parámetros de representatividad y nivel de simbolismo que caracterizan las mejores manifestaciones de la arquitectura contemporánea, con referencias a operaciones comerciales de arquitectos como Toyo Ito, donde la singularidad de la fachada recaba todo el nivel metafórico y significativo que la arquitectura corporativa necesita, dotando a la ciudad de una imagen valiente, expresiva y de gran calidad constructiva.

EDIFICIOS INDUSTRIALES

La colaboración de los arquitectos con la arquitectura industrial ofrece en Málaga dos expedientes interesantes que han conseguido conciliar los aspectos del diseño arquitectónico con las solicitaciones de sofisticadas instalaciones industriales. Nos referimos a la Planta Desalobradora del Atabal (2005) y al Edificio de Secado Térmico de Biosólidos, en la Estación Depuradora de Aguas

residuales del Guadalhorce (2007), ambos de los arquitectos D. Fullaondo y J. Boned. En ambos se apuesta por materiales como las planchas de madera para exteriores o el hormigón pre-fabricado, en paneles de diferentes texturas y colores, que han contribuido con su variedad a incorporar en lo industrial un vector de diseño de gran fuerza plástica.

EDIFICIOS COMERCIALES

Destaca sin duda en este apartado el Centro Comercial Málaga Plaza (1993), de Asenjo y Asociados, un espacio de fuerte imagen tecnológica y con una variedad de materiales y diseños muy adaptados al ambiente comercial. Lo mejor, la escala del espacio interior y la difícil y tecnológica resolución de la cubierta. Del mismo año y arquitecto resulta el Centro Comercial Rosaleda, que resuelve un gran espacio de forma funcionalmente equilibrada, estructurado a escala urbana y con gran luminosidad.

CONCLUSIÓN

Alcanzar una visión general del panorama malagueño en lo que a la arquitectura moderna se refiere, así como su derivación hacia el lenguaje contemporáneo, supone un estudio minucioso, ambicioso y complejo de la ciudad y su territorio. Debemos ser conscientes de la importancia que para Málaga supone este esfuerzo de interpretación y valoración de una determinada arquitectura, que indudablemente posee una determinada calidad, pero que por ser su producción cercana en el tiempo está todavía sujeta a demasiados interrogantes y carente de líneas de estudio metodológicamente claras. Resulta fundamental para la ciudad el reconocimiento y puesta en valor de sus valencias arquitectónicas contemporáneas, pues tan solo así podrá entenderse a sí misma en un aspecto tan fundamental como la cultura arquitectónica moderna, y podrá desarrollar y encauzar adecuadamente las complejas cuestiones tecnológicas y espaciales que constantemente nos demanda la sociedad actual. •

BIBLIOGRAFÍA

Boned Purkiss, Javier. *Málaga, el oficio de la arquitectura moderna 1968-2010*. Editorial Geometría, Málaga, 2011.

MA. Baldellou, Miguel Ángel / Capitel, Antón. *Arquitectura Española del siglo XX*. Summa Artis 43. Espasa Calpe, Madrid, 2001.

Capitel, Antón (Ed.) y otros. *Arquitectura del siglo XX: España*. Sociedad estatal Hannover 2000, S.A., Tanais Ediciones, Hanover / Sevilla, 2000.

Fullaondo, J. Daniel / Muñoz, Mª Teresa. *Historia de la arquitectura contemporánea española III*. Kain Editorial, Madrid, 1997.

Méndez Baiges, María Teresa. *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011),* Editorial Geometría, Málaga, 2012.

Montaner, José María, *La condición contemporánea de la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2015.

Moreno Fernández, Fco. Javier. *Gran Arquitectura de la costa del sol y sus creadores*. Guicuest, S.L., Málaga, 2003.

Ortiz de Villajos, Joaquín. *La construcción patrimonial en la ciudad intermedia (Málaga, retratos patrimoniales no pronosticados)*. Tesis Doctoral, Sevilla, 2015.

Rubio, Alfredo. *Málaga, de ciudad a Metrópolis*. Asociación Provincial de Constructores, Málaga, 2002.

Ruiz Cabrero, Gabriel. *El moderno en España (arquitectura 1948-2000),* Tanais Ediciones, Madrid 2001.

Urrutia, Ángel. *Arquitectura española del siglo XX*. Manuales Arte Cátedra, 1997.

BERROCAL.
EL ARTE DE INNOVAR

Por Rosario Camacho Martínez

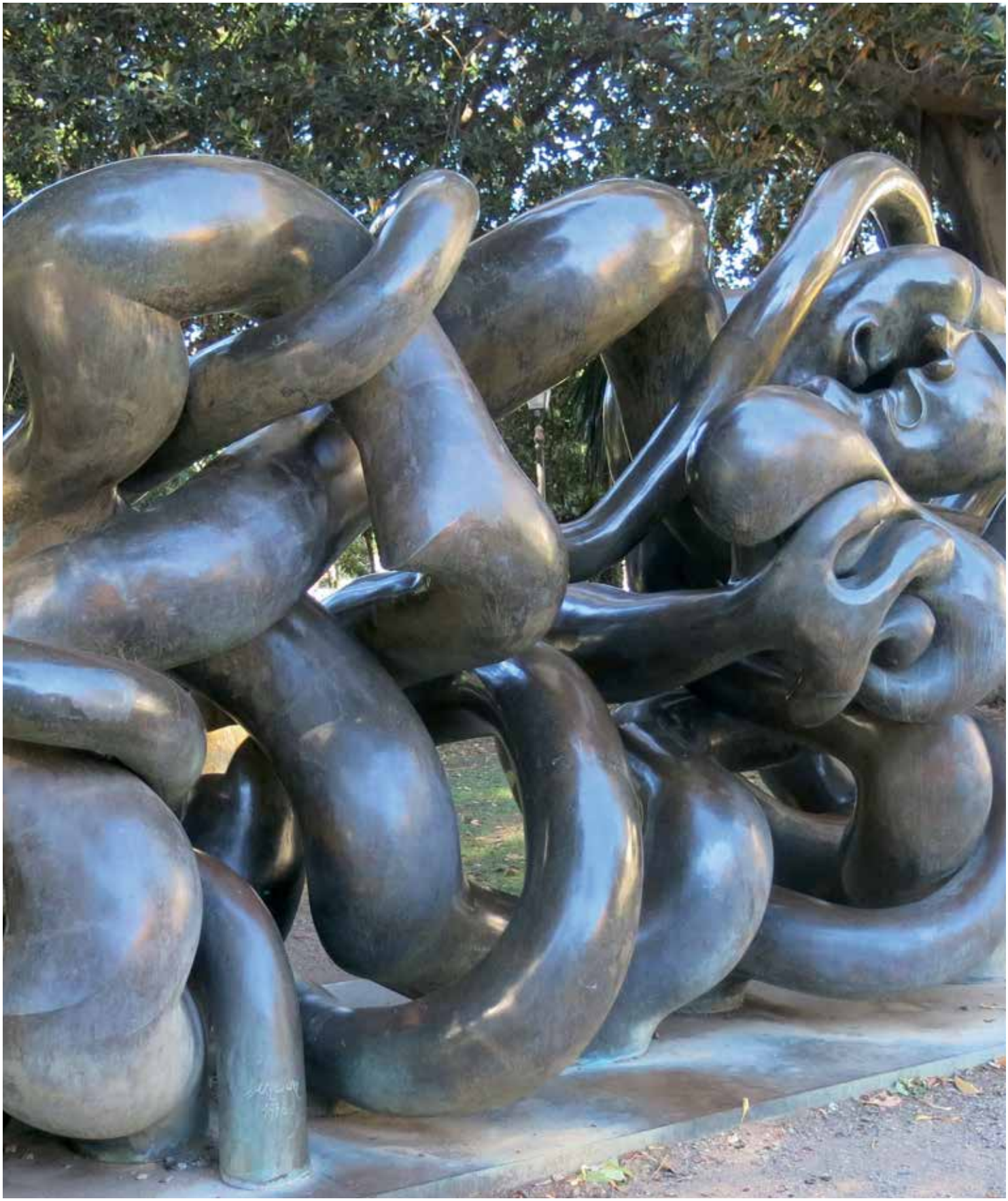
Quiero indicar que un resumen de este texto fue leído en el Ateneo de Málaga el día 28 de septiembre de 2015, fecha en la que Miguel Berrocal hubiera cumplido los ochenta y dos años. El acto fue organizado por la Federación Malagueña de Peñas, Centros Culturales y Casas Regionales y la Fundación Escultor Berrocal para las Artes, de Villanueva de Algaidas. A las reivindicaciones contenidas en este artículo se suma la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, que desde 1984 tiene a Berrocal como Académico de Honor.

Hasta finales de septiembre de 2015 hemos podido contemplar en el Museo Picasso la gran exposición de Louise Bourgeois, y en el centro del patio, vacío de su atrezzo habitual, nos recibía un ejemplar de su escultura *Ma-Ma*, la gran araña protectora, de tanta significación para ella.

Hace 43 años, en 1972, en una visita a ese Museo entonces Museo de Bellas Artes de Málaga, quedé fascinada por la obra amontonada, que no expuesta, que ocupaba los claustros de ese mismo patio, un conjunto importantísimo de esculturas de bronce, que pude contemplar a mis anchas, conocerlas y admirarlas. Era la obra enviada desde Verona (Italia) por el escultor Miguel Ortiz Berrocal, nacido en Villanueva de Algaidas (Málaga), en 1933. Más tarde supimos que esas esculturas, que Berrocal había donado para Málaga, tuvo que retirarlas porque, aunque el Ayuntamiento se hizo cargo de los gastos de transporte, no se llegaron a abonar las tasas de importación de obras de arte ya que venían consignadas al Ateneo de la ciudad y, por otro lado, no se había constituido el Patronato Miguel Ortiz Berrocal y nadie se hizo cargo de ellas. Pienso que hoy, que tenemos una sensibilidad más fuerte hacia nuestro patrimonio y mayor respeto hacia nuestros artistas, esto no hubiera ocurrido, se debía haber gestionado de otra manera o haber hecho un llamamiento a los habitantes de Málaga, que habríamos respondido si se hubiera informado adecuadamente.

Esa obra no nos llegaba porque de pronto Berrocal, que no era un desconocido, hubiera querido enviarla a Málaga sin más. Respondía a una invitación del Ateneo de 1970, y a una confirmación del alcalde Utrera Ravassa, de esa misma fecha, que tenía en proyecto un Museo Municipal reuniendo obra de destacados artistas malagueños. Nada de eso llegó a término, eran años difíciles y el equipamiento cultural de nuestra ciudad ha tenido que esperar mucho e ir haciéndose poco a poco, se está haciendo todavía, pero ha habido muchas promesas incumplidas desde aquellas fechas hasta hoy.

En la carta del Ateneo, su Presidente Ramón Ramos, ya aludía a una conexión Picasso-Berrocal y la posibilidad de un monumento al genial pintor, que aún vivía, realizado por el también genial Miguel Berrocal, que sí cuajó y en los Jardines de la Aurora, hoy conocidos como Jardines de Picasso, se levanta este monumento



MONUMENTO A PICASSO, MÁLAGA. 1976. FOTO: LUIS DEL RÍO

que, encargado por el Ayuntamiento en 1971, se inauguró en 1976, no resultando muy costoso a la ciudad al regalarle el proyecto y su trabajo; pero antes se exhibió por primera vez en la exposición *Homenaje a Picasso* de Berrocal, celebrada en el Rond Point en los Campos Elíseos de París. Según una descripción del mismo escultor el monumento simboliza una mujer acostada al sol de Málaga[1]; ya estamos ante sus famosas mujeres recostadas, pero aquí hay algo más, brazos, arterias que abrazan su rostro y evidencian su corazón, configurando un doble perfil perceptible como una pareja abrazada, amantes en un largo beso de amor (con inspiración en grabados de Picasso). Es pues una escultura que parte del antropomorfismo y donde los elementos simbólicos juegan un papel preponderante entre los entrelazados y arabescos que, a manera de grandes tentáculos, en su recorrido dejan visibles espacios internos, los interesantes vacíos de la obra de Berrocal. Al contrario que otras obras del escultor es ésta una pieza estática e indivisa, de gran envergadura y ocho toneladas de peso.

Hay que decir que Berrocal escogió este emplazamiento, no buscando un lugar «típicamente picassiano» en el centro de la ciudad, donde hubiera sido muy visitado, y más conocida su obra, sino en estos jardines bajo los ficus centenarios de robustas raíces arbóreas, donde la fuerza de la naturaleza se opone a esta otra fuerza reinventada en una escenografía torturante que seduce intensamente, y demuestra su capacidad para integrar la escultura en el espacio circundante, que asimismo la inspira.

También en el inicio de los 70 un artículo del poeta José Infante sobre Picasso, publicado en *Sol de España* (2-7-1971), se refería a Berrocal como «otro ilustre perdido». La Fundación Picasso en una exquisita colección ha retomado diferentes artículos sobre Picasso con un comentario actual y el mismo Infante al comentar el suyo insiste en Berrocal como «otro malagueño genial olvidado todavía hoy», y al que se hicieron muchas promesas[2].

A pesar de aquel episodio tan lamentable al que me referí al principio, Berrocal ha respondido siempre a su ciudad y no sólo a las instancias oficiales. Desde la Universidad, pero no desde la universidad institución, sino desde el incipiente Departamento de Arte que yo dirigía en 1972, tuve contactos con él, le solicitábamos material, catálogos que aquí no llegaban fácilmente, para hacer trabajos sobre su obra, que siempre enviaba. Incluso regaló una pieza múltiple, un Mini David, a petición de los alumnos para las subastas que realizaban para conseguir fondos con motivo del viaje de paso del Ecuador. Como Departamento de Historia del Arte, además de difundir su obra a través de nuestra docencia, quisimos utilizar como portada de la *Guía Histórico-Artística de Málaga*, un detalle del Monumento a Picasso de Berrocal, y otro diferente del mismo en la reedición de 2006.

Pero a quien más ha respondido Berrocal ha sido a su pueblo. Se puede hablar de un amor mutuo. Un grupo de vecinos de Villanueva de Algaidas, incluido su alcalde, conscientes del genio de su paisano se presentó en la gran exposición del palacio de Velázquez de 1984 y lo acompañaron, iniciando un camino por el que consiguieron llevar, poco a poco, a Berrocal hacia el pueblo. Ellos pusieron la primera piedra, Berrocal respondió generosamente y las instituciones también ayudaron; se creó una Asociación de Amigos de Berrocal (que llegó a contar con 700 socios) y en Villanueva esos esfuerzos y esa generosidad se han materializado en un conjunto de edificios importantes: El Centro de Interpretación del AGUA y de la Cultura Contemporánea, espléndido edificio de María Fraile y Javier Revillo, que se inició con el apoyo de la Diputación Provincial y otras entidades en 1998, en una de cuyas salas se expone la obra donada por el escultor, y cuenta con un importante aparato didáctico; la casa-museo, vivienda del artista y museo vivo de su obra y de sus colecciones; y el interesantísimo y amplio estudio-taller que Berrocal se construyó en 2005 para albergar toda la obra trasladada desde Verona procedente de sus antiguos talle-

ALGAIDAS. 1975

res, que es también depósito de sus moldes, de su vasta biblioteca y de un archivo que atesora unos 420.000 documentos; además allí se pueden ejecutar trabajos si la ocasión lo requiere, especialmente en relación con los seminarios de estudio que aquí tienen su sede. Con posterioridad, en noviembre de 2007, se ha creado la Fundación Escultor Berrocal para las Artes.

Pero mucho antes de todo esto Miguel Berrocal ya había manifestado sus afectos; en 1975 tituló Algaidas a una preciosa escultura, que es todo abrazos, lazos que le ligan a lo propio y describen un nudo de amistad[3].

En un encuentro internacional entre las universidades de Málaga y la segunda de Nápoles titulado «Presente y futuro de un modelo de colaboración científica en la realidad de la mediterraneidad», celebrado en la universidad de Málaga también en septiembre de 2015, el profesor Mario Buono, de la Segunda Universidad de Nápoles, en su ponencia «Inteligencia, Sostenibilidad, Inclusividad», aludió a Málaga como la ciudad más «smart-city» de Europa.

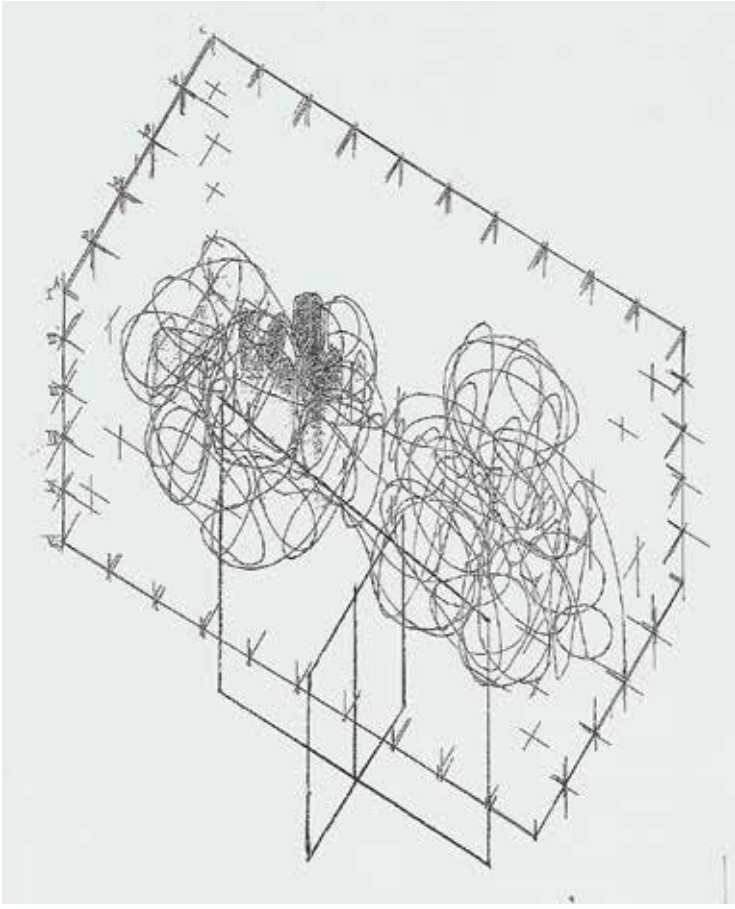
El término inglés *smart-city* se traduce como «ciudad inteligente», y en la práctica se concibe una «Smart City» como una ciudad comprometida con su entorno donde las infraestructuras están dotadas de las soluciones tecnológicas más avanzadas. Es una ciudad capaz de facilitar la interacción del ciudadano con los diversos elementos institucionales, urbanos, y tecnológicos, haciendo más fácil su vida cotidiana, permitiendo el acceso a la cultura y la educación, con referencia tanto a los aspectos ambientales, como a los elementos culturales e históricos. Málaga tiene méritos para ser esta ciudad, y las autoridades defienden la marca Málaga. El Club Málaga Valley, apoyado en la Universidad de Málaga, el Parque Tecnológico de Andalucía, las «startup» de la capital y la iniciativa del *smart-city*, es sinónimo de innovación. Y por parte del alcalde, y compartido por Ciudadanos, se ha mostrado gran interés por la vertiente tecnológica e innovadora de Málaga, la búsqueda de la sostenibilidad, así como la apertura a proyectos de innovación, que centran las bases de Málaga como Ciudad Inteligente. Y han dicho, asimismo, que esta ciudad es un lugar extraordinariamente bueno para captar talentos[4].

Captemos también los excelentes resultados de esos talentos. Captemos a Berrocal.

La «smart city–Málaga» no la imagino sin Berrocal, un escultor de Málaga de talla internacional, uno de esos talentos que se adelantaron a su tiempo, cuya obra ha estado determinada siempre por ese impulso de innovación y renovación, antes de que nuestros ministerios y consejerías se llamaran de Ciencia e Innovación. Antes de que nuestras ciudades fueran determinadas por la tecnología y la innovación.

En Berrocal se unen una fértil imaginación que trabaja constantemente, una gran potencia intelectual y una sólida preparación técnica, sin olvidar la constancia para transformar sus proyectos en realidad, y un instinto que parece no haberle fallado jamás, premisas para convertirse en un artista total. Quizá el Berrocal más conocido por nosotros sea el de sus esculturas desmontables, que empezó a desarrollar hacia 1959, y es cierto que muchas de sus esculturas son, además de desmontables, transformables y combinatorias, porque a ello le ha conducido su proceso de investigación, pero no es su única faceta.

PEPA, AXONOMETRÍA. 1997



Desde niño Berrocal tenía una pasión y la persigue; se inició como pintor pero no dio el paso hacia la escultura hasta 1955, ya en París, y se puede decir que cada obra que ha realizado a lo largo de su evolución artística implica un proceso de estudio, diseño y experimentación, algo inconcebible si Berrocal no tuviera una sólida formación técnica.

La precisión científica es la esencia de su obra. Berrocal hubiera querido estudiar Bellas Artes, pero la presión familiar quería orientarle hacia una licenciatura que parecía de mayor categoría, especialmente Medicina para que siguiera la tradición familiar, pero consiguió derivar hacia una carrera que, manteniendo el mismo status, le atraía por ser más técnica y creativa, y empezó a estudiar Arquitectura en Madrid; es curioso que el dibujo se le resistía, por eso absorbido por la Física y las Matemáticas, obligatorias en aquellos años preparatorios, se licenció en Ciencias Exactas. Pero no olvidó el arte, y paralelamente estudió en la Escuela de Artes y Oficios con el gran maestro Ángel Ferrant y allí, y con él, se interesa también por la mecánica. Asimismo, colaboró en el estudio del arquitecto Casto Fernández Shaw, una figura de personalidad poliédrica que a lo largo de su gestión profesional recorrió casi todos los terrenos debatidos por la vanguardia, y donde Berrocal descubrió un mundo nuevo[5]. Como he indicado Berrocal se orientó hacia la pintura realizando una primera exposición en Madrid en 1952, y en 1954 fue seleccionado entre los jóvenes pintores que expondrían en la Bienal de Venecia, pero fue en 1955, en París, cuando se volcó decidida-

mente en la escultura. En 1964, con una obra ya consolidada, se trasladó a Negrar, localidad muy cercana a Verona en donde había buenas empresas de fundición que él llevó al más alto nivel, y donde fundió sus esculturas, y otras que le solicitaban grandes artistas del momento, a lo largo de cuarenta años.

Vivía en una villa antigua, villa Rizzardi, con un espléndido parque que poblarían sus imágenes, y allí mismo instaló su taller. Inicialmente trabaja en solitario, varios años preparando un proyecto, calculando rigurosamente cada una de sus formas, después se rodea de un equipo de operarios, a los que selecciona según sus habilidades, pero en ningún momento ese equipo está solo, y él siempre decide. Aunque lo suyo es la ideación, durante años trabajó con la soldadura convirtiéndose en un obrero más, con sus gafas protectoras, con su mandil, lo cual no es una pose, aunque pueda parecerlo en algunas fotografías. La mirada, la presencia del maestro es fundamental y la experiencia del taller plantea nuevos recursos y procedimientos. La mecánica como motor para activar el genio, para desarrollar la inventiva que se hace a partir del conocimiento y la experimentación. Maestro inventor y maestro realizador perfectamente unidos.

Sus primeras esculturas, en hierro forjado y soldado, expresionistas y agresivas, acusan la influencia de Chillida, de Camín, y se mueven en torno a la abstracción, pero muy pronto encontramos un anticipo de su habilidad innovadora. Las balaustradas que le encargaron para la Cámara de Comercio de Carrara (1955-57), fundidas en aluminio y transformables sobre ocho elementos, le permiten, según un cálculo matemático de permutaciones, un elevado número de soluciones plásticas, propuesta que le lleva a sobrepasar las fronteras de la escultura tradicional, mostrando otras facetas de la experiencia artística[6].

Su proceso creativo se articula sobre una base científica y de esforzada dedicación al diseño. El proceso del proyecto de cada obra ha supuesto un riguroso cálculo, una cantidad ingente de dibujos de cada una de las formas que componen la obra final. El diseño como herramienta para la invención y la innovación, la exploración del objeto desde diferentes puntos de vista respecto a los planos del mismo, y así surgen esas asombrosas axonometrías. El artista adopta una forma de mirar, dibuja y proyecta con precisión cada uno de los elementos antes de darle vida tridimensional. Corta el objeto con un plano diedro transversal y nos muestra su planta, el contorno y el vacío interior, lo que se ha llamado el alma de la escultura. Pero ese espacio interior no es un vacío amorfo, Berrocal se interesa por la escultura que existe dentro de la escultura[7]. El escultor crea ritmo, espacio de donde surge la forma y se apropia de su interior;

CÓDICE BERROCALIENSIS Nº 3. 1985

MINI DAVID. 1969

tiene una gran capacidad de previsualización de los vacíos contenidos en los volúmenes, a los que luego da un nuevo destino al introducir los engranajes, lo se ha llamado en ocasiones «análisis introspectivos de la forma»[8].

Forzando más la visión y el ritmo derivan también las anamorfosis, una clase de perspectiva que deforma la imagen proyectándola fuera de sí misma de modo que recupere su forma cuando se la mira desde un punto de vista determinado o mediante un espejo apropiado, una evasión que implica un retorno; es una singularidad, un jeroglífico, un monstruo, un alarde técnico, un mecanismo de la ilusión óptica[9], que Berrocal no desdeña integrar en su obra, incluso dándole ese mismo título. *Anamorphosis* es una sucesión de medallas cuyos diseños abstractos se recomponen figurativamente alrededor de un cilindro de metal pulido demostrando el afán de experimentación de un artista de espíritu manierista[10].

Hay una obra de 1985 donde nos propone un código, como su testamento artístico. Es una carpeta con ocho acuarelas pequeñas (46x36) sobre papel japón, manuscritas en italiano que titula *Códice berrocaliensis. Reflexiones acerca de la forma y el color 11*. El tema es un torso y en la parte superior la reiteración de tres más pequeños que señalan las variaciones, las mutaciones, separados por la sentencia en su propia caligrafía. En la nº 3 indica «La investigación del antropomorfismo me lleva a la metamorfosis de las formas». Evidentemente sus axonometrías y anamorfosis son resultado de esta investigación.

Y es que ese poso científico es el principio de su obra, que presupone un análisis exhaustivo de las medidas y proporciones exactas de la idea formal que quiere plasmar en cada proyecto. En la obra de Berrocal no hay espacio para el azar, tal vez sí para el juego, el juego científico evidentemente, en el que también está presente su sentido del humor. Concibe la obra, su configuración formal, que puede sugerírsela su vasta cultura, su entronque con la historia, su formación matemática, su propia experimentación, unas formas de la naturaleza que determinan formalizaciones más abstractas, el propio cuerpo.

Y en esto quiero insistir porque Berrocal es un artista que bebe en la comprensión cultural del mundo clásico, sin infravalorar su aportación que se significa hacia una dimensión estética más deformante pero no menos sugestiva; en su obra están Grecia y Roma, la perfección del cuerpo, el modelo clásico concebido con un nuevo ideal, sin renunciar a la masa plástica de la forma escultórica. Y aunque no hay un seguimiento literal de la belleza o armonía del cuerpo que propugnan las corrientes humanistas y manieristas, el lenguaje gestual incide en las nociones de orden, propiedad y canon; una máquina corporal bien trabada. Berrocal siente una gran admiración por la potencia creativa de Miguel Ángel, el Mini David es un homenaje al escultor florentino, no sólo en el nombre. El cuerpo como soporte físico y activo de la creación artística, capaz de expresar diversos mensajes, formales, narrativos, también a veces emblemáticos. Una forma poética de rendir homenaje a la esencia de las cosas, que repetirá en diferentes escalas y materiales[12].

La iconografía anatómica de los personajes se puede relacionar también con los tratados de anatomía. Juan Valverde de Hamusco, tomó algunas láminas de Vesalio pero las originales pa-

rece que las realizó Gaspar Becerra, admirador de Miguel Ángel, y pudo apoyarse en el tratado sobre las proporciones de Durero[13]. Para medir las figuras Durero usa el compás y la regla, la geometría y la aritmética. Su tratado está dedicado a las proporciones y a los escorzos y en sus grabados los músculos, las arrugas, las articulaciones se muestran desde diferentes puntos de vista (de frente, de perfil, escorzadas) y los movimientos enseñan claramente la disposición de cada uno de los detalles anatómicos en el cuerpo[14]. También en el libro del anatomista Valverde se muestra el interior del cuerpo, aunque con objetivos diferentes a los de Berrocal, a quien le obsesionan las distintas partes corpóreas, siendo cada una resultado de una construcción matemática armoniosa y, sobre todo, el vacío interior. Todo lo cual nos lo afirma en la inscripción de la acuarela nº 1 «El volumen negativo del vacío siempre está presente».

En la obra de Berrocal es fundamental el volumen, los vacíos, las secuencias, la composición en su conjunto y la descomposición de la forma en diferentes piezas, todas y cada una de ellas unidades independientes que surgen de su increíble imaginación, que es necesario fundir separadamente como partes de un todo porque hay que encajarlas para recomponer la forma. Son elementos de ensamblaje bien trabados, piezas matemáticas, metódicas, ordenadas, labradas con total precisión, y nos indica «La desmontabilidad no es sólo un juego abstracto: por eso he mirado hacia el antropomorfismo» (nº 2). Estas obras consolidan su identidad.

Pedro Feduchi insiste en la gran novedad que supone plantear la desmontabilidad del cuerpo acabado, porque se rompe la inmutabilidad del objeto artístico dando paso a las mutaciones y metamorfosis, y aquí sí se separa del mundo clásico. Berrocal no sólo se apropia del interior de la forma; al permitir que los fragmentos tengan la posibilidad de ser remontados capacita a la escultura a ser y no ser, la conduce a vivir siempre en una continua metamorfosis[15]. Julián Gállego insiste en que desmontar y volver a montar una escultura es una proyección subjetiva de quien la maneja, ya que en ese proceso la posee plenamente[16]. Y hay una evolución, una superación. *María de la O* (1962-64) se descomponía en 7 elementos, *Mini David* (1968-69) en 22, *Op.114-Goliat* (1968-72) en 79. Berrocal es capaz de realizar sus obras en diferentes tamaños, lo que implica mayor complejidad ya que al cambiar la dimensión de las esculturas la descomposición varía. Asimismo llega a la obra múltiple, que puede tener una mayor difusión, y en la cual Berrocal asume todas las posibilidades del escultor, del fundidor y del editor.

Como he dicho sus ideas las plasma en un proyecto, que requiere un proceso de investigación, primando el dibujo en sus planteamientos espaciales y de acoplamiento, beneficiándose, asimismo, de la tecnología. Evidentemente lo principal es el concepto de la obra, la idea, pero no descuida ningún aspecto, y todo lo tiene previsto. La elección del material ocupa un lugar muy importante. Berrocal ha trabajado con distintos materiales, hierro, acero, latón, plata, bronce, generalmente vaciados con el pro-

MARÍA DE LA O. 1964

RICHELIEU BIG. 1973

cedimiento de la cera perdida, pero el peso condiciona, especialmente en la obra de gran formato, e introduce otros materiales como el kevlar, de uso en armamento militar por su menor peso; asimismo la arcilla, diversos tipos de resinas, la piedra, la madera que secciona en diferentes piezas que han de ser acopladas, buscando también en esta conjunción una estética de la superficie, extrayendo el máximo valor de las vetas, de su coloración natural. *Richelieu big*, 1973, es verdaderamente grande (1,68x1,55x0,60), pero más grande es la capacidad del escultor para perpetrar este objeto de madera, desmontable en 60 elementos.

Sin embargo, a pesar de tanta precisión, porque Berrocal es un perfeccionista, estas esculturas no son frías, tienen alma y tienen también algunas de ellas un objeto encerrado, una presencia enigmática, a veces irónica. Esto puede ser más anecdótico, pero en absoluto superficial. Porque, aunque él proponga algunas de sus obras con un cierto sentido lúdico en ese hacer y deshacer, el resultado no es un juego, es un efecto sorpresivo, tiene una significación sensorial, «metáfora de la existencia en el tiempo y en el espacio»[17]. La obra de Berrocal es al mismo tiempo una rareza, una curiosidad, un objeto que se dirige a la posesión y el consumo pero nunca pierde su artisticidad[18]. Muchas de ellas son joyas, la escultura en sí ya lo es, pero hay piezas diseñadas como tales, o para transformarse en una joya del adorno femenino como la cabellera de *Cleopatra*, convertida en vistoso brazalete, o los genitales del *David*, en un precioso anillo.

Las técnicas de Berrocal pueden anclar en procedimientos ancestrales (incluso guarda máquinas antiguas), interpretados las más de las veces con técnicas actuales y punteras, frente a ello maneja también maquinaria utilizada en el sector industrial no desdeñando el beneficio de la precisión que le ofrece la tecnología; a veces son experimentos en los que vuelve a introducir el juego y el humor, como aquellos dibujos «fritos» y luego «lavados», de resultados sorprendentes estéticamente, en los que involucraba a sus propios hijos, entonces niños pequeños, como colaboradores.

MAIMÓNIDES. 1987

ALMOGÁVAR. SANCHO DE OROS. 1981

Por supuesto que las texturas de las superficies acabadas están muy cuidadas, puliendo el material, patinándolo, pero también dejándolo al natural u oxidado buscando efectos más expresionistas. Incluso recurre a la caligrafía cuyos

trazos pueden alcanzar sugerentes valores estéticos, nuevas experiencia sensoriales; en la carpeta ya citada nos indica «La caligrafía puede ser un punto de partida para la inspiración» (nº 6), de nuevo la idea. Pero aún precisa más: «Las palabras pueden existir como formas no sólo como signos» (nº/9), y realmente muchas de sus esculturas ostentan orgullosamente el nombre, que se integra en su propia hechura como construcción identitaria, y así lo vemos en *With love* (1985), *Maimónides* o el *Torso Marzotto*, (1987).

La serie de los *Almogávares* (1981-83), que insiste en la relación historia y modernidad, es impresionante. Diez figuras representadas por el torso, en madera (aunque también las funde en bronce), que se configuran sobre diez viejos yunques de hierro. Parece como si el grito de guerra de estos guerreros medievales «Desperta ferro» diera vida al yunque que constituye su alma, modelando la masa corpórea, musculosa, de este ejército mercenario y fiel que contribuyó a la incorporación de muchas tierras a la corona de Aragón. Resultó fascinante verlos alineados en la Plaza de la Constitución de Málaga o en el taller de Berrocal. Evidentemente en estas obras hay un pie forzado, como ha indicado Feduchi, pero triunfa su capacidad inventiva y modela sobre cada yunque las diferentes personalidades, planteando el poder de la metamorfosis[19].

FUENTE, MÁLAGA

También un gran guerrero o atleta es *Citius, Altius, Fortius* (1991), pero su complejidad es diferente, un alarde de su ingenio matemático. La vigorosa figura, realizada en kevlar y fibra de carbono, muy pulido, se alza sobre una estructura de base que guarda un dispositivo de gran precisión con los mecanismos de traslación y rotación de los diferentes elementos, ya que el torso se abre y se despliega en seis elementos individualizados, seis firmes columnas de potencial expresivo.

Málaga conserva otro monumento público, de 1989. Se trata de una fuente para un jardín urbano, que también diseñó Berrocal, realizada en piedra de diferentes colores, que no ha sido suficientemente cuidada, y el deterioro que sufre es inmenso. Con ella afrontó un nuevo reto ya que se trata de un bodegón sobre un velador, (de nuevo la sugestión de los temas picassianos), de gran tamaño (2,60 m.), cuando realmente la quietud que predomina en este género requiere formatos más reducidos. Pero las piezas que constituyen esta fuente han sido descompuestas en diferentes volúmenes que se traban en una nueva mecánica y, animados por el elemento vivificador del agua, se reconstituyen como objeto útil y bello.

Una de las últimas obras que realizó es *Melilla* (2006), que guarda una cierta correspondencia con «Algaidas», especialmente relaciones de contenido ya que en esta ciudad ha querido

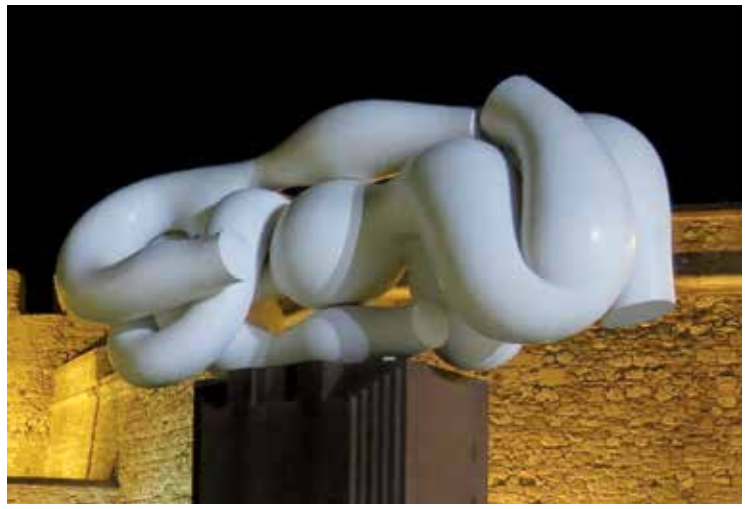
expresar también la amistad, la hermandad, además de la convivencia de culturas en paz; pero hay un mayor antropomorfismo, es una pieza muy blanca, en kevlar y fibra de carbono, de formas rotundas, que se entrelazan dejando sugerentes vacíos en una compleja investigación espacial, y que, recostada, se impone majestuosa en la nueva Plaza de las Culturas, ante el viejo recinto fortificado de Melilla.

Cálculo, matemáticas, reflexión, precisión, como Durero, como Borromini, como el Padre Caramuel. Pero ahora hablaré de emoción, de sentimientos. En el momento actual en que tanto se ha hablado de sentimientos y se pretende eludir los argumentos ante éstos, yo también quiero terminar con sentimientos, sin rechazar los argumentos.

Por parte de algunos individuos, intelectuales, estamos viviendo en fechas muy recientes lo que se ha venido en llamar «la vergüenza de la pertenencia», lo que no ha sido obstáculo para recoger los galardones que les ha brindado el estado español. Frente a eso Berrocal nos da una lección, un ejemplo de sentimiento, de amor a su patria chica, a su patria grande, por la que siempre sintió nostalgia. Un hombre que está en la cima del éxito, en el país del arte, Italia, conectado con la vanguardia internacional, comentado por los mejores críticos e historiadores del arte y de la ciencia, atiende a esa llamada de su pueblo y en 2004 cierra su taller de Verona, carga varios, muchos contenedores y, no dejando allí ni un clavo, se traslada, con su familia, a su localidad natal, para establecer en ella su producción y tutelar el futuro museo. Es una reacción emocional, identitaria, de lo propio, del sueño de la tierra, una tierra que, desgraciadamente, lo cobija desde 2006.

Para Villanueva de Algaidas la vuelta de Berrocal ha sido un regalo que todos valoramos. Pero Berrocal es muy grande, su obra es ingente y Berrocal también tiene que estar en esta Málaga inteligente y eficiente que tanto se promociona hoy. Ya en 2012 se encargó a la Fundación Escultor Berrocal para las Artes un proyecto para que la obra del escultor ocupara un espacio cultural de nuestra ciudad; la propuesta de la Fundación ha sido un «Centro de Culturas Creativas» que partiendo de la obra de Berrocal, defendía la posibilidad de una cultura sostenible y contenedora de identidad, y, aunque fue valorado muy positivamente, no se ha concretado en nada todavía. Pero hay deseos de seguir adelante.

Málaga tiene que reivindicar a Berrocal. •



MELILLA, MELILLA. 2006. FOTO: LUIS DEL RÍO

1 Del boceto de esta obra deriva una escultura desmontable que tituló «Siéxtasis». (Agradezco este dato a Cristina de Braganza de Berrocal).

2 INFANTE, José: *Picasso y Málaga*, Colección «la hoja que ríe asomada..», Málaga, Ayuntamiento y Fundación Picasso, 2014.

3 Una obra similar se encuentra en Madrid, en el jardín de la Fundación Juan March.

4 *Sur*, 29-9-2015. *Sur* 6-11-2015.

5 FULLAONDO, Daniel: «Nota previa», en «Casto Fernández-Shaw», *Revista Poesía* nº 11, Madrid, 1978, p. 6.

6 FEDUCHI, Pedro: «Berrocal. Dialécticas», en *Catálogo de la exposición Berrocal*. Málaga, Sala Unicaja, Italcable, 2000, p. 40.

7 MORGAN, Robert C.: «Berrocal. El misterio de la existencia», en *Catálogo*... op. cit., p. 17.

8 FEDUCHI, Pedro: «Berrocal. Dialécticas», en *Catálogo...*, op. cit., p. 36.

9 BALTRUSAITIS, Jurgis: *Anamorphoses. Les perspectives depravées-II*. París, Flammarion, 1996, p. 7.

10 FERRIER, Jean-Louis: *Berrocal.* Colección Mains et Merveilles, Turín, 1989, p. 76.

11 Berrocal realizó esta serie del «Códice berrocaliensis» AZ, en 1985. Más tarde realizó otra serie «Códice berrocaliensis» MB, en papel Arches, en mayor tamaño y plasmando también algunas ideas diferentes. (Agradezco esta información a Cristina de Braganza de Berrocal).

12 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: «Del ideal atlético al ideal heroico. Algunas controversias (pre y post9 barrocas sobre el cuerpo», en GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen (ed.): *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental.* Madrid, ed. Abada, 2014, p. 126.

13 RIERA, Juan: «Valverde y la anatomía del Renacimiento». Estudio preliminar a la edición facsímil VALVERDE DE HAMUSCO, Juan: *Historia de la composición del cuerpo humano* (Roma 1556), edición facsímil, Universidad de Valladolid, 1981, (También se ha aportado el nombre del pintor extremeño Pedro de Rubiales) p. 56.

14 PORTMANN, María: «La construcción del cuerpo femenino y el concepto de belleza en la teoría y en el arte del Siglo de Oro», en GONZÁLEZ-ROMÁN, Carmen (ed): Op. cit. p.41.

15 FEDUCHI, Pedro: «Berrocal. Dialécticas»,en *Catálogo...,* op. cit., p. 40.

16 GÁLLEGO, Julián: «El taller de Berrocal», *Catálogo de la exposición Antológica Berrocal (1955-1984)*, Madrid, Palacio de Velázquez, 1984, p. 11.

17 MORGAN, Robert C.: «Berrocal. El misterio»... p. 15.

18 GÁLLEGO, Julián: «El taller de Berrocal»..., op. cit. p. 16.

19 FEDUCHI, Pedro: «Berrocal. Dialécticas», en *Catálogo...,* op. cit., p. 43.

EL AZUL EGIPCIO EN LA PINTURA DE CÁSTULO (JAÉN)

Por María Estrella Arcos Von Haartman

La obra de arte es materia además de mensaje. Tiene una individualidad propia, síntesis del pensamiento, la sensibilidad y la habilidad manual de su creador. A lo largo de los siglos los historiadores y estudiosos del arte han analizado especialmente los conceptos y las leyes que rigen su creación pero, en su profunda realidad polisémica, se trata de un valor intangible asociado a un soporte material. Es decir, tiene una naturaleza físico-química compleja indisociable a cualquier otro valor que se le puede atribuir (histórico, artístico, documental, etc.). El hecho novedoso, actual, es el interés por descubrir las etapas sucesivas de elaboración, disociar sus elementos constitutivos y analizarlos. Es cierto que estas investigaciones no son indispensables para la percepción de la belleza de la obra, pero favorecen una más profunda comprensión acerca de los procedimientos que conducen a la creación artística así como acceder a los medios más coherentes encaminados a su protección. Es en este punto donde entran en contacto el Arte, la Historia y la Ciencias Experimentales (Física, Química, Biología, Geología, etc.) que, junto a la aplicación de la técnicas de laboratorio, enriquece la mirada del especialista, ofrece un estudio más amplio y pormenorizado y culmina en un conocimiento más penetrante que «desmenuce la obra y traspase la superficie, pasando al interior donde muchas veces se encuentran los datos más preciosos» (G. Nieto).

RECREACIÓN VIRTUAL DE LA CIUDAD DE CÁSTULO EN ÉPOCA ROMANA. FOTO: FRANCISCO ARIAS DE HARO

En cuanto a las técnicas científicas habitualmente aplicadas, se distinguen dos grandes grupos de información: los exámenes de superficie y los análisis puntuales. Los primeros ayudan a conocer la estructura de la obra a través de las radiaciones visibles e invisibles al ojo humano, sin necesidad de manipular el objeto. Los segundos profundizan en la identificación de los materiales y su distribución en la obra a través de muestras microscópicas extraídas de la obra.

Bajo estos parámetros y ante la evidencia que la investigación científica no solo contribuye a su conservación y restauración, sino que enriquece su contemplación y ayuda a desvelar la multiplicidad de sus significados, se planteó la

RECREACIÓN VIRTUAL DE LA SALA DEL MOSAICODE LOS AMORES
CON LOS REVESTIMIENTOS MURALES. FOTO: FRANCISCO ARIAS DE HARO

posibilidad de llevar a cabo análisis físico-químicos de muestras extraídas de algunos elementos singulares del yacimiento arqueológico de Cástulo, en Linares (Jaén), cuyos resultados han sido sorprendentes.

La ciudad de Cástulo, fundada en el tercer milenio a.C., llegó a ser la población más importante de la Oretania ibérica. Ocupando una situación estratégica en la cabecera del Valle del Guadalquivir como último puerto fluvial del Betis, nudo de comunicación con un acceso privilegiado a los recursos mineros de Sierra Morena y en una encrucijada de caminos entre los que se encontraba la antigua vía Hercúlea, se convirtió en uno de los núcleos principales de comercio de la Península Ibérica. Tuvo categoría de municipio romano, promovido en honor del emperador Domiciano y con capacidad de acuñar moneda. Hasta el momento presente se han descubierto dos espacios del centro monumental del Cástulo romano que, inicialmente, se han identificado con edificios públicos relevantes de la ciudad en los siglos I y II, y que son reedificados en época bajo-imperial, para albergar respectivamente, un edificio religioso cristiano y una temprana judería.

Además de la ciudad amurallada de Cástulo, la zona arqueológica comprende una vasta superficie donde se solapan múltiples evidencias históricas: se encuentran necrópolis, factorías, infraestructuras públicas y otras instalaciones suburbanas relacionadas con la ciudad ibero-romana, pero también otros asentamientos desde la Prehistoria a la Baja Edad Media, que completan el gran valor patrimonial de esta zona arqueológica. Esta compleja secuencia estratigráfica y temporal, además de sus excepcionales condiciones de conservación e integridad, hacen de este enclave un lugar imprescindible para explicar la Historia de Andalucía.

Dada la singularidad del espacio y su potencial científico, desde 2011 y a través del proyec-

to Forvm MMX se han sucedido las campañas arqueológicas que, junto a los bien reconocidos hallazgos, ha movilizado nuevos recursos alrededor de la investigación y la conservación del patrimonio arqueológico, estando sus actividades marcadas por la convergencia público-privada, la creatividad y la eficiencia. A lo largo de las cinco campañas se han explorado dos áreas del centro monumental del Cástulo romano donde inicialmente se han identificado relevantes edificios públicos de la ciudad en los siglos I y II, y que son reedificados en época bajo-imperial para albergar, respectivamente, un edificio religioso cristiano y una temprana judería.[1] Aunque no se ha localizado el foro de la ciudad, las áreas exploradas forman parte de su centro monumental, confirmando la imagen de una ciudad compleja y de incomparable riqueza constructiva y ornamental. El proyecto Forvm MMX, conseguido por una extensa cooperación institucional, ha reunido a cincuenta y siete profesionales de diversas disciplinas y a empresas de informática, telecomunicaciones y patrimonio histórico. Además, cuenta con más de cuatrocientas personas que han contribuido con su trabajo voluntario.

Los hallazgos de abundante material utilitario, doméstico y suntuario se ha visto completado con los pavimentos musivarios de las habitaciones —conocidos como mosaico de los Amores, Geométrico, de los Octógonos, etc.—, que han resultado todo un hito dentro del panorama nacional. Gracias a la magnífica difusión realizada y, especialmente, a los avances tecnológicos desarrollados, tales como el sistema Too Waste, infografías 3D, digitalización de piezas para su reproducción, códigos QR y bolígrafos escáner para la identificación y siglado de cada pieza o fragmento, fotografías de alta resolución, entre otros recursos, se pretende contribuir a medio plazo a la creación de un sistema público de información sobre el patrimonio arqueológico.[2]

Sin embargo, y a pesar del impacto que ha supuesto la recuperación visual —todavía no completada bajo el punto de vista de su restauración— de los mosaicos, el presente texto se centra en los restos pictóricos murales aparecidos en los mismos espacios, los cuales podemos considerar como excepcionales tanto por su calidad como por su estado de conservación. Decorando los muros de una altura media estimada de 3,80 m, presenta el esquema tripartido de los estilos decorativos romanos. El zócalo está decorado con una cruz gamada en perspectiva, de color rojo, ocre, negro y blanco. La zona media está compuesta por grandes paneles rojos bordeados por filetes dobles y separados por una cenefa vertical con decoración de candelabros, encuadrada a su vez por bandas verdes. Por último, el tercer elemento se corresponde a una cornisa decorada con motivos vegetales que conserva restos de policromía roja y amarilla. Esta decoración parietal todavía se conserva *in situ* a nivel de zócalo (en algunos puntos alcanzando el metro y medio de altura), si bien la correspondiente a las zonas más altas se ha hallado fragmentada sobre el suelo, formando parte del estrato arqueológico producido por el derrumbe del edificio. Gracias también a las recreaciones virtuales llevadas a cabo es posible comprender el conjunto ornamental y su

DETALLE DE UN ZÓCALO PINTADO EN PROCESO DE CONSOLIDACIÓN. FOTO: ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN

FRAGMENTOS DE PINTURA MURAL CAÍDOS DURANTE EL DERRUMBE DEL EDIFICIO, CON ENGASADO Y PROTECCIÓN PARA SU EXTRACCIÓN FOTO: ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN

FRAGMENTOS DE PINTURA MURAL, UNA VEZ REALIZADA LA LIMPIEZA SUPERFICIAL. PUNTO DE TOMA DE MUESTRA PARA SU ANÁLISIS FÍSICO-QUÍMICO. FOTO: ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN

distribución en grandes paneles rojos de los citados motivos figurativos, vegetales y geométricos ejecutados con gran delicadeza, detallismo y conocimiento técnico y artístico. Se trata, por tanto, de una técnica muy depurada, empleando el *buon fresco* en los fondos monocromos y pinceladas *a secco* en zonas ornamentales y figuradas, probablemente aglutinadas con algún compuesto de tipo proteínico.

En cuanto a la fábrica o soporte murario, sigue con exactitud los escritos de Vitrubio (*De Architectura,* libro VII) demostrando el perfeccionamiento técnico de la pintura mural romana: «...cuando se le hayan aplicado no menos tres capas de mortero... de grano gordo y antes de que se seque, se aplicará otra de la misma calidad pero de polvo un poco más fino. Cuando ésta estuviere bien aplanada y alisada se aplicará encima otra tercera capa de polvo mucho más fino aún. Aplicadas sobre las paredes tres capas de arena y otras tantas de mármol, no estarán expuestas ni a grietas ni a cualquier otro defecto.»

En el caso de Cástulo aparecen dos tipos de soportes —piedra y tapial—, seguidos por diferentes capas de mortero cuya preparación, según las muestras analizadas, está conformada con una mezcla de arena cuarcítica y feldespática cementada con caliza microcristalina, encontrándose también en la composición impurezas arcillosas y, por último, otras capas más finas de polvo de mármol y cal alisadas para crear la superficie en la que se aplican los pigmentos. Esta técnica mixta combina el fresco para los colores base, como los grandes paneles rojos, y el temple para realizar los motivos figurados y las líneas de enmarque, de ahí su mayor fragilidad, de manera que al rojo se superponen las líneas verdes, blancas o amarillas.

A lo largo de las diferentes campañas arqueológicas y a medida que salían a la luz los muros de las diferentes habitaciones, se hizo necesario realizar trabajos de emergencia sobre las estructuras y sus revestimientos. Como ya se ha comentado, un porcentaje considerable todavía se conservaba sobre las fábricas por lo que se procedió a su limpieza, consolidación y sellado de bordes. Por otro lado, los fragmentos caídos durante el derrumbe del propio edificio estaban estratificados entre los restos del mismo, haciendo necesaria su recuperación a través de engasados y su traslado a taller de restauración. Cabe destacar los ensayos de bioconsolidación —cuyo principio se basa en la carbonatogénesis bacteriana— que se han realizado a fin de intentar sustituir los productos tradicionales (resinas acrílicas o silicato de etilo), y que parece presentar ventajas como el de respetar la porosi-

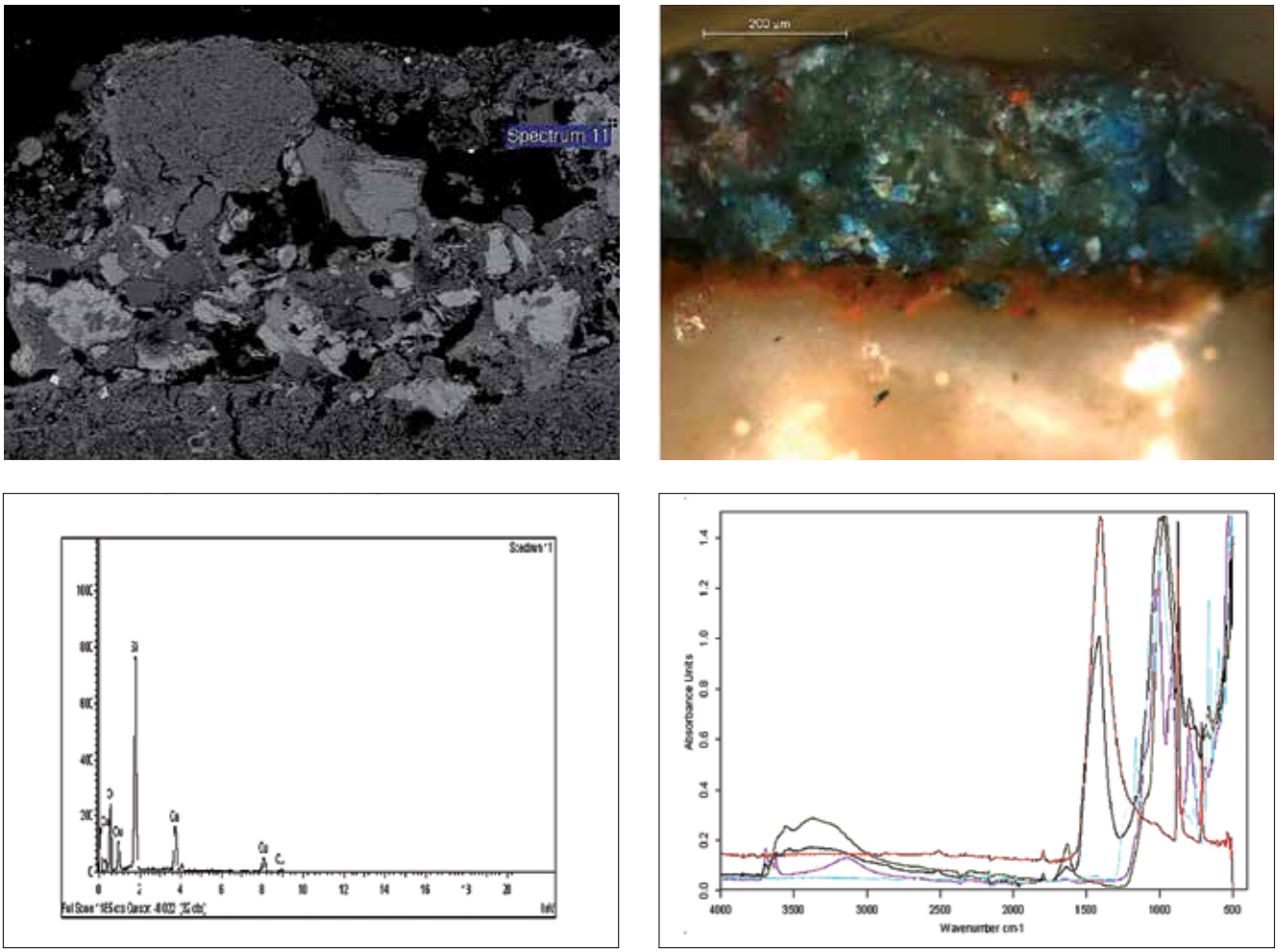
dad de los materiales sobre los que se aplica así como no interferir en tratamientos posteriores.[3]

A fin de profundizar en los procesos de ejecución y los materiales empleados se hacía imprescindible la toma de muestras de pequeños fragmentos desprendidos para llevar a cabo los pertinentes análisis físico-químicos que permitiera la identificación de sus componentes, la secuencia estratigráfica y la identificación de sus posibles alteraciones. Los trabajos fueron llevados a cabo por los técnicos del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia y sus resultados han ayudado tanto al esclarecimiento de algunas de las claves del procedimiento parietal romano como a la confirmación del uso de algunos materiales singulares. En las muestras estudiadas se ha detectado la presencia de pigmentos como bermellón, óxido de hierro, negro de carbón vegetal, siena natural, tierra verde y azul egipcio. La capa superficial del mortero subyacente solo muestra la presencia de arena y calcita.

Entre todos estos materiales llama la atención especialmente la presencia del citado azul egipcio (también conocido como azul pompeyano), empleado en Egipto desde la Cuarta Dinastía, en torno a 2500 a.C. En la cultura egipcia era considerado como el color del cielo y del universo, asociado también al agua y el Nilo y, por tanto, el color de la vida, de la fertilidad y del renacimiento. Uno de los materiales naturales azules a lo que los egipcios tuvieron acceso fue el lapislázuli, una piedra semipreciosa de intensa y profunda tonalidad que podía ser molida en polvo, si bien este era un artículo de lujo que tenía que ser importado de Afganistán. Por lo tanto, no resulta demasiado sorprendente que los egipcios llegaran a producir un pigmento sintético como sustituto de aquél. Usado durante el periodo Medio y Nuevo, su utilización se prolonga hasta la época greco-romana en decoración de tumbas, pinturas murales, muebles, esculturas, sellos cilíndricos... Sirva como ejemplo su presencia, por citar un par de casos, en el *Escriba y contador de grano* Nebanum en Tebas y en la estatua de Isis, mensajera de los dioses, en el Partenón. Su utilización, por tanto, llega a extenderse por el área del Mediterráneo y a lo largo del Imperio Romano. A partir del siglo IV se pierde su uso y el proceso de fabricación y ya no se detecta en obras de épocas posteriores.

Se trata, probablemente, del primer pigmento artificial fabricado por el hombre. También es uno de los primeros en ser estudiado científicamente. Sir Humphrey Davy encontró en 1814 durante las excavaciones de Pompeya un pequeño recipiente conteniendo el material base. Fue replicado a principios del siglo XX en laboratorio por Laurie et al. obteniendo una frita policristalina como producto primario que se muele para obtener el pigmento. Su característico color azul, resultante de uno de sus principales componentes —el cobre— oscila entre una tonalidad clara y una oscura, dependiendo de los procedimientos diferenciales y de su composición. Si el pigmento es grueso produce un azul oscuro intenso, mientras que si es fino produce un azul más pálido, etéreo. Relacionado con este color existe también una frita verde que se produce calentando la mezcla a temperaturas algo superiores.

FRAGMENTOS CON LAS DIFERENTES TONALIDADES EMPLEADAS EN LA DECORACIÓN PARIETAL.
FOTO: ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN



ANÁLISIS DE MICROMUESTRAS MEDIANTE MICROSCOPÍA ELECTRÓNICA (SEM-EDX). FOTO: IRP, UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA.

En cuanto a sus características es un material muy resistente, insoluble en ácidos y que no se deteriora por la luz o el calor moderado por lo que tonalidad (que puede variar según la molienda o tamaño de los granos, tal y como se ha indicado) permanece inalterable. Naturalmente, al ser un pigmento artificial era caro por lo que se reservaba a los motivos principales o detalles, a veces en paisajes marinos o temas mitológicos, pero raramente en los fondos. Por todo ello consideramos muy interesante su empleo e identificación en el yacimiento de Cástulo confirmando, nuevamente, el alto nivel de los artesanos y artistas que allí trabajaron y la inversión económica que ello supuso, bien refrendado asimismo por la calidad y cantidad de los restantes elementos ornamentales. Su identificación suministra información de tipo cronológico, confirma la continuidad de un conocimiento técnico proveniente desde épocas muy anteriores a través de diferentes culturas, su dispersión geográfica y el reconocimiento como material exquisito a emplear en espacios singulares. No se ha podido recabar información acerca de su empleo en otros yacimientos hispanos aunque es probable su existencia. En cualquier caso,

desaparece totalmente, como ya se ha indicado, poco después.

Se prepara por calentamiento de una mezcla que contiene sílice (SiO_2), compuestos de cobre (posiblemente malaquita, $CuCO_3$), carbonato cálcico ($CaCO_3$) y natrón (sesquicarbonato sódico, Na_2CO_3), calentado a una temperatura entre 800° y 1000° C.

En los estudios analíticos se han utilizado las técnicas de microscopía electrónica (SEM-EDX), espectroscopía fotoluminiscente (FTIR), análisis de isótopos y voltamperometría de micropartículas. Este último método, desarrollado por Scholz et al., está basado en el contacto de un electrodo con un posible electrolito provocando señales específicas de las especies químicas y su presencia cualitativa y cuantitativa en los materiales de los objetos artísticos. Se registra la respuesta en corriente a las perturbaciones de potencial, aplicando las leyes de la termodinámica y la cinética química.[4] Su uso se ha comprobado en la identificación y cuantificación de componentes individuales en micromuestras pictóricas, la autentificación y datación de materiales arqueológicos, en pigmentos orgánicos e inorgánicos, metales y sus productos de corrosión y en cerámicas, vidrios y vidriados cerámicos. •

1 CASTRO LÓPEZ, M.: «Forvm MMX nos ha reunido». En *7esquinas*, Revista del Estudios Linarenses nº 6 (2014), pp. 7-9.

2 ARIAS DE HARO, F.: «Para una Arqueología de trabajo, la estratigrafía musivaria. Propuesta sobre la ejecución de la Alegoría del Invierno». En *7esquinas*, Revista del Estudios Linarenses nº 6 (2014), pp. 17-19.

3 CALERO CASTILLO, A.I. et alii: «Ensayos de bioconsolidación en los revestimientos murales del Conjunto Arqueológico de Cástulo, Linares (Jaén)». Actas Congreso Nacional Estudio y Conservación del patrimonio Cultural.

4 DOMENECH-CARBÓ, A. et alii. : «Electrochemical Characterization of Egyptian Blue Pigment in Wall Paintings Using the Voltammetry of Particles Methodology». En *Electroanalysis* 25 (2013).

BIBLIOGRAFÍA

ARCOS VON HAARTMAN, E. et alii: «Análisis científico e intervención sobre las pinturas murales de Cástulo (Linares, Jaén)». Actas Congreso Nacional Estudio y Conservación del patrimonio Cultural. Málaga, noviembre, 2015.

ARIAS DE HARO, F.: «Para una Arqueología de trabajo, la estratigrafía musivaria. Propuesta sobre la ejecución de la Alegoría del Invierno». En *7esquinas*, Revista del Estudios Linarenses nº 6 (2014), pp. 17-19.

CALERO CASTILLO, A.I. et alii: «Ensayos de bioconsolidación en los revestimientos murales del Conjunto Arqueológico de Cástulo, Linares (Jaén)». Actas Congreso Nacional Estudio y Conservación del patrimonio Cultural. Málaga, noviembre, 2015

CASTRO LÓPEZ, M.: «Forvm MMX nos ha reunido». En *7esquinas*, Revista del Estudios Linarenses nº 6 (2014), pp. 7-9.

DOMENECH-CARBÓ, A. et alii. : «Electrochemical Characterization of Egyptian Blue Pigment in Wall Paintings Using the Voltammetry of Particles Methodology». En *Electroanalysis* 25 (2013), pp. 2161-2130.

APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE FRANK GEHRY

Por Ángel Asenjo Díaz

El anterior otoño le fue entregado a Frank Gehry, a sus 85 años, el Premio Príncipe de Asturias de las Artes de 2014. Esto significa que después de recibir el premio Pritzker hace 25 años, la Fundación Príncipe de Asturias volvió a reconocer la aportación realizada por este insigne arquitecto a la creación arquitectónica, su gran innovación en el ámbito de las formas y de los materiales. Así España ha saldado la deuda que tenía con este arquitecto por su genial Museo Guggenheim de Bilbao, así como por su destacada Bodega y Hotel Marqués de Riscal en la Rioja. Este prestigioso premio ha sido concedido anteriormente a otros destacados arquitectos, como lo son Oscar Niemeyer, Francisco Sáenz de Oiza, Santiago Calatrava o Rafael Moneo.

INTRODUCCIÓN

Para analizar la obra arquitectónica realizada por Frank Gehry hasta la fecha, partimos de la consideración de que la Arquitectura es un arte indirecto, pues el arquitecto no ejecuta la obra, sólo suministra las ideas de forma ordenada o metodológica, dando instrucciones gráficas, escritas o verbales, para que otros las construyan. Debido a esto, la arquitectura está más condicionada por los propios procesos de producción, que por las ideas aportadas de quienes la proyectan. Entre las ideas nacidas del arquitecto y su ejecución se interponen normalmente una serie de mecanismos de carácter económico, administrativo, legal, financiero e industrial, que indudablemente pueden llegar a condicionar, modificar y distorsionar, tanto el proceso creativo como la materialización de la arquitectura como obra de arte.

Frank Gehry es uno de los pocos arquitectos que ha conseguido sortear los condicionantes del proceso de producción de la arquitectura, sin que por ello los haya excluido. Es indudable que ha acertado, de forma excepcional e inimitable, al infundir en sus edificios la inmediatez, la espontaneidad y la improvisación, cuestiones que sólo se pueden observar en las obras de arte salidas directamente de la mano del artista. Es por esta razón por la que con frecuencia se dice que Frank Gehry es más un «artista» que un arquitecto, aunque él insiste que es un «arquitecto», ya que actúa permanentemente en el ámbito del espacio y de las formas, que en definitiva son los aspectos fundamentales de cualquier obra arquitectónica. No obstante, la fuerza y emotividad inconfundibles que se aprecian en su obra provienen de ese compromiso apasionado, contraído por él de forma simultánea con estos roles aparentemente irreconciliables, el del «artista» y el del «arquitecto», consiguiendo aunarlos en su persona.

La creatividad de Frank Gehry se aprecia después de analizar sus obras más emblemáticas, que aun siendo en algunos casos el resulta-

EDIFICIO DEL DZ BANK

do de una magnífica sobriedad, se caracterizan en general por contener elementos aparentemente caprichosos, que se incorporan en su arquitectura con un abandono irrefrenable, y que parecen proclamar la feliz y total liberación de cualquier limitación económica, ingenieril o funcional. Estos elementos suelen ser los que más destacan del conjunto, y realmente están lejos de ser superfluos, son funcionales, casi siempre necesarios, y frecuentemente están construidos con materiales modestos, constituyendo una conjunción de desenfado e intencionalidad. Observados con detenimiento, como parte del conjunto al que pertenecen, ofrecen al espectador la posibilidad de especular de forma metafórica y elocuente sobre la intrincada relación, siempre conflictiva, entre la libertad de actuar del arquitecto y la función social de la arquitectura.

El trabajo como arquitecto de Frank Gehry, así como su compromiso con la arquitectura, ha sido satisfecho de forma ejemplar en casi todas sus obras, demostrándonos que su obra arquitectónica, una vez resueltas las exigencias funcionales y técnicas, puede iluminar y llenar de significado la condición humana, conformando al mismo tiempo un determinado universo material pleno de creación artística. Su arquitectura es transgresora respecto de las reglas normales del hacer arquitectónico y está llena de contenidos conceptuales y culturales, razones por las que no puede ser calificada o descalificada sin profundizar en ella. Es una arquitectura sobre todo culta, llena de referencias inmediatas y ostensibles a la pintura y a la escultura, concibiéndose de forma bastante personal a partir del análisis de obras de determinados artistas, para posteriormente procurar quedar libre de la carga conceptual y cultural que estos análisis le pudieran aportar. De esta forma y partiendo de su propio análisis, busca nuevas formulaciones abiertas, en las que no existe lo correcto ni lo incorrecto, ni tampoco determina la diferencia entre lo bello y lo feo, proponiéndose como objetivo único dar respuesta a los requerimientos del proyecto en relación al espacio y a la forma. A diferencia de Peter Eisenman, quien asegura trabajar al margen de las referencias culturales, Frank Gehry no es capaz de desembarazarse por completo del peso de la cultura, con la que se relaciona de forma indisoluble.

La cultura de Frank Gehry se entiende mejor desde el breve análisis de las interrelaciones existentes entre pintura y arquitectura, que exponemos a continuación. Para ello partimos de que la Arquitectura Moderna tuvo, en sus orígenes, un apoyo conceptual de las ideas de la pintura abstracta, con una derivada racionalista representada por Piet Mondrian, (cuyas ideas fundamentales coinciden con los de la arquitectura racionalista de Walter Gropius y de Mies Van der Rohe) y otra derivada irracionalista, sin límites creativos, representada por Wassily Kandinsky (en la que podemos insertar la arquitectura de Le Corbusier y de Frank Lloyd Wright).

Así, la Arquitectura Contemporánea ha tenido de forma paralela una derivada racionalista en la tradición del neoplasticismo abstracto, representada por Victor Vasarely, (en la que podemos identificar la arquitectura de Richard Rogers y de Norman Foster) y otra derivada irracionalista en la tradición del subjetivismo abstracto, representada por Jackson Pollock, (en la que se puede entender la arquitectura de Steven Holl y Frank Gehry). Esto nos permite afirmar que las ideas motrices en la obra de Gehry han partido del pensamiento de la Pintura Informalista de la Escuela del Pacífico, lo que está interiorizado en su cultura desde el inicio de su quehacer arquitectónico, aunque su relación más personal con los artistas californianos se haya producido más tarde, en otro contexto cultural (encuadrado en el pop-art y otros movimientos coetáneos, que tanto han influido en el campo de la pintura, de la escultura y demás artes actuales).

La obra arquitectónica de Frank Gehry hemos de entenderla inmersa en el contexto cultural de los primeros años de la segunda mitad del

siglo XX, a partir de los cuales, y sobre todo en el último cuarto de siglo, desarrollará su actividad creativa más significativa.

ORÍGENES Y FORMACIÓN (1929-1954)

Frank Goldberg Caplanski o Caplan, nació en 1929 en Toronto, Canadá. Sus abuelos Jane y Leah Caplanski emigraron en 1908 a Toronto desde Lodz, en Polonia, donde su abuelo había trabajado en la fundición de su padre. En Toronto redujeron el apellido Caplanski a Caplan. El abuelo de Frank presidía una sinagoga en un edificio reformado, inscribiéndose su ideología política en la izquierda debido a su vinculación a organizaciones sindicales. Frank pasó mucho tiempo con él y obviamente hablarían sobre el judaísmo y sus implicaciones en la vida personal. Asistió a la escuela hebrea y hablaba con sus abuelos en judío. Tan importante fue la orientación política y espiritual de su abuelo materno como el hecho de que tuviera una ferretería, en la que trabajó en su juventud. El pequeño Frank iba al mercado judío con su abuela para comprar carpas, que llevaba vivas en bolsas de papel hasta su casa, para jugar con ellas en la bañera hasta que su abuela las mataba para cocinarlas; esto fraguó su obsesión por los peces. Su madre Thelma Caplan le transmitió mucho de la cultura de sus padres y otras muchas inquietudes culturales, pues había estudiado piano y participó en las actividades del teatro local judío.

El padre de Frank, Irving Goldberg, nació en Brooklyn en 1890. Sus padres también eran emigrantes polacos, y pocos años después de su nacimiento se trasladaron a Toronto. Regresaron a NuevaYork en 1911 al fallecer su padre, y allí se hizo boxeador profesional. Vuelve a Toronto, donde conoce a Thelma Caplan, con la que se casó a pesar del rechazo por parte de sus padres. De este matrimonio nacieron Frank y Doreen. Después de varios empleos y

FRANK GEHRY

negocios, tiene éxito con la distribución de máquinas tragaperras y demás juegos electrónicos. Eran días felices. Su madre llega a ser presidenta de la organización de mujeres judías. Frank era buen estudiante, pero el creciente antisemitismo enturbiaba su juventud. Tan dolorosa discriminación le apartó de los compromisos religiosos contraídos con sus abuelos maternos, quienes no eran un ejemplo de rigidez ortodoxa. No obstante, decidió rechazar las ceremonias religiosas ante sus compañeros de clase. La prohibición de las maquinas tragaperras en Canadá llevó a su familia a la bancarrota y en consecuencia, sus padres decidieron trasladarse a Los Ángeles, en 1947. Allí su padre se reagrupó con parte de la familia Goldberg. Su padre tenía una precaria salud entonces, y una mala situación económica, lo que obligó a Frank a trabajar como repartidor de muebles prefabricados, mesas y sillas de cocina, que montaba en las distintas casas a las que servía. Esto le permitió conocer a determinadas personalidades de Los Ángeles y Hollywood, entre los que se encontraban los padres de Anita Snyder, con quién se casó en 1952.

Anita, su mujer, trabajó de secretaria mientras él conducía el camión de reparto y acudía a los cursos nocturnos de Los Ángeles City College, matriculándose posteriormente en la

University of Southerm California. Allí su profesor de cerámica, Glen Luckens, le presentó al arquitecto Raphael Soriano, quien le llevó a visitar algunas obras, lo que fue decisivo para que Gehry se matriculase en la School of Architecture de la University of Southern California. En sus años de estudio se interesó por las obras de Neutra, Schindler y Wright, realizadas en el entorno de Los Ángeles, a las que visitaba con frecuencia. En los últimos años de carrera Frank trabajó para el despacho Victor Gruen Associates. Al titularse en 1954, formalizó su situación laboral con este despacho, hasta que fue reclamado por el ejército. Recién terminada la carrera, y a instancia de su mujer Anita, decidió cambar el apellido, para lo que obtuvo el permiso de su madre y de su hermana, mostrando el padre mayores reparos, lo que le llevó a tener ciertas preocupaciones sobre sus raíces y a valorar la importancia del judaísmo; pasó a llamarse Frank O. Gehry.

ÉPOCAS EN LA EVOLUCIÓN DE SU OBRA (1955-2015)

Desde la terminación de sus estudios de Arquitectura en 1954 en la University of Southern California, vamos a estructurar su obra arquitectónica en cinco periodos o épocas, que constituyen la base conceptual de nuestra exposición. Estos períodos los concretaremos en precisos espacios temporales, y puede ser que no siempre sean coincidentes exactamente con la evolución conceptual que percibimos en sus proyectos, pero lo hacemos para alcanzar un mejor entendimiento de la evolución formal de su arquitectura. Estos períodos o épocas son los siguientes:

- PRIMERA ÉPOCA. Comprendida entre 1955 y 1970. Es una época de búsqueda de su concepción arquitectónica en sus comienzos profesionales, que se extienden hasta la realización de la Casa Estudio de Ron Davis, incluyendo la realización de muebles de la serie Easy Edges y la Casa Danziger. Las obras de este período están íntegramente desarrolladas en California.

- SEGUNDA ÉPOCA. Periodo comprendido entre 1971 y 1980. Es una época de consolidación de conceptos en su obra arquitectónica, en la que utiliza materiales baratos y prefabricados, tales como la malla metálica, la chapa ondulada de acero y el panel fenólico protegido, destacando sobre todas su Casa en Santa Mónica. Al final de este período desarrolla la serie de muebles Experimental Edges y se incorpora a la docencia dando clases en la Universidad de Yale. Las obras de este período están realizadas principalmente en California.

- TERCERA ÉPOCA. Referida al período comprendido entre 1981 y 1990. Es una época de evolución de sus conceptos arquitectónicos, en la que trabajó sobre relaciones complejas a partir de volúmenes sencillos, lo que inicia con la Escuela de Derecho de Loyola y termina con la Casa Lewis. Estas ideas se desarrollan en las Casas Schnabel y Winton entre otras. A principios de esta década agrupa alrededor de su figura a un conjunto de arquitectos radicales, creando el L.A. Style, en el que participan destacados jóvenes como Thomas Mayne, Eric Owen Moss y otros. A finales de este período le otorgan el Premio Priztker de Arquitectura. En este período realiza obras en todo Estados Unidos.

- CUARTA ÉPOCA. Comprendida entre 1991 y 2000. Es una época de madurez evolutiva de su obra arquitectónica, en la que los volúmenes sencillos se transforman en superficies alabeadas, a la vez que las esquinas y encuentros son menos geométricos y más orgánicos, lo que materializa a desde el Museo Guggenheim de Bilbao hasta el Edificio

Experience Music de Seattle, pasando por el American Center de París, el National Nederlanden Building de Praga o el Nuevo Zollhof de Dusseldorf entre otros. Las obras de este período las desarrolla en Estados Unidos y Europa.

- QUINTA ÉPOCA. Comprende los años que discurren desde 2001 a nuestros días. Es la época de la obra reciente, en la que hace gala de su maestría, en la que los proyectos adquieren una mayor complejidad formal y un valor urbanístico antes no alcanzado, con independencia de que rezumen una madurez conceptual y formal hasta entonces no alcanzada. Destaca el Museo de la Tolerancia de Jerusalén, el Museo de Puente de Vida en Panamá, la Fundación Louis Vuitton en París o la Bodega-Hotel Marqués de Riscal, en la Rioja. Las obras de este período las realiza en todo el mundo.

PRIMERA ÉPOCA. APRENDIZAJE Y BÚSQUEDA FORMAL. (1955-1970)

En 1955 el soldado raso Frank O. Gehry, acompañado de su esposa embarazada Anita y su hija se presentaron en Fort Benning, en Georgia. Un general, que se enteró de sus conocimientos de arquitectura, le exoneró de los trabajos administrativos, para que proyectara las salas de reuniones de la tropa, dando rienda suelta a sus «fantasías wrightianas», sobre todo en cuanto al diseño del mobiliario. En otoño de 1956 agilizó su incorporación a la Harvard University Graduate School of Design, debido al interés que le habían despertado algunos profesores de la University of Southern California por el urbanismo. Pronto constató que la enseñanza impartida era demasiado abstracta y excesivamente dependiente de la estadística y de las ciencias sociales, razones por las que se apartó de la idea de titularse en la misma, pero como alumno asistió como oyente a cuantas clases pudo, siendo la riqueza intelectual que se respiraba en Harvard lo que más le estimuló y le llevó a la lectura y búsqueda de nuevas ideas. La asistencia a los cursos impartidos por el arquitecto Joseph Hudmet de esta universidad la complementó con los paseos filosóficos que ambos hicieron por los barrios antiguos de Boston, gracias a los cuales descubrió a los arquitectos modernos europeos, en particular, a Le Corbusier.

En este período, Frank Gehry trabajó en varios despachos de Boston. En 1957 regresó a Los Ángeles y tras realizar un encargo particular, volvió a su antiguo cargo en el despacho de Victor Gruen Associates, a lo que renunció en 1960 al observar que no le eran reconocidos sus logros profesionales. Se planteó la necesidad de cambiar de lugar de trabajo y de residencia, decidiendo vivir una temporada en Europa, y en 1961 viajó con Anita y sus hijas a París, entrando en el despacho del arquitecto André Remondet, donde permaneció un año. Desde allí investigó la arquitectura europea y peregrinó a la Capilla de Ronchamp y al Monasterio de La Tourette, de Le Corbusier, así como los tesoros del barroco alemán de Baltasar Newmann, admirando algunos monumentos del románico francés y alemán, con lo que complementó su formación.

En 1962 volvió a los Estados Unidos y en la ciudad de Los Ángeles fundó la firma Frank O. Gehry Associates. En los años siguientes continuó configurando el perfil cambiante de su obra. Un conflicto de «egos» desencadena la ruptura de su primer matrimonio en 1966. Diez años más tarde se casó con Berta Isabel Aguilar, una mujer guapa de nacionalidad panameña, inteligente y bastante independiente, que desde un entendimiento crítico del arte afín a la producción de Gehry, nunca puso en juego su identidad. De este matrimonio tuvo dos hijos.

Por entonces el psicólogo de pintores, escultores, escritores, actores y demás artistas de diversos géneros, Milton Wexler, ejerció una influencia fundamental en la formación personal y artística de Frank Gehry, actuando como vehículo de comunicación al presentarle a otros

CASA ESTUDIO DE LOUIS DANZINGER

ESTUDIO DE RON DAVIS

artistas, quienes a su vez le presentaron a amigos y patrocinadores. En la década de los 70 toma consciencia del impacto personal y profesional que había significado para él conocer no solo Louis Danziger y Ron Davis, que fueron clientes suyos, sino también a artistas de la talla de Ed Moses, Larry Bell, Robert Irwin, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Carl André, Michael Heizer, Billy Al Bengston, Ed Ruscha, Richard Serra, Claes Oldenburg y Andy Warhol. El modo en que ellos hacían arte repercutió profundamente en la forma en que él quería hacer la arquitectura, y fue entonces cuando encontró en Philip Johnson un óptimo mentor, al igual que lo fue él, posteriormente, con los innumerables arquitectos jóvenes que pasaron por su despacho.

Al conocer a Milton Wexler se preguntó si el «tratamiento» solucionaría sus problemas personales a costa de disminuir su fertilidad artística, pero pronto se persuadió de esta preocupación y por el contrario observó, que la terapia haría de él un arquitecto más vigoroso, lo que definitivamente ocurrió. Poco a poco aprendió a sublimar la ira, el dolor y el miedo, a vivir en un mundo hostil para su obra, entrando la luz y la esperanza furtivamente en sus ideas, reconduciéndolas unas veces por el camino de la ironía y otras por el del humor negro. Entonces realizó obras cuya estética sugería casas inacabadas, en referencia a la inconclusión de la existencia humana, la decadencia de un mundo que nace y muere sin cesar. Durante este período realizó, en gran medida, una arquitectura comercial, «de nueve a cinco», con la que su estudio alcanzó un cierto prestigio local para, después de la jornada normal de trabajo, intentar dar respuesta a sus inquietudes culturales y de búsqueda de nuevas formas arquitectónicas.

En esta época inició su trayectoria profesional, realizando proyectos correctos en plazos y costes, especialmente edificios comerciales y de oficinas, además de otros residenciales, entre los que destaca la Casa-Estudio del artista Louis Danzinger, proyectada en 1964 y construida entre 1964 y 1965 en Hollywood, en California. Esta obra es extremadamente racionalista y constituye una respuesta a la búsqueda iniciada por el arquitecto de simplificación de los elementos formales y ornamentales contenidos en la arquitectura wrightiana, procurando la reducción de los costes de la construcción, alcanzando de esta forma una respuesta que podemos calificar de minimalista o conceptual, debido a la pureza de sus volúmenes.

La obra más significativa de este período es la Casa-Estudio del artista Ron Davis, proyec-

tada en 1968 y construida entre 1969 y 1972, en Malibú, California. En esta obra las plantas y alzados trapezoidales generan una forma enigmática, que desorbita la percepción en perspectiva de una arquitectura ortogonal, buscando la construcción de lo que sólo es una realidad perceptiva, a través de formas trapezoidales. La importancia y significación del Estudio de Ron Davis no es sólo la de constituir una formulación nueva de la representación en perspectiva, sino el hecho de abrir amplias vías de diálogo con la obra creativa del pintor, que por entonces producía obras ligeras y bidimensionales, que daban la sensación de visiones tridimensionales. Con la manipulación en el campo de la percepción, Gehry consigue que un pequeño cobertizo contenga un índice alto de complejidad visual, socavando los sistemas de conocimiento perceptivo y físico dentro de una experiencia esclarecedora y contraria a la razón.

También cabe destacar, en esta época, el diseñó del mobiliario de cartón de la serie *Easy Edges*, que realizó en madera, pero tras un breve período de trabajo en estos diseños los abandonó, debido al esfuerzo que le exigían y que entonces no podía realizar.

CASA DE FRANK GEHRY EN SANTA MÓNICA

CENTRO COMERCIAL SANTA MÓNICA

SEGUNDA ÉPOCA. CONSTRUCTIVISMO (1971-1980)

En esta época la metodología proyectual de Frank Gehry desconcierta por el modo tan decidido de combinar materiales constructivos auténticamente vulgares, tales como planchas onduladas y contrachapados, poniendo en pugna materiales industriales de alta y baja tecnología, con los que expresa la mentalidad americana, (sobre todo californiana) donde cohabitan incómodamente el orgullo por las técnicas avanzadas y la confianza inquebrantable por las técnicas manuales, todo ello en relación con las corrientes artísticas más vanguardistas del momento.

Entre las principales obras de este período, destaca la Casa de Frank O. Gehry, proyectada en 1978 y construida entre 1978 y 1979, en Santa Mónica, California. En esta obra utilizó la chapa metálica ondulada, la tela metálica de exteriores y otros materiales que normalmente se encuentran en zonas industriales. Con la tela metálica crea una serie de pantallas transparentes, que generan sensaciones perturbadoras por su presunta fealdad, dando lugar a la formación de una especie de tela de araña, que introduce posteriormente en las obras del Cabrillo Marine Museum de San Pedro, California (1979) y del Centro Comercial Santa Monica Place en Santa Mónica (1973-80), entre otras. Esta casa, a pesar de tener un aspecto exterior inquietante, es el resultado de reformar una existente, sobre la que crea una imagen dual. A la manera de un palimpsesto, que permite leer al observador, a través de las formas de la nueva casa, la historia

de la vieja. La plancha ondulada, la tela metálica y el contrachapado son los materiales preferidos de esta época, mostrando el aspecto de algo inacabado, produciendo una atmósfera de informalidad laxa. Podría decirse que el alma y corazón de la casa están desunidos, mientras que el exterior se protege de cualquier vecindad hostil. Este contraste agudo entre un exterior high-tech y rectilíneo, y un interior inacabado y casual, adquirió en esta casa tonalidades más fuertes que en el Estudio de Ron Davis.

En esta época también cabe destacar el Centro Comercial Santa Mónica, proyectado en 1973 y construido entre 1978 y 1980, en Santa Mónica, California. Este proyecto puso punto final al periodo en que el arquitecto alcanzó la cota más elevada de buena disposición para complacer las exigencias de mercado. Paso a paso, el proceso se convirtió en un pugilato entre las devociones arquitectónicas del arquitecto y la percepción que tenía el cliente, cuestionando el sentido del lugar, de las necesidades y de los espacios de ventas. A pesar de que el interés por este tipo de proyectos permaneció vivo en el arquitecto, no le atrajo volver a revisar el Centro Comercial, pues en aquel momento le agobiaba pensar en hacer estos espacios de fantasía alejados de la realidad, que nunca se despojan del carácter de públicos. Afirmaba que la fantasía le gustaba en el arte o en el cine, pero cuando se empiezan a manipular los sentimientos, cuando te impulsa a hacer lo que no quieres, como por ejemplo comprar, entonces te sientes involucrado y lo que deseas es esperar a que algún día llegue un empresario que aborde este fenómeno con criterios innovadores para resolver íntegramente el problema. Esto le produce una ruptura profesional, que le impulsa a tomar nuevos rumbos, hacia una búsqueda más personal para su arquitectura.

LOYOLA LAW SCHOOL

TERCERA ÉPOCA: FRAGMENTACIÓN (1981-1990)

En general, las casas y edificios públicos de esta época de Frank Gehry comparten la opción de interiorizar el espacio público o exterior de las edificaciones, para incorporarlo al espacio privado o interior, y de esta forma provocar una profunda interrelación entre los edificios que conforman cualquier conjunto. Encontrándose descompuestos los volúmenes separados, estos quedan íntimamente ligados mediante telas metálicas, arcadas y otros artificios visuales para conformar un espacio urbano dentro de los edificios, ordenando los espacios intermedios que los separan, para dar como resultado conjuntos unitarios.

Una de las principales obras de este período, es la facultad Law School, de la Universidad Loyola, proyectada en 1981 y construida entre 1982 y 1984, en Los Ángeles, en California. En este conjunto el arquitecto, en lugar de alojar las diferentes funciones requeridas en un solo edificio de gran tamaño, agrupó aulas y oficinas en un gran edificio estrecho de tres plantas, y la sala de conferencias, el rectorado y la capilla en sendos edificios menores, conformando un conjunto alrededor de una pequeña plaza urbana. El edificio principal, destinado a Aulas y Oficinas, resuelve la fachada con un acabado de enfoscado amarillo, estructurada

en hileras de ventanas racionalistas, que nos recuerda a Aldo Rossi. La Sala de Conferencias es una construcción de obra vista con cubierta a dos aguas y una pantalla de gruesas columnas exentas, que ha sido sometida a un giro, y cuya fuerza escultórica revierte en la composición del patio en forma de una tensión espacial de otra manera inalcanzable. El Rectorado ofrece la vista del volumen cúbico tratado en revoco gris, y de la fachada frontal con un conjunto doble de columnas adinteladas revestidas con plancha metálica galvanizada, que asciende a la altura de dos plantas. La Capilla tiene visos de iglesia románica, resolviéndose su construcción con vidrio y contrachapado finlandés, material empleado para los encofrados y que resulta de una modesta belleza. La oblicuidad de los ejes, la reducción de las visuales y los cambios espaciales inexorables se traducen en una serie de fragmentos urbanos sujetos a cambios ininterrumpidos, que hacen pensar en un pueblo pequeño en proceso de evolución, como sucede en el barrio colindante. Este proyecto es el origen de otros muy «paisajistas», en los que el «trenzado» del tejido urbano pone el sello de autenticidad al conglomerado edificatorio y potencia la sensación de lugar del espacio común.

Otro proyecto destacado de esta época es el Pabellón de Invitados de la Casa Winton, que fue proyectado en 1987, sin que se llegara a construir, en Wayzota, Minnesota. Este proyecto de una casa para invitados se diseña en un terreno boscoso situado a más de trescientas millas de Minneapolis. El deseo del cliente fue la construcción de un edificio modesto, que no sobresaliera de forma distorsionante en el paisaje y que se complementara con las características formales de la vivienda principal existente, diseñada por Philip Johnson a principios de los cincuenta. El matrimonio necesitaba una casa de invitados para sus hijos y nietos. En la concepción del proyecto se puso especial interés en que la nueva casa, de estilo diferente, no marcara una subdivisión en la propiedad, ni diera lugar a un conjunto heterogéneo. De forma gradual fue surgiendo

PABELLÓN DE INVITADOS DE LA CASA WINTON

CASA LEWIS

una solución en forma de gran escultura al aire libre, en la que las diferentes piezas encajan estrechamente como en una naturaleza muerta, que nos recuerda a las de Morandi. El gran avance de este proyecto es la idea de formación de grietas entre los distintos edificios, que sirven para diferenciar las formas puras de las distintas partes del conjunto, que mediante esta escisión refuerza su carácter de formas completas.

La obra más importante de esta época es la Casa Lewis, proyectada en 1989 y construida entre 1990 y 1995, en Cleveland, Ohio. Este proyecto, con una superficie construida de dos mil metros cuadrados aproximadamente, se asienta en lo alto de una colina en Lyndbrust, una zona residencial a las afueras de Cleveland, combinando áreas de ocio de carácter semipúblico y zonas privadas para uso de los residentes. El

SEDE CENTRAL DE VITRA

MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

complejo comprende una vivienda principal, con una sala de estar, comedor, dos suites de dormitorios, vestíbulo-galería, biblioteca, gimnasio y piscina cubierta, tres pabellones para invitados y un garaje para seis coches. La residencia se organiza en torno a un gran patio situado en la cota más alta del terreno, que puede ser cubierta por un toldo en ocasiones especiales, y que funciona como una extensión del acceso principal. En este proyecto Frank Gehry colabora con Philip Johnson, aunque las formas majestuosas, a modo de velas de barco, de la vivienda, contrastan con las geometrías euclidianas de los pabellones de invitados diseñados por su colaborador. Esta residencia acaba siendo un complejo entramado de elementos curvos construidos con variedad de materiales, entre los que destaca la piedra, el metal y el cristal. La combinación de métodos artesanales y sistemas de construcción más tecnológicos utilizados en el proceso resulta fundamental en el desarrollo de la forma finalmente alcanzado, que es un resultado satisfactorio, pues esta es la obra clave en su evolución creativa realizada a los sesenta años de edad.

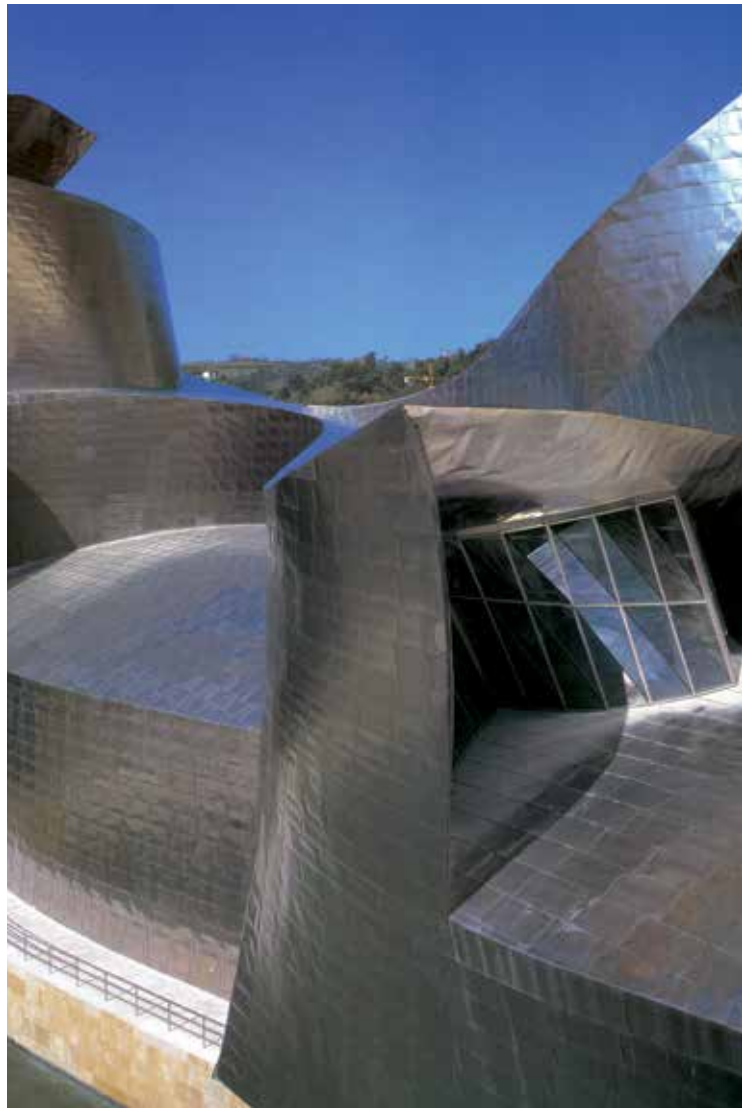
CUARTA ÉPOCA. DESCOMPOSICIÓN VOLUMÉTRICA. (1991-2000)

En esta época se produce un cambio conceptual en el desarrollo de los proyectos de Frank Gehry, pues plantea una mayor integración de las partes de los mismos y una concepción más escultural de las edificaciones, lo que tiene su origen en el proyecto de la Fábrica y Museo Vitra, en Well am Rheim, en Alemania, y alcanza su máximo desarrollo en los proyectos del Museo Guggenheim, en Bilbao, y en el Experience Music, en Seattle, Washington. En este período demuestra una capacidad de creación insólita, que no tiene parangón con ningún otro creador arquitectónico contemporáneo, rompiendo las formas tradicionales de expresión de la arquitectura para sustituirlas por un lenguaje formalmente más complejo, que se adentra en ámbitos formales hasta ahora ajenos a la creación arquitectónica, para lo que ha tenido que recurrir a las más avanzadas tecnologías, alcanzando resultados admirables y realmente espectaculares, que han consagrado a Frank Gehry como uno de los más grandes creadores de la arquitectura actual.

Su obra más destacada del inicio de este período es la Sede Central de la Fábrica de Muebles Vitra, proyectada en 1988 y construida entre 1989 y 1994, en Birfelden, en Basilea, (Suiza) en un terreno que linda por un lado con una de las fábricas de esta empresa y por el otro con un pequeño edificio de oficinas de la misma. El

entorno es una zona densa de árboles perceptibles desde el solar, pero alejada físicamente por el corte que supone el paso de una autopista próxima. La normativa local exigía no pasar de diez metros de altura y por exigencia del promotor había que prever una plaza de aparcamiento por cada tres empleados. El edificio se proyectó con espacios flexibles para oficinas, en los que poder exhibir las líneas de mobiliario de producción propia. El programa incluyó zonas comunes tales como la recepción, la cafetería, el control y varias salas de reuniones y conferencias, que se decidió situarlos de forma central, previendo la posibilidad de una futura ampliación con otras dependencias a su alrededor, lo que permitió diseñar formas singulares más ricas que las de los edificios ubicados en su entorno.

La obra importante de Frank Gehry de este período es el Museo Guggenheim de Bilbao, proyectado entre los años 1991 y 1992 y construido entre los años 1993 y 1997, en Bilbao (España), consecuencia de una singular colaboración con el Gobierno Vasco, que financió el proyecto, y la Fundación Salomon R. Guggenheim, que se comprometió a gestionar el museo y a dotarlo de una colección de arte básica. El edificio constituye el primer paso en el plan de reconversión de esta antigua zona industrial de la ciudad, en un lugar accesible desde el casco histórico y desde la zona comercial, situado en el centro de un triángulo cultural formado por el Museo de Bellas Artes, la Universidad de Deusto y el antiguo Ayuntamiento. El Puente de la Salve, que une la ciudad del diecinueve con los barrios periféricos, atraviesa la parcela de este museo por su extremo oriental, lo que de alguna forma le confiere al museo el carácter de puerta de entrada a la ciudad. Los principales materiales de recubrimiento en el exterior del museo son la piedra caliza española, en los edificios rectangulares, y los paneles de titanio, en las formas más esculturales. Los muros cortina de vidrio permiten tener vistas sobre la ría y la ciudad, procurando una elaborada respuesta



MUSEO GUGGENHEIM BILBAO

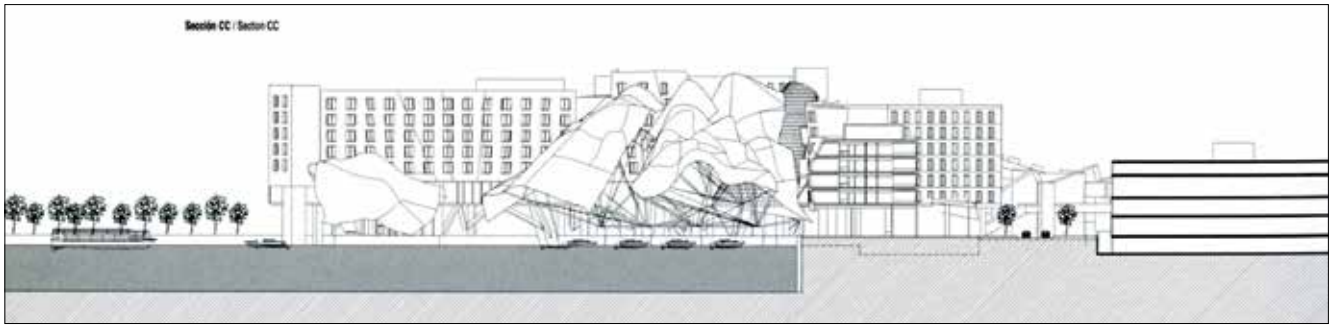
MUSEO GUGGENHEIM BILBAO. DIBUJO

a las tradiciones históricas, económicas y culturales de la zona. La entrada principal al museo se realiza a través de un gran atrio central, en el que un sistema de pasarelas curvilíneas, ascensores de cristal y torres de escaleras conectan las galerías dispuestas a su alrededor en tres niveles. La cubierta, de un marcado carácter escultural, se eleva sobre un atrio central, que es bañado con la luz que penetra a través de sus lucernarios. La escala del edificio destaca sobre la ría con su altura superior a cincuenta metros, lo que permite disponer en él de instalaciones monumentales y a utilizarlo para la celebración de acontecimientos multitudinarios. El museo está proyectado para albergar espacios expositivos destinados a la colección permanente, a colecciones temporales y a colecciones de artistas vivos, razón por la que se diseñaron tres tipos de espacios para exposiciones diferenciados. La colección permanente se expone en dos niveles de galerías, conformadas por tres salas cuadradas consecutivas, situadas en el segundo y tercer nivel, una sobre otra. La colección temporal se exhibe en una singular galería alargada, que termina en un extremo de la torre. La colección seleccionada de artistas vivos se reparte a lo largo de una serie de galerías distribuidas por todo el museo, y permite de esta manera que estas salas estén en relación con las colecciones permanentes y temporal del mismo, lo que enriquece la funcionalidad del conjunto.

CONJUNTO ZOLLHOF

PROYECTO EXPERIENCE MUSIC

Es también una importante obra de Frank Gehry en este período el Conjunto de Oficinas del Nuevo Zollhof, proyectado entre los años 1994 y 1995 y construido entre los años 1996 y 1999, en Dusseldorf, (Alemania), en unos terrenos situados en la orilla oriental del frente portuario del Rin, cerca del centro administrativo regional de Renania del Norte, en Westfalia. Este tramo de muelles se remodeló como una zona urbana de carácter público, y se destinó primordialmente a oficinas dedicadas al arte y a la comunicación. El programa del proyecto supone la construcción de veintiocho mil metros cuadrados de espacios destinados a oficinas comerciales en tres edificios separados, cuya colocación responde a la convergencia de las calles Bruchenstrasse y Wupperstrasse, por lo que el solar se abre al barrio residencial situado al otro lado de la parcela. Esta volumetría proporciona además un contrapunto a la típica disposición horizontal de los solares adyacentes, y el resultado es una serie de torres agrupadas de altura media, que conforman una amplia plaza, con toda una variedad de caminos que comunican la calle con el puerto. El aparcamiento está situado bajo rasante. El acabado de cada una de las torres es distintos: el edificio central está totalmente forrado de paneles metálicos, la torre este, la más alta, se compone de volúmenes



TERMINAL PUERTA DE VENECIA

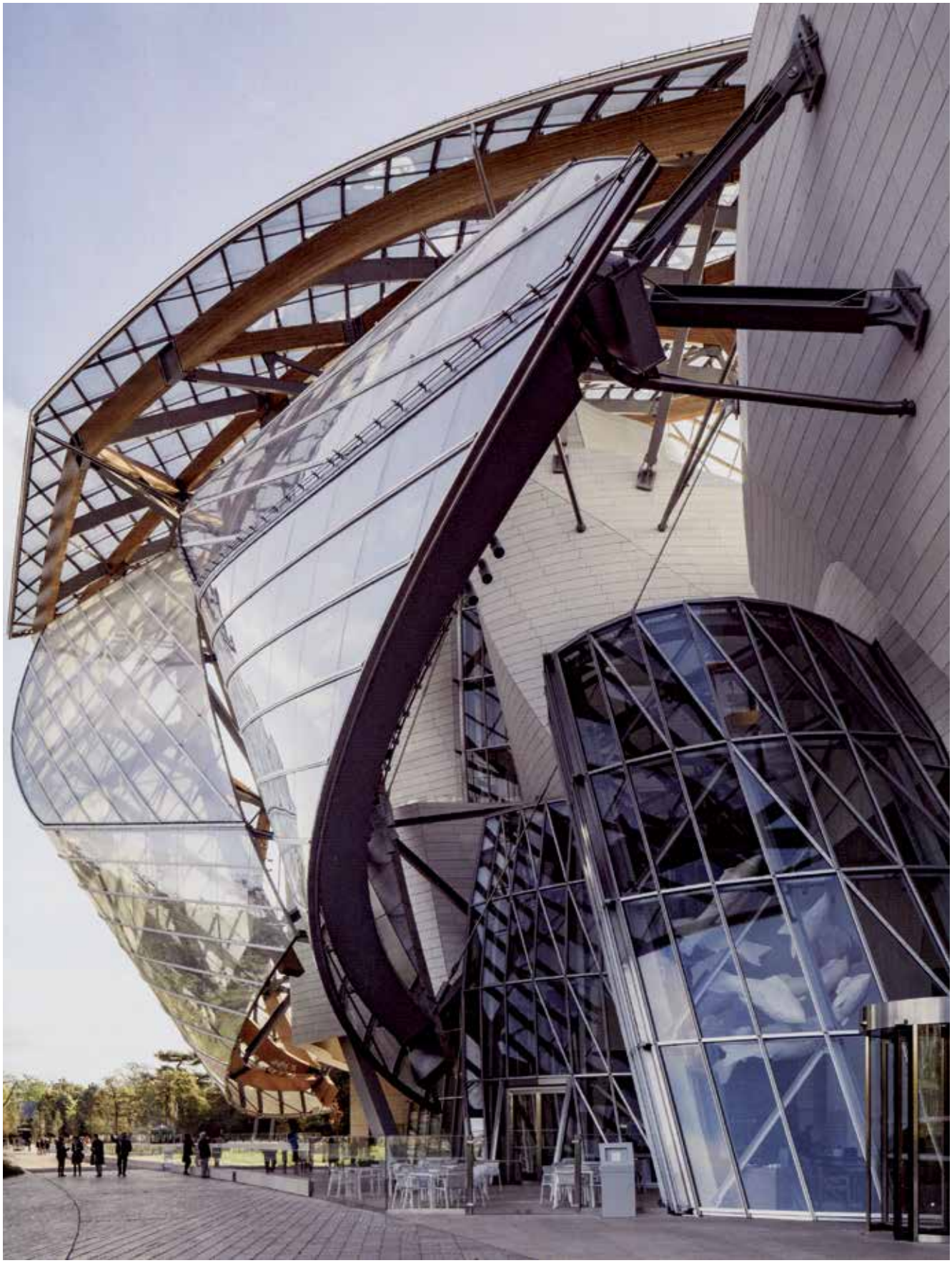
curvilíneos y enfoscados, y la torre oeste es una agrupación de volúmenes revestidos de ladrillo.

Por último, y dentro de este período, queremos destacar un conjunto de enorme singularidad dentro de la obra de Frank Gehry, el Conjunto Cultural, de Ocio y Comercial denominado Proyecto Experience Music, proyectado en 1995 y realizado entre los años 1996 y 2000, en Seattle (Washington), en la Quinta Avenida, en la Aguja Especial del Centro de Seattle, lugar estratégico de esta ciudad. Este conjunto es una instalación de trece mil metros cuadrados pensados para exaltar la creatividad y la innovación musical, tal como se han expresado a través de la música propia y la cultura de los Estados Unidos. En un ambiente educativo de museos y exposiciones, el Proyecto Experience Music ofrece a los visitantes la posibilidad de examinar la historia y las tradiciones de la música propia norteamericana, de participar en el proceso de creación musical, de experimentar la mejor música y de aprender los secretos de su composición e interpretación. Este proyecto pone énfasis en las tradiciones relacionadas con la música y con la creación musical de la costa noroeste del Pacífico, y honra especialmente a Jimmy Hendrix, uno de los artistas más creativos, innovadores e influyentes de la música norteamericana. El edificio es una agrupación de elementos curvos de vivos colores, revestidos de paneles de aluminio pintado y de acero inoxidable. Las formas fragmentadas y onduladas del edificio se inspiran, en parte, en la imagen de una guitarra eléctrica Fender Stratocaster hecha pedazos. El monorraíl del centro de Seattle, una reliquia de la Feria Mundial de 1952, que sigue dando servicio de transporte entre este conjunto y el centro de la ciudad, pasa a través del edificio, lo que permite a los viajeros echar un vistazo al interior. Además de los espacios de exposición, el edificio alberga un restaurante, una librería y una zona administrativa, con los locales auxiliares y de almacenamiento situados bajo rasante.

QUINTA ÉPOCA. MADUREZ CREATIVA. (2001-2014)

Esta época, que al día de hoy se encuentra abierta y llena de esperanza para ser rematada con las más diversas obras, es en la que el Arquitecto alcanza una madurez indiscutible, llegando a la cima de su evolución formal y conceptual en el proyecto de la Fundación Louis Vuitton, obra de complejidad y belleza extraordinaria, difícil de alcanzar por ningún otro arquitecto contemporáneo. En esta época también desarrolla edificios en altura, algo que parecía inalcanzable para su metodología proyectiva y para su lenguaje arquitectónico, llegando por el contrario a alcanzar

MUSEO PUENTE DE VIDA



FOUNDATION LOUIS VUITTON

también respuestas muy significativas, en las que con toda normalidad aparece su lenguaje formal y conceptual, de forma que estos edificios pueden ser percibidos como parte de la singular obra de Frank Gehry. Este período lo llevamos hasta nuestros días, siendo conscientes que la producción de este arquitecto continúa de forma vigorosa más allá de cualquier circunstancia y a nivel mundial.

Entre las principales obras realizadas en este período destaca la Nueva Terminal del Aeropuerto de Venecia, llamado Puerta de Venecia, situada en Venecia (Italia), proyectada en el año 2001, y que define un conjunto multifuncional situado en el aeropuerto de Venecia Marco Polo-Tessera. Este aeropuerto se encuentra en plena expansión y el proyecto incluye la construcción de una nueva terminal, infraestructuras de apoyo y aparcamientos. La Puerta de Venecia, como componente de esta expansión, pretende proporcionar unas instalaciones mejoradas y ampliadas, que faciliten el intercambio de viajeros entre el aeropuerto y el servicio de embarcaciones y taxis náuticos, así como otros servicios adicionales. Estos incluyen un hotel, un centro de congresos, zonas comerciales y dependencias auxiliares de apoyo. El proyecto debe de satisfacer una serie de necesidades críticas en el plan de expansión general del aeropuerto, que son apremiantes debido al reciente crecimiento de toda la región del Véneto y al incremento del número de viajeros que lo utilizan. El proyecto desarrolla algunos conceptos preliminares relativos al programa, el alcance, el volumen y la escala, para dar respuesta a las necesidades del aeropuerto y de la región que le rodea, al tiempo que se exaltan las tradiciones y la historia de la zona. Las relaciones del conjunto con el agua, y sus formas materiales y colores, pretenden reinterpretar estas tradiciones dentro del contexto de las tecnologías actuales, proporcionando para ello una feliz expresión de la cultura contemporánea del Véneto.

Otro proyecto importante de este período, pues introduce el color como elemento determinante de la arquitectura, es el Museo Puente de Vida, situado en el Canal de Panamá, proyectado en el año 2001 y ejecutado durante los años 2003 y 2006. Es un conjunto arquitectónico que domina la entrada desde el Pacífico al Canal de Panamá, proyectado para albergar el montaje de exposiciones que vincularán la geología del istmo de Panamá con algunos cambios significativos en la vida de las plantas y de los animales acuáticos y terrestres de la región. El museo se organiza alrededor de un atrio central al aire libre, y las zonas de exposición están situadas al este y al oeste del mismo. Al norte se coloca una zona de tiendas, que se orienta para aprovechar las vistas hacia la ciudad de Panamá. Al sur del atrio se sitúa una zona de exposiciones temporales y una cafetería, que se orientan para aprovechar las vistas hacia la entrada al Canal de Panamá desde el Pacífico. Entre los principales materiales exteriores se incluyen unos paneles de aluminio pintados en colores vivos, y entre los principales materiales interiores se incluyen muros lisos de yeso, pintados en colores brillantes y vivos, contra el fondo de una estructura vista de acero.

También es de destacar, por su singularidad y madurez creativa, el Edificio de la Funda-

ASTOR PLACE HOTEL

TORRE KING STREET WEST

ción Louis Vuitton, situado en París (Francia), proyectado entre 2005 y 2007, conformando un conjunto arquitectónico situado dentro del Parque de Boulogne al oeste de París. La zona central del edificio de catorce mil metros cuadrados es un espacio destinado a actividades sociales de exposiciones, conferencias, congresos y unos espacios destinados a cafetería y librería. La Fundación Social Vuitton realiza actividades educacionales destinadas a niños y a sus familias, en el jardín interior. La actividad principal del edificio es la de museo, simultaneada con galerías de exposiciones destinadas a artistas especiales. El paseo por las galerías de conexiones entre los distintos espacios permite percibir el paisaje de su entorno a través de las grandes cristaleras de las fachadas. El cristal es el material principal de este edificio, que ha obtenido los correspondientes certificados de calidad, estando compuesta la fachada por más de tres mil paneles, diseñados con las más avanzadas técnicas matemáticas e industriales, robotizadas en tres dimensiones. Para el diseño del edificio se ha utilizado un nuevo software muy especial, constituyendo una aportación internacional para la innovación del diseño y la construcción arquitectónica. El resultado es espléndido, una auténtica obra maestra.

PARQUE EMPRESARIAL FACEBOOK

De igual forma, queremos destacar las edificaciones proyectadas en altura por Frank Gehry, a las que lleva su concepto de deconstrucción formal, alcanzando unos resultados realmente sobresalientes, destacando los edificios de la Torre Beekman, en Manhattan (Nueva York), proyectada en 2008; la Torre Segrera de Barcelona (España), proyectada en 2010; la Torre Opus, en Hong Kong (China), proyectada en 2012, y la Torre King Street West, en Toronto (Canadá), proyectada en 2014. Todas ellas presentan soluciones muy diversas y de singular belleza dentro del lenguaje formal que caracteriza a este arquitecto, con gran equilibrio formal y conceptual.

Por último, queremos reseñar la última obra de la que tenemos conocimiento de este arquitecto, el Parque Empresarial Facebook, situado en Merlo Park (California), que constituye un conjunto de edificaciones diversas con un renovado lenguaje formal que nos recuerda a las composiciones de elementos diversos que caracterizaron el final de su segunda época y principios de la tercera, en la que con distintos elementos de composición diferenciados se componían conjuntos unitarios, utilizando en este caso como elemento arquitectónico aglutinador un gran jardín accesible y transitable para el descanso y el ocio de los trabajadores de

la empresa. Todo ello da lugar a un conjunto de gran valor funcional, estético y compositivo de gran valor ecológico y medioambiental. En todo caso, esta obra es más armónica y unitaria que las antes indicadas, lo que es fruto de la madurez alcanzada por el arquitecto.

COMENTARIO FINAL

Frank Gehry es un superviviente, pues su azarosa biografía es casi paradigmática del mundo que le rodea. Su obra es perfectamente expresiva del modelo económico en el que se inscribe, y en el que el «azar» ha sido finalmente integrado dentro de los procesos productivos, como mecanismo capaz de modificar continuamente la estructura interna del sistema. La ausencia de modelo final requiere la integración del azar como factor de desequilibrio. California se ha convertido en el paradigma de estos procesos característicos de la contemporaneidad. Es el más exuberante e incierto territorio, conviviendo con la economía más próspera y acelerada. La posición de Frank Gehry manifiesta la disolución de aquella oposición entre orden y caos, que había sido uno de los principales motores de la experiencia vanguardista.

En la desaparición de la figura del arquitecto como ideólogo, solo queda lugar bien para mantener de forma patética una posición ideológica de enfrentamiento abierto al desarrollo capitalista, o bien para jugar a favor del sistema desde el control sobre las estructuras económicas, sin pretensión ideológica. La elección de un método de proyecto basado sensiblemente en el «azar», es de una coherencia asombrosa con la necesidad de buscar la integración en el sistema, para lo que Frank Gehry se convierte en un productor de caos. Este es el único proceso que el sistema necesita realmente para su evolución como modelo en desequilibrio, ofreciendo en sus propuestas más una apariencia de superficialidad en ocasiones, que una auténtica integración, que lleva a efecto del azar como método proyectual. Pero lo que es realmente revolucionario en su postura, es el hecho de producirse como derivación de la más convencional arquitectura comercial. La característica aproximación «antiestética» o «vitalista», de su arquitectura para transgredir todo tipo de convenciones lingüísticas, podrá explicarse conceptual y plásticamente a partir de estos antecedentes, dentro del pensamiento y de la arquitectura radicales. Su gusto por lo inacabado es una afición determinada por la concepción de la arquitectura como proceso vital, cuyas bases de desarrollo y decrepitud vienen a sustituir la idea de plenitud que caracteriza a la arquitectura occidental desde el renacimiento. Este papel del arquitecto como «productor de caos» funciona mucho más organizadamente dentro de la máquina de producción norteamericana, es la proliferación de firmas de tamaño intermedio, que comienzan a tomar posiciones semejantes a las que Frank Gehry desarrolló hace más de quince años. Esto confirma que la obra de Frank Gehry es una de las más importantes de la arquitectura contemporánea.

Una figura de riqueza y complejidad creativas, como lo es Frank Gehry, y que tanto ha aportado a la arquitectura contemporánea, hay que situarla dentro de los límites de un nuevo y más amplio entendimiento de la arquitectura. Su obra puede ser analizada como un debate compositivo u objetual, o como la eclosión del potencial generativo de una determinada demanda social, o desde cualquier otra perspectiva en la creación arquitectónica, pero en cualquier caso debe tenerse en cuenta, pues no sólo posee una refinada sensibilidad y una poderosa capacidad para comunicar mediante la arquitectura, sino también una estricta disciplina intelectual. El interés de las técnicas de representación por él ensayadas, consisten en la integración de una serie de estrategias originales de los medios publicitarios y de la comunicación, con especial atención al objeto arquitectónico entendido como experiencia. Así pues, si la arquitectura tradicional está basada en cualidades represen-

tativas de «monumentalidad», la arquitectura de Frank Gehry se enmarcaría en lo que podríamos denominar cualidades representativas de «instrumentalidad». La diferencia principal estriba en que mientras el «monumento» implica «hacerse cargo» del territorio y conocerlo en su esencia, en la «instrumentalidad» ya no es tan importante el conocimiento de la «esencia» del territorio, sino el conocimiento de las prestaciones. Sus mejores obras parecen abrir una posibilidad hacia una arquitectura realmente integrada en la cultura contemporánea, construida desde los medios de comunicación y la sociedad de consumo.

Por último queremos señalar que esta aproximación a la arquitectura de Frank Gehry es un análisis abierto, pues mantiene una actividad plena y esperamos, que después del conjunto del Parque Empresarial Facebook HPK-20, en Merlo Park, California, última obra conocida de este arquitecto, nos regale otras muchas más, pues su vitalidad creativa no se ha agotado y se continúa moviendo en la frontera entre la constitución y la representación. Se puede decir que es un arquitecto tradicional, cuya arquitectura se escinde irremediablemente entre la absoluta determinación tecnológica y la producción de entornos simulados. La arquitectura de Frank Gehry se mueve dentro de una actividad que media entre la resolución de los problemas estructurales y funcionales, y la generación de entornos significativos.

Para terminar, hemos de recordar que Frank Gehry estuvo en Málaga, invitado por la Asociación Cultural AESDIMA a visitar esta ciudad, lo que el Alcalde de Málaga, Francisco de la Torre, vio con gran satisfacción, programándose primero una visita a la Autoridad Portuaria y al Puerto de Málaga, para posteriormente ser recibido en el Excmo. Ayuntamiento de Málaga. Al terminar la reunión con la Autoridad Portuaria, presidida por Enrique Linde, y ante la falta de receptividad que percibió o más bien la hostilidad de que fue objeto, Frank Gehry anuló la reunión prevista con el Alcalde de Málaga y se marchó de la ciudad, por lo que se perdió una oportunidad para haber situado a Málaga en el mundo de Frank Gehry, en el que desgraciadamente no está, pues la incompetencia de nuestros políticos no permitió estar a la altura de las circunstancias. •

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

FRANK O. GEHRY – *Tutte La opere*. Autores: Francesco Dal Col, Kurt W. Foster y Hadley Soutter Arnold. Editado por ELECTA. Milano 1998.

GEHRY DRAWS: *Essays by Horst Bredekamp, René Daalder and Mark Rappolt*. Edited by Mark Rappolt and Robert Violette-2004.

GHERY TALKS. *Architecture + Process*. Autores: Thamens and Hudson. Editado por Rizzole International Publications, Inc. 1999.

FRANK O. GEHRY. *El Museo Guggenheim. Bilbao*. Autor: Coosje Van Bruggen. Editada por Departamento de Publicaciones de Museo Guggenheim 1998.

FRANK O. GEHRY. *Revista Ga Architect-10 Monografías*. Comentarios de Robert A. AM. Stern. Editado por A.D.A. EDITA. TOKYO. 1993.

FRANK O. GEHRY. *Revista Ga Document* nº 68, 130 y otros. Editadas por A.D.A. EDITA. TOKIO. 1998/2014.

FRANK GEHRY. *Revista El Croquis* nº 45, 74-75 y 117. Editadas por EL CROQUIS Editorial. 1987/2003.

FRANK GEHRY. *Revista Arquitectura Viva | AV | AV Proyectos*. Varias. Editadas por Arquitectura Viva, S.L. 1992/2015.

TERESA DE JESÚS EN EL SIGLO XXI

Por José Infante

No es la primera vez que una santa del siglo XVI, visionaria, mística, andariega, testaruda, orgullosa y determinada como Teresa de Jesús, Teresa de Ahumada o Teresa de Ávila, según el grado de creencia religiosa que posea el que la nombre, ha protagonizado todo un año de celebraciones. Ya ocurrió en 1962 cuando se celebró el cuarto centenario de la fundación de San José de Ávila y por tanto del inicio de su obra reformadora y fundadora, y en 1982 con motivo de la celebración del cuarto centenario de su muerte y en el que se hicieron amplias revisiones de sus Obras Completas, se puso al día su biografía, se conmemoró con la emisión de sellos y monedas y en el que tuvo una decisiva intervención el entonces Pontífice Juan Pablo II, gran conocedor de su obra y de la de San Juan de la Cruz. En la presente ocasión por cumplirse los quinientos años de su nacimiento en Ávila, el 28 de marzo de 1515, hija de don Alonso Sánchez de Cepeda y de doña Beatriz Dávila y Ahumada, de nuevo aquella mujer extraordinaria que fue Teresa Sánchez de Cepeda ha vuelto a protagonizar libros, revisiones biográficas y hasta sido protagonista de algún que otro libro de ficción. Para tanto da su extraordinaria personalidad y el papel decisivo que tiene en nuestra literatura y en la historia de la mística universal. No por ello algunos de los fantasmas y algunos de los prejuicios que han perseguido a la monja abulense toda su vida y desde su muerte no han dejado de estar presentes, como la utilización política de su figura, el tono hagiográfico de muchos de sus celebrantes y cómo no, sus propios orígenes.

El ser judío converso de su padre don Alonso Sánchez de Cepeda se intentó ocultar durante siglos, para no oscurecer la limpieza de sangre y de cristina vieja de la familia de la monja reformadora y no fue hasta bien entrado el siglo XX cuando se pudo documentar, ya que en 1945 el hallazgo casual de unas ejecutorias de la familia Cepeda hizo que el historiador Narciso Alonso Cortés al publicar en el Boletín de la Real Academia dichas ejecutorias, demostraran lo litigios de los Cepeda, para logar la posesión de su hidalguía. Aquel pleito de don Alonso y de sus hermanos, también llamados en aquella sociedad abulense de finales del siglo XV, «los toledanos» acabó pese a todo con la ansiada ejecutoria, que les daba carta de naturaleza distinta en la ciudad y en la sociedad de Ávila. En efecto a Ávila habían emigrado desde Toledo los descendientes de Joán de Toledo, mercader, hijo de Alonso Sánchez de Toledo que fue condenado a llevar el sambenito, como «reo de los delitos de herejía e apostasía de nuestra santa fe católica». Don Alonso, el padre de de la santa, como buen converso dejó de trabajar en oficios manuales y se dedicó a vivir de las rentas, que fueron mermando por cierto a lo largo de su vida, contrayendo matrimonio ventajoso, tras quedar viudo de doña Catalina del Peso y Enao, con la rica e hidalga abulense doña Beatriz de Ahumada. Don Alonso tuvo dos hijos, Juan y María, de su

primer matrimonio, y doce de la segunda, que también murió prematuramente cuando la futura fundadora, que era la tercera de los doce, solo tenía trece años.

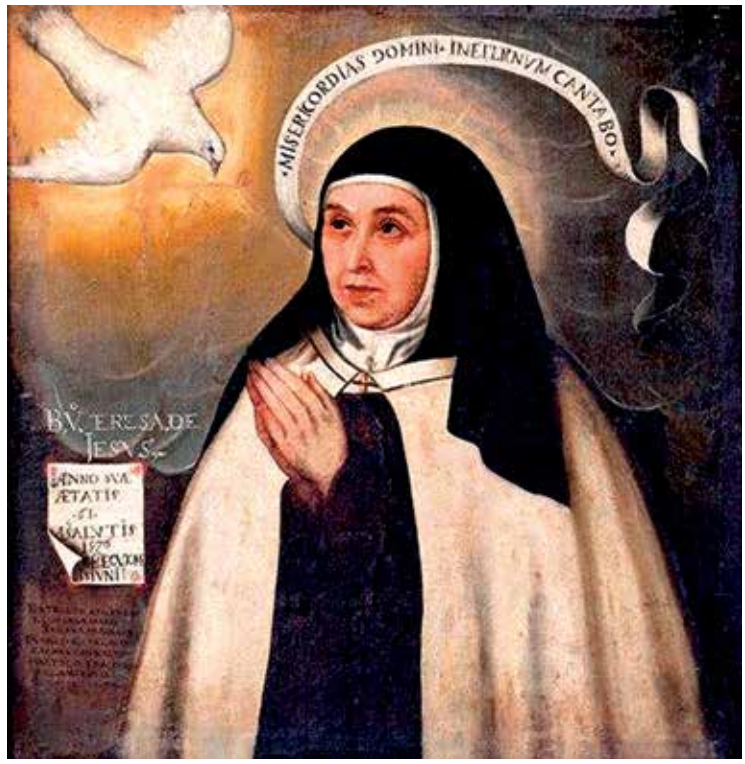
El peso de su origen judío converso persiguió a la santa fundadora durante toda su vida, pero también tras su muerte y en no pocas ocasiones se ha sacado a relucir para impedir honores y patronazgos. Fue uno más de los obstáculos que tuvo que vencer en su extremada vida. Porque todo fue extremo en la vida de Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada, reformadora de la Orden del Carmelo, máxima escritora de nuestra lengua y la primera doctora de la Iglesia. Fue tan extremo su afán de llevar la fe en la que creía que con solo siete años ya intentó, como es sabido, huir con su hermano Rodrigo en pos de tierra de infieles buscando el martirio. Como fue extremo su amor a Dios y el rigor de las enfermedades que padeció en su vida. Y largo fue el camino que hubo de recorrer hasta encontrar su destino, o el destino que ella creyó que era el suyo, la reforma de la Orden del Santo Carmelo en la que profesó a los veintiún años en contra de la voluntad de su padre. Y largo fue también el tiempo —más de veinte años— en que hubo de permanecer en el Monasterio de la Encarnación, en medio de graves enfermedades, que la llevaron incluso a la parálisis total durante dos años, soportando las pruebas de sus raptos, éxtasis y apariciones, antes de emprender con decisión y arrojo, la reforma de la Orden en la que profesaba pero para la que quería el regreso a la antigua regla, acabando con la relajación en la que se había instalado hacía tiempo. Pasaron muchos años antes que ocurriera lo que se ha dado en denominar «la conversión de Santa Teresa». Esta ocurre en 1555, después de haberse sometido al juicio severo de confesores, frailes dominicos y de la compañía de Jesús y de hombres de probada fe y ejemplo de vida, como Pedro de Alcántara, Juan de Ávila o Francisco de Borja. Decidida a emprender su obra, aún habría de pasar muchas dificultades y vencer muchos obstáculos hasta que en 1562 logra, al fin, fundar su conventillo de San José acompañada de unas pocas seguidoras y en la mayor pobreza.

Extremas fueron después de todo esto, las fuerzas que desarrolló para andar los caminos de Castilla y Andalucía para fundar los diecisiete conventos que fundó y extremas fueron las dificultades que encontró por todas partes para llevar a cabo su labor, como fueron extremos la incomprensión y los argumentos de sus enemigos que la llevaron hasta el mismo Tribunal de la Santa Inquisición. Puede decirse que todo lo tuvo en contra Teresa de Ahumada para hacer lo que un día se sintió llamada a realizar, sus orígenes judío conversos, su condición femenina, la debilidad de su cuerpo y las circunstancias históricas y sociales que la rodeaban, en una España que vivía entre el esplendor de las riquezas que llegaban de las nuevas tierras descubiertas al otro lado de la mar oceana, la secular pobreza de sus tierras y la sangría de las guerras a las que obligaba mantener el imperio en el que no se ponía el sol y que el césar Carlos había dejado en manos de su muy católico hijo Felipe II, que fue en último extremo protector de Teresa de Jesús en los momentos de mayor dificultad, cuando vio hasta peligrar la continuidad de la obra que habría emprendido de reformar la orden carmelitana de la mano de «fraile y medio», fray Antonio de Jesús y Fray Juan de la Cruz y más tarde Baltasar de la Madre de Dios, su querido Padre Gracián.

En una España santurrona y milagrera, donde proliferaban los alumbrados por un lado y por el otro la existencia de tan grandes y recias personalidades como Pedro de Alcántara, Juan de Ávila, Francisco de Borja, Ignacio de Loyola y Juan de la Cruz, Teresa de Ávila- en una época de intolerable machismo, supo ser la protagonista de una fascinante aventura religiosa y humana. En una España más tridentina que el propio Concilio de Trento, en la que la menor sospecha de herejía o desviación de la doctrina establecida acababa en una quema de libros o en las ejecuciones del Santo Oficio. Nada de

esto arredró nunca a la madre Teresa ni hizo flaquear su férrea voluntad. Ni siquiera cuando al final de su vida siente la amargura y la decepción de verse abandonada y acaso traicionada por los que ella había puesto toda su confianza.

Valiente, apasionada, espontánea, sencilla, realista, dotada de notables atractivo, gracia y encanto, humilde, soberbia a veces y nada convencional para su época, Teresa vivió los sesenta y siete años de su vida entre la enfermedad y el esfuerzo titánico de quien nunca pudo explicarse de dónde sacaba las fuerzas que derrochaba y que aparentemente no tenía. Entre la oración y la contemplación, la monja doña Teresa de Ahumada tras pasar más de veinte años en el Monasterio de la Encarnación, se echó a los caminos de España y se pasó otros veinte sin tiempo para lo que de verdad le importaba que era su *camino de perfección* para llegar a la unión mística con el Amado. Escribiendo por obediencia a sus confesores, —pero también porque sentía esa necesidad— en celdas precarias, en salones de palacios y en míseras posadas realizó una obra cumbre de la literatura castellana y de la mística universal, que hoy, cinco siglos después, nos sigue admirando y deslumbrando. Para ello no dudó nunca en enfrentarse a los poderosos, llámense los nuncios del Papa o la omnipotente princesa de Éboli, doña Ana de la Cerda, amiga y tal vez amante del rey Felipe, a los prelados, superiores y hasta el Tribunal de la Inquisición. Nadie pudo nunca poner en duda su extrema valentía y la desafiante confianza que tenía en su obra reformadora. Obediente al final, como la obligaba su voto, tuvo que aceptar algunas decepciones —también las familiares—, como su frustrada fundación en Madrid y las varias reclusiones que sufrió impuestas por sus superiores ya como priora en la Encarnación y como monja simple en San José, pero apartada de las directrices de la Reforma. Y sobre todo la continúa inquina del nuncio Felippo Sega, que fue quien la llamó «fémina inquieta y andariega» y trató de parar sus pies descalzos y agotados para impedirle seguir fundando conventos.



SANTA TERESA POR FRAY JUAN DE LA MISERIA, 1576

A quien no convenció con su deslumbrante personalidad, Teresa acabó convenciéndolos con sus escritos. Porque es bien cierto que el poder de seducción, la fuerza extraordinaria que posee su palabra, la verdad que trasmiten cada una de sus páginas, la sencillez y espontaneidad que rebosa su verbo claro y sencillo, ha hecho siempre que se acaben derrotando muchos de los prejuicios de los que se han acercado a ella con ideas y argumentos preconcebidos. Siempre acaba imponiéndose la modernidad de su rica y compleja personalidad, que ha fascinado a estudiosos, creadores y científicos de todas las épocas y de todas las creencias. Estudiada desde el psicoanálisis y desde la heterodoxia la asombrosa vida de Teresa de Ávila y la extraordinaria escritora que es, sigue deslumbrado siglos después como una de las personas que ha sido capaz de indagar con más libertad y mayor rigor en el alma humana. Por todo esto la celebración este año de 2015 del Quinto Centenario de su nacimiento nos ha puesto de nuevo frente a una de las figuras más decisivas y relevantes de nuestra literatura y ante la personalidad más destacada de la mística universal. Libros, novelas, estudios, ediciones, exposiciones, congresos han vuelto a analizar y a

recrear, como en 1962 y como en 1982, la vida y la obra de la monja reformadora, de la mujer adelantada a su tiempo, protofeminista, luchadora, inconformista, rebelde, que realizó la hazaña de combinar vida contemplativa con acción misionera, la celda recoleta y pobrísima con los angostos y peligrosos caminos de la Castilla del siglo XVI, la clausura con la complicada gestión de su obra fundadora.

¿Se habrá conseguido con esta nueva efeméride liberar a la Santa de esa tempestad hagiográfica e ideológica que desde hace siglos se ha apoderado de su biografía y de su obra? Desde poco después de su muerte la Madre Teresa de Ávila fue motivo de escándalo y ha sido utilizada por unos y por otros para provecho de cada cual. Ya el rey Felipe III, antes incluso de su canonización, quiso nombrarla patrona de España, lo que acabó haciendo su sucesor Felipe IV, ante la protesta de muchos que defendían el santo patronazgo de Santiago Apóstol y consiguieron que dicho nombramiento quedara sin efecto. Durante demasiado tiempo la figura de la santa de Ávila ha sido vista y ha querido ser tomada durante siglos como ejemplo de virtudes patrias y del carácter aguerrido, valiente y defensor de la fe de lo genuinamente español. En el siglo pasado la posesión de una de sus más preciadas reliquias por parte del dictador, que la veneraba en su propio despacho en el palacio de El Pardo, después de haberla expropiado a las pobres monjas carmelitas de un convento de Ronda, acabó dotando a Santa Teresa de un carácter ideológico y doctrinario que para nada puede encontrase en su propia vida ni mucho menos en la verdad profunda de su obra.

Motivo siempre de controversia y de polémica la vida y la obra de Teresa de Ávila ha sido de nuevo revisada, analizada, contemplada desde su modernidad e incluso en clave europeísta, como hizo recientemente la feminista e influente psicoanalista y novelista Julia Kristeva, discípula de Roland Barthes, ocho veces doctora honoris causa, y autora del libro *Teresa, amor mío. San Teresa de Ávila* (editorial Paso de Barça) quien aseguró en uno de los actos conmemorativos celebrados en 2015 que la madre Teresa forma parte ineludible de la identidad europea, para terminar asegurando que: «para volver a asentar el humanismo europeo hay que leer, entender e interpretar la pasión según Teresa de Ávila». Como referente inequívoco de la cultura europea es tal vez el logro más original y decisivo que ha logrado este quinto centenario teresiano, al que nuestra Academia de Bellas Artes de San Telmo ha contribuido con la edición de la antología de sus textos *Nada te turbe*, que he tenido el honor y la satisfacción de conformar y prologar. •

ARTE DESDE MÁLAGA: EUGENIO CHICANO

Por Francisco Javier Carrillo Montesinos

«Donde más me conozco empiezan mis palabras.»
MANUEL ALCÁNTARA

Podría resultar incomprensible el arte que va renaciendo en la Málaga de la posguerra avanzada, tributario de los antecedentes «académicos» del XIX y de las escuelas, formales e informales, de artes, oficios y bellas artes sometidas al entorno imperante (de imperio sin imperio) de plena autarquía. Ya había sido diseñada la olla exprés que fue capaz de transformar en su interior una diversidad (verduras, muslos de pollos con las crestas de la precariedad, patatas y cebollas...) en mutación de colores, sabores y sensaciones a medida que la des-estructuración iba perfilando nuevas construcciones, transformando la materia y haciendo posible las mezclas de la recreación cromática. La olla exprés se creía objeto entre las novedades de la ciencia y de la técnica en las vitrinas y escaparates transparentes de electrodomésticos y otros abalorios. Un público sorprendido y sorprendente. El cocinero de las viviendas llamadas protegidas descubrió la aceleración del tiempo con la olla exprés. Cuando llegó el momento de dar una salida a la presión, la abrió y se encontró cara a cara con una sustancial transformación de los materiales. La forma de la olla exprés se había transmutado, ella misma, por la capilaridad que había actuado en su contenido. Se dio el misterio de la interacción dialéctica. Podría decirse que la física precedió a la geometría: y los cálculos numéricos llegaron después. Las máquinas de vapor ya habían abierto nuevas rutas de comunicación terrestre y el motor de explosión acabó conduciendo el arte a su multiplicación seriada.

Seamos sinceros. La llamada «Generación de los 50», —arte y poesía—, es fundamentalmente autárquica. Y las amenazas no eran menores. Chicano es hijo de la autarquía de un castillo de naipes sin puente levadizo. Esta época en Málaga fue poética (el Ateneo original, y «La Buena Sombra» con Juan Genovés, Rafael Pérez Estrada, Armando López Salinas, Chicano, Luiso Torres, José Miguel Ullán, Agustín Delgado, Miguel Ángel Molinero, Pedro Tedde de Lorca, Paco Carrillo, y el galardonado Stefan en la convocatoria de un «Premio Internacional» como excusa y fundamento). Los pasantes de arte y de versos se expresan, se manifiestan y se inician en un estilo propio transformado y transformándose como los diversos elementos de la olla exprés. El vapor que se volatiliza en poemas es el que termina rompiendo los muros de contención para ir a la búsqueda de otros caminos de la creación o, más bien, de la recreación. (Esa «Generación de los 50», —Alberca, Barbadillo, Brinkmann, Chicano, Lindell, Dámaso Ruano, Francisco Hernández, Laverón, Peinado, Stefan—, siempre a la espera de un museo frente al mar o en tierra adentro de la *city*). Cierto es que los poetas del grupo elitista de la «Generación del 27» habían puesto un pie en las Américas y fue posible *Poeta en Nueva York*, como también fueron caminantes las llamadas vanguardias de la época. Pongamos tres ejemplos propios: Miró, Sert y Picasso, cons-

ciente de las limitaciones de toda selección. Chicano adopta la «poesía» del contexto en que se movía un pequeño mundo cerrado pero con intensas vivencias. El arte de lo cotidiano, el arte del pueblo en marcha, en Málaga, tiene su máxima expresión en una nueva figuración en la que Chicano rompe formas. En los 50, Manuel Alcántara asume los ritmos y cadencias del microcosmos que el mar había creado; mar por demás ingrediente en el fondo de la olla exprés. Chicano también. Inseparables referencias para la historia que parte del sur. En los marengos del Chicano de posguerra local hay más esperpentos de Goya que de Kiefer y Paul Celan víctimas de otra posguerra llamada mundial pero que fue europea con las variantes americanas y japonesas frente a frente. (Japón nos trajo tardíamente la «poesía concreta» de sus ideogramas milenarios antes del renacimiento del «arte concreto»). La autarquía en España obligaba a cerrar filas; sus precedentes de inspiración creativa se habían marchado como Max Aub. Picasso también. La posguerra europea ya conocía el dogmatismo del realismo soviético. Presintió lo peor al inicio del siglo XX y elevó baluartes «vanguardistas» con el creativo falansterio inspirado en el socialismo utópico como la Bauhaus, para la que no habría sido posible su «edad dorada» sin la segunda industrialización europea que la relanza el Plan Marshall. España sigue al margen, pero con Cervantes, Santa Teresa, Juan de la Cruz, la Escuela del *iusgentium* de Salamanca, Velázquez y Goya. (Arroyo comenzaba a agitarse en Madrid y París; Chicano en Málaga y en Roma).

Chicano asume el compromiso acrílico y con él sale de la autarquía, no sin antes haber sentado las bases primigenias (en simultaneidad con Warhol en el objeto como pensamiento) de un Pop Art (*El Interrogatorio*) que simplemente emergía de un *underground* en fusión y confusión de pensamiento y objeto con y en la olla exprés de donde salieron nuevos contornos, formas de nuevas figuraciones y sobre todo, la expresión de nuevos colores y de nuevas conceptos. Italia vive la explosión de su propia olla exprés de posguerra. No sólo se encuentra Chicano con Gutusso, sino con nuevos materiales y nuevas corrientes artísticas, literarias y sociales. Se interioriza que el arte es materia consumible para el espíritu y para los sentimientos y que puede ser también objeto de los disolventes más eficaces (Miró disolvió, en gesto de protesta, sus pinturas bajo vidrio del Colegio de Arquitectos de Barcelona). Giorgio Vattimo (*El Pensamiento débil*) se aproximará, años más tarde, a la radicalidad nihilista, intentando prolongarse, a mi modesto entender sin pretenderlo ni lograrlo, en un neo-existen-

cialismo sartriano cuya especificidad abrió surcos en la tierra nutricia que resultó ser la *nada*. Pienso, con reiteración, que no hay nada más «irracional» que el arte, a no ser que los mecanismos de la razón no se concentren en el cerebro sino que se retroalimenten de los ecosistemas que entran en contacto con los pies, con las manos y con todo el cuerpo de forma indisoluble. En tal caso, la razón se alimenta, injertada, del contexto natural que la aprisiona al tiempo que le da vida. Como aquello de los vasos comunicantes. La inquietante identificación de pensamiento-objeto-pensamiento... El inquietante paralelismo entre física y metafísica... ¿Quedan márgenes de autonomía extra-temporal en la recreación artística? Algunos teoréticos llegaron a esta conclusión que no comparto. Aún más: Manuel Castells puede tener razón cuando afirma (*The Network Society*) que la era de la información señala «el fin de la edad de la razón», al tiempo que Alain Touraine (*La Fin des Sociétés)* toca marchas fúnebres ante la sociedad que se extingue para dar paso a nuevas tareas de «los individuos» en estado de recreación de nuevas fórmulas y de nuevas formas. Me consta que Chicano, con 80 años cumplidos, continúa interiorizando, en la plenitud de fuerzas de juventud sostenible, la conciencia de que todo cambia, todo muta. Sus lienzos son al mismo tiempo «resistencia» (una de sus constantes) y preludio fecundo de lo que está por llegar. Algunos se aventuraron a afirmar que las «redes sociales» están estructurando un nuevo continente alternativo, sin por ello retornar al estructuralismo. Por mi parte, contemplo esta nueva mutación (a la que acompaña la corrosión del cambio climático) como una nueva olla exprés que, del objeto cotidiano de Jean Baudrillard (*Le Système des objets*), se transforma en el envoltorio blindado de un planeta con fecha de caducidad (todo desaparecerá, incluso *Los Fusilamientos de La Moncloa*, cuando el sol se apague). Todo quedará destruido pero transformado. La recreación artística se irá desplazando, con el renacer de nuevos mecanismos de la razón y con inimaginables materiales, para dar vida a otro mundo de las Galaxias en donde el llamado «mercado del arte» será atacado (como en economía financiera) por los artistas plásticos agazapados, por los coleccionistas y amantes sedentarios del arte, que pueden llegar a comprender los *a priori* de las «Instalaciones», incluso su irrelevancia del instante, pero no la vida perdurable del concepto. El arte, situado en esta perspectiva, es efímero por naturaleza. (La evolución final arrastrará a mercados, artistas, poetas, escritores, demografía; y al llamado patrimonio material e inmaterial). El futurible proyectado con los instrumentos de la astrofísi-

EUGENIO CHICANO. *RETRATO DE DON MANUEL ALCÁNTARA*, MÁLAGA 2002

ca obliga a relativizar hasta el David de Miguel Ángel —que de por sí es de extrema fragilidad— para abrir puertas a la conciencia de la humildad radical en combate existencial con la codicia y con los merodeos de la «no conciencia». Mientras tanto, y antes de que el sol deje de calentarnos, de habitar en nuestro hábitat, seguiremos con la ilusión de «hacer arte» en las controversias entre la datación de una obra que se abre «a lo nuevo» y aquella otra que se inspira en «lo ya hecho». ¿Qué diferencia consustancial existiría en las pinturas y en los colores y en las formas de la sociedad de pequeña escala (las mal llamadas «primitivas», según los límites de mi entender) y lo que «se hace» en nuestras sociedades contemporáneas que tocan a su fin? ¿Qué diferencia de fondo los *a priori* de la concepción, construcción y resistencia de materiales del Dolmen de Menga y del *Empire State Building*? Podría responderse que «el cliente», es decir, la demografía con las máquinas que calculan la obra y su entorno, que deciden en la temporalidad.

Por lo hasta aquí dicho, *El Interrogatorio* de Chicano lo he considerado caldo de cultivo, precursor, entre los *a priori* del Arte Pop. El resto era de esperar. Su obra viene enlazada por un hilo conductor de coherencia. En la autarquía pinta *El Interrogatorio*. Cuando logra atravesar fronteras, y descubrir nuevos mundos, técnicas, materiales, perfección de cobres para grabados, solidez de lienzos que hizo posible el Plan *Marshal* (del que no se benefició España), escuelas, debates y contrastes de pareceres, Chicano ya era portador de un impulso creador, espiritual, capaz, por demás, de dominar el espacio de la tela, de acotarlo como «coto vedado» (Juan Goytisolo) y de recrear en esas fronteras de prisión que es un lienzo, un muro, una hoja de papel, una plancha metálica. Siempre a la escucha tributaria de su entorno, de su percepción, de su sensibilidad, lo que le facilita dar entrada en sus reservados a la diversidad cultural, y a la especificidad de personajes y objetos que agitan la cotidianeidad, desde lo profano a la sacro. Todo artista es también testigo de su época entre el delirio y los sueños que desembocan en la recreación. Chicano, es el acompañante, con un sorprendente grafismo, del acontecimiento en las periferias existenciales de sus propias vivencias; es testigo privilegiado, víctima y verdugo (*Yo acuso*) con su obra, desde Málaga y en Málaga, mientras que Warhol agita Nueva York. El intercambio museístico, por poner un ejemplo banal, no me plantea problema alguno. Chicano no encerró su obra como concepto, sino que la convirtió en palabras lo menos perversas posible, con el permiso de *Michel Maffesoli*. El «concepto», *concepire*, encierra; la «palabra» es dinámica indefinida porque abre todo lo que está, de paso, en movimiento. Como dije en otras ocasiones, «al principio fue el verbo» nutricio. Y creo que en el arte, como en todas las manifestaciones de la vida social, la palabra debe preludiar al concepto, hasta que la palabra retorne al verbo originario. La palabra es el *a priori* del concepto. El concepto aislado, como diría Kant, tiene que ser, pues, «convertido en sensible, es decir, ha de serle presentado en la intuición el objeto correspondiente, ya que, de faltar este requisito, el concepto quedaría privado de *sentido* (según se dice), esto es, de significación. Las matemáticas cumplen este requisito». Yo añadiría: el arte también. Verbo, geometría y concepto, matemáticas, herramientas para acercarnos a la comprensión dentro de la gran olla exprés que es el Planeta (hasta que no se demuestre que estamos interconectados con otros mundos «plus ultra» como alternativa de vida y de muerte).

Del catálogo incontrolable (sólo Chicano lo controla con orden y fondo musical en su taller) de personajes, personas, individuos, titulares sagrados o profanos, objetos de bodegones y tierra cultivable, solamente aludiré a la serie *Estudiantes* desafío de sensibilidad, de muchos *a priori* kantianos que se traducen en concepto, para unos de extraordinaria belleza (porque la libertad de expresión es belleza *per se)*, como deseo sea mi caso, y para otros sorpresa provocadora que jalea o hiere sensibilidades. En esta serie se encuentra/encuentro el *a priori* de su génesis

en *El Interrogatorio*. Es no solamente el resultado de *a priori* sintéticos, sino de la propia experiencia que continuamente se retroalimenta en Eugenio Chicano, con una desbordante necesidad de amor y de desamor que pueden convivir con el artista sin conocer las barreras invisibles de la fuerza de su deambular que se traduce en su obra. El juicio final será involuntario, superfluo pero necesario, compadeciente y misericordioso, de generosidad *in radice*. Pero juicio será, dotado él de una inmensa olla exprés en donde bullirá el mestizaje que todo «jibarizará» hasta llegar a la máxima abstracción del arte, es decir, su disolución en una sola palabra nutricia y nutriente que pueda alumbrar el eterno retorno. Ello será factible porque en el principio el verbo impulsó a caminar, sin camino predeterminado, al tiempo que dio la luz del sol para ir calentando el nacimiento del *a priori*. •

04

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

128. HOMENAJE A LA MEMORIA DE D. JUAN TEMBOURY ÁLVAREZ / Rosario Camacho Martínez 135. EL «CINE ACTUALIDADES» SITUADO EN EL EDIFICIO DE CALLE CALDERERÍA ESQUINA A CALLE GRANADA, EN MÁLAGA / María Pepa Lara García 145. LA INDUSTRIA CREATIVA DEL MEDITERRÁNEO: PABLO PICASSO Y EL DISEÑO DE LA CERÁMICA / Mario Buono, Sebastián García-Garrido, Sonia Capece 148. INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LA PROPUESTA DE IMPLANTACION DE UNA NORIA EN LA ZONA DE ENTRADA AL PUERTO DE MALAGA 150. INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LAS OBRAS DEL METRO A TRAVES DE LA ALAMEDA PRINCIPAL DE MALAGA

HOMENAJE A LA MEMORIA DE D. JUAN TEMBOURY ÁLVAREZ

Por Rosario Camacho Martínez

Excmo. Sr. Presidente, Ilustrísimos Académicos, familia de D. Juan Temboury, amigos todos.

Quiero agradecer a mi Academia que se me haya designado para dedicar a la memoria de D. Juan Temboury el espacio de los Informes Científicos de nuestras sesiones, al cumplirse los cincuenta años de su fallecimiento el próximo día ventiseis de septiembre.

D. Juan Temboury Álvarez fue un hombre ilustre, un intelectual e investigador indiscutible, una figura clave en la historia del arte de Málaga y en la recuperación, tutela y difusión de su patrimonio cultural, en una época en que esto era una acción difícil, un hombre inteligente con una gran vocación por la historia del arte, con enorme vitalidad, sensibilidad e intuición que, con mucha capacidad de trabajo pero con un tremendo esfuerzo y afán por estudio, compaginándolo con su dedicación al negocio familiar, superó la barrera de erudito local para llegar a ser un destacado historiador del arte y, lo más importante, fue un magnífico gestor cultural, cuando todavía no utilizábamos esos términos, porque supo montar un proyecto cultural en nuestra ciudad.

No es la primera vez que hablo sobre D. Juan Temboury, aunque hacerlo en esta sede en la que él tanto destacó me impone respeto, pero lo hago con mucho gusto y cumpliendo una obligación porque los que nos iniciamos en la investigación siguiendo sus pasos, y aún continuamos, no dejamos nunca de tenerlo presente. Y es importante divulgar su figura y su obra para que no se extinga su memoria y lo conozcan los más jóvenes, o las personas que se han incorporado hace relativamente poco tiempo a nuestra ciudad. Porque a su espíritu activo, a su lucha incansable, se debe en buena parte la reivindicación y revalorización patrimonial de esta ciudad. Temboury estudió y valoró sus bienes culturales y trabajó para darlos a conocer y procurar su tutela. Es cierto que no siempre fue un camino de rosas, pero pudo encontrar muchos apoyos, porque supo buscarlos, y trabajó siempre tratando de reconocer y salvaguardar en Málaga unos valores con los cuales se identifica nuestra memoria y nuestras señas de identidad, porque Temboury contribuyó a la conservación de esas señas.

Dicen que la mejor forma de conocer a un escritor es adentrarse en su método de trabajo. Yo tuve la suerte de entrar pronto en contacto con Temboury, aunque ya hubiera fallecido, pero lo hice a través de su archivo, excelente resultado de su trabajo y dedicación a la investigación. Fue mi maestro D. José Manuel Pita, quien me llevó a la casa de Temboury en 1967 y durante casi dos años iba todos los martes, después llevándome trabajo a casa, para ordenar sus jugosas papeletas, repletas de datos de nuestra historia y nuestro arte, colaborando también con su viuda Doña Victoria Villarejo; en aquellos años tuvimos una intensa relación y para mí el mejor conocimiento de Temboury, aunque

JUAN TEMBOURY

anteriormente ya tenía amistad con algunas de sus hijas, compañeras mías en el colegio.

D. Juan Temboury, que había estudiado el trabajo de D. Manuel Gómez-Moreno en la realización de los Catálogos Monumentales, instrumento clave para la conservación de nuestro patrimonio, y a quien admiró mucho, seguía sus pasos para realizar el Catálogo Monumental de Málaga, ya que su intención era una gran publicación que no pudo llevar a cabo porque murió en plena actividad. También Pita, que conoció a Temboury y su fantástico archivo, quiso preparar ese material para publicar, pero no pudo ser. Antes publicar era más difícil y no se consiguió la subvención para ello.

Pero ese espléndido legado de Temboury está vivo, porque su familia hizo donación a la Diputación Provincial de Málaga del archivo y su magnífica biblioteca especializada, y allí se ha ordenado nuevamente para el manejo directo por el investigador. Con María Sánchez García-Camba, directora de la biblioteca de la Diputación, que cuida el legado, se llevaron a cabo estas gestiones; además se ha digitalizado el completísimo archivo fotográfico, y un personal especializado y amante de esos fondos facilita la consulta. Respecto a la biblioteca quiero indicar que en 1947, un artículo del periódico madrileño *Arriba*, se refiere a Temboury en términos muy elogiosos e indica que los libreros de toda España tienen la consigna de remitirle todo lo que saliera sobre Málaga. ¿Se imaginan lo que hubiera hecho en el mundo de las redes e lnternet?

Como es imposible presentar a D. Juan Temboury en el reducido tiempo de esta intervención, quiero remitir a una publicación sobre su vida y su obra que coordinó nuestro compañero Elías de Mateo, recogiendo las conferencias que el área de cultura del Ayuntamiento y bajo el título genérico de Ciclo «Torrijos» que él dirige, se le dedicó en 1999, como conmemoración de su centenario[1]. Y como más próximo el completísimo reportaje de Francisco Griñán en el *Sur* del domingo 20 de septiembre. Pero realmente somos muchos los que nos hemos acercado a su personalidad, desde diferentes aspectos, porque es riquísima Y yo espero que pronto se presente la tesis doctoral de Carlos Sarria, el estudio más exhaustivo sobre nuestro personaje y su labor cultural, que nos va a mostrar muchos aspectos desconocidos.

Pero un hombre solo no podría haber hecho tanto como hizo Temboury de no contar con una autoridad y esa autoridad la fue alcanzando por sus propios méritos. Su formación, en gran parte autodidacta, su contacto con destacados historiadores del arte, sus inquietudes, capacidad de comunicación, profesionalidad de criterio, tolerancia intelectual, su independencia crítica, fueron reconocidas por autoridades de muy distintas ideologías y en distintos momentos históricos, como ha indicado Elías de Mateo[2]. Y es importante reseñar los cargos de responsabilidad en el ámbito cultural, que él supo orientar siempre en beneficio de Málaga.

El 4 de marzo de 1936 fue nombrado Delegado Provincial de Bellas Artes del gobierno republicano del Frente Popular, más tarde Concejal del Ayuntamiento de Málaga, el primer Concejal Delegado de Cultura de la posguerra, desarrollando una brillante labor pese a que eran tiempos difíciles y críticos, pero trabajó denodadamente; además de intentar rescatar las riquezas robadas, inició la catalogación de las obras conservadas e hizo lo posible para lograr las rehabilitaciones de monumentos. Notable es haber conseguido, a través de una moción presentada en el Ayuntamiento en 1939, que fueran reedificados por el «Plan Nacional de Reconstrucción de Regiones Devastadas y Reparaciones» el Palacio Episcopal (en cuya reconstrucción colaboró con D. Enrique Atencia, también académico), la Catedral y otros templos de la ciudad y de la provincia.

Pero con anterioridad ya ostentaba otros nombramientos como consecuencia de su prestigio intelectual. En 1925 en la Sociedad Económica de Amigos del País, un foro importante de debate y estudio, que luego abandonaría, en 1931

fue nombrado Académico de San Telmo, y en esta sede realizó una magnífica y activa labor, siendo asimismo Presidente de ella[3]. Recibió también nombramiento de Académico Correspondiente de diversas academias, nombrándole la Academia de Bellas Artes de San Fernando ese mismo año.

1931 es también el año en que la Alcazaba de Málaga fue declarada Monumento Histórico Artístico, el 3 de junio. Y no fue sólo la Alcazaba, porque 731 inmuebles en todo el territorio nacional se beneficiaron de esta declaración, que en Málaga incluyó también a la Catedral y el Sagrario. Se trata de una de las actuaciones más significativas del mandato de otro malagueño, D. Ricardo de Orueta, un personaje definitivo en la recuperación del patrimonio nacional y también de Málaga, que fue Director General de Bellas Artes en el inicio del Gobierno Provisional, recién instaurada la República, y estuvo al frente de esta dirección hasta diciembre de 1933[4].

Fue en 1932 a raíz del hallazgo fortuito de unos enterramientos árabes en el monte de Gibralfaro y para evitar la construcción de casas baratas en las inmediaciones, que pudieran dañar el yacimiento, que Temboury, con el apoyo de esta Academia y de la Comisión de Monumentos, solicitó a Orueta que se interesase por la Alcazaba, entonces en gran parte oculta por un barrio de casas muy humilde. En 1933 Orueta y Torres Balbás hicieron su primera visita a la Alcazaba «atendiendo con su presencia la demanda continua que le estaba solicitando Juan Temboury» y fue el inicio de la recuperación de este monumento, con un proyecto inicial de D. Leopoldo Torres Balbás, arquitecto conservador de la Zona 6ª y Antonio Palacios Ramilo que tuvo mayor implicación de lo que se ha valorado, como reclama Morente; y más tarde Antonio Burgos Oms, Guerrero Strachan, Prieto Moreno... Temboury estuvo detrás de todas estas iniciativas y permaneció continuadamente en las obras de recuperación desde el año 33 hasta su muerte, siendo nombrado en 1940, Conservador de una Alcazaba que se iría recuperando por su iniciativa[5].

También como Concejal Gestor de Cultura consiguió que la Alcazaba fuera considerada un «problema urbano». Patrimonio y ciudad unidos, como debe ser. Lugar de encuentro y lugar de acuerdos, siempre deseable, pero en una ciudad cuentan muchos intereses y también fue lugar de desacuerdos y disgustos para Temboury, que vivía intensamente el patrimonio de la ciudad.

Ya en tiempos de Franco, continuó como Delegado Provincial de Bellas Artes. Entre los documentos de su archivo me ha parecido muy revelador uno fechado el 10 de febrero de 1937, (dos días después de que el ejército entrara en Málaga), es una comunicación del Gobernador Civil en el que «teniendo en cuenta los conocimientos artísticos que posee», le concede amplias facultades para que nombre individuos que procedan a inventariar todo lo relacionado con las Bellas Artes y el Tesoro Artístico Nacional, autorizándolo a trasladarse donde convenga y penetrar en cuantas dependencias y domicilios fuera necesario para recuperar obras de arte, gestión que fue también facilitada por el Ayuntamiento[6].

Fue nombrado Comisario Local de Excavaciones Arqueológicas debiéndose a su gestión algunos de los resultados que veremos muy pronto en nuestro Museo de Málaga y que empezaron a concretarse en el Museo Arqueológico de la Alcazaba. El Museo Arqueológico de Málaga se creó por el Ministerio de Educación Nacional en 1947 y se abrió al público dos años después, al aceptar el ofrecimiento del Ayuntamiento para que dispusieran de la Alcazaba como sede. Habría que recordar como antecedente el coleccionismo privado, la creación del Museo Loringiano de los Marqueses de Casa Loring en su finca de la Concepción, los hallazgos de Cártama y otros que, tras la guerra civil, y con una buena gestión legal (léase expropiación) por parte de Temboury, ingresaron en la Alcazaba, salvo las piezas que ya habían pasa-

do a otra titularidad; y también la restauración de estos bienes muebles fue una labor cercana a Temboury. Creo que todos podemos recordar ese museo en la Alcazaba, cuyos organizadores y gestores fueron Temboury y el prehistoriador Simeón Giménez Reina, que se fue nutriendo, además de lo dicho, con las donaciones de la Sociedad Malagueña de Ciencias y, sobre todo, con las piezas de las investigaciones pioneras de la provincia, y otras posteriores, muchas de las cuales no se pudieron incorporar a la Alcazaba por razones de espacio, pero tendrán su sede en el Museo de Málaga en la Aduana, ya tan cercana su apertura.

Sobre arqueología se conservan importantes informes de Temboury, además publicó muchos artículos en revistas especializadas, y una buena parte de esa espléndida biblioteca es de arqueología. Me estoy refiriendo a informes, artículos, publicaciones que no llegaron a concretarse y quedaron mecanografiadas en el archivo. Porque Temboury fue más investigador y comunicador a través de conferencias, impartió muchísimas, dando a conocer esos descubrimientos de sus investigaciones y mostrándonos así su afán docente, y completó esa amplia labor de divulgación a través de pequeños libros, artículos, etc. . Grandes libros publicados en vida fueron menos pero esto no le preocupaba, él desde sus cargos podía haber conseguido que le publicaran, y no lo hizo. Es bien conocida *La orfebrería religiosa en Málaga*[7], fruto de muchos años de investigación, y para mí entrañable porque me carteé con él ya que mi memoria de licenciatura versó sobre orfebrería en Granada. Porque los *Informes históricos-artísticos*[8], utilísima recopilación de artículos e informes que estaban en su archivo se publicó en dos volúmenes en fecha tardía (1974) y *Torres almenaras (Costa Occidental)*[9] que fue un estudio pionero de calado, al cumplirse los diez años de su fallecimiento.

Porque Temboury, aún siendo conservador de la Alcazaba no se dedicó sólo a este monumento. Conoció la Catedral hasta la última piedra y la estudió así como los bienes que atesora y se dedicó a su recuperación. Sobre el Convento de la Victoria, Temboury realizó en una fecha temprana, cuando no se habían divulgado en España los libros sobre el método iconológico de Panofsky, una memorable lectura del monumento, que también fue restaurado por Atencia después de la guerra y Temboury, al colaborar con él, pudo estudiarla muy a fondo. En *Informes histórico-artísticos* se publica un artículo fechado en agosto-septiembre 1965 (fíjense qué fecha) titulado «Reinterpretación actual de la iglesia de la Victoria» donde es reveladora la lectura que hace de este conjunto ya que en esa fecha aplica el método iconológico, ofreciendo una explicación del significado de las formas arquitectónicas, de las imágenes y los textos epigráficos.

He hablado al principio de su intuición, pero eso solo no basta para comprender esta obra. Temboury había adquirido una sólida formación y se puede observar un proceso de aprendizaje a través de diferentes fuentes, a través de los iconólogos franceses más conocidos en España como E. Mâle, cuyas obras están en su biblioteca, como también tenía la obra de Rudolf Witkower *La arquitectura en la Edad del Humanismo*, una obra modélica y cuya huella acusó Temboury desde el momento en que se interesa por la relación entre la arquitectura y su entorno cultural. Esa cultura, ámbito de convivencia, a la que se ha referido nuestro presidente.

Y termino con el Museo de Málaga, cuya apertura tenemos tan cerca y en el que nuestra compañera María Morente, su directora, también se está dejando la vida.

Sabida es la relación de la Academia, instituida en 1849, con el Museo de Bellas Artes cuya creación se plantea en ésta a partir de 1852. Pero no me voy a remontar tanto porque las vicisitudes son muchas y se ha publicado bastante, incluso yo misma[10]. Arrancaré con la posguerra cuando se retoman en la Academia muchos temas pendientes, y que nos conducen

a dos museos, ya he citado el fondo arqueológico, me referiré ahora al fondo de artes plásticas, que ambos ahora confluyen en uno, el Museo de Málaga, con sede en el grandioso edificio de la Aduana, espléndidamente restaurado por el equipo de Fernando Pardo Calvo y Ángel Pérez Mora, cuyos nombres están impresos en el reverso de las vistosas tejas de fundición de la cubierta.

Como he indicado, después de la guerra se retomaron muchos temas pendientes en la Academia, entre ellos la sede del Museo. Desde los años 20 la Academia tenía puestos los ojos en un noble edificio, el Palacio de los condes de Buenavista, que estaba en un deplorable estado de conservación. Para detener su deterioro y valorando sus posibilidades para uso museístico solicitó en 1924 la incoación de expediente para su declaración como Monumento Histórico Artístico, lo que se consiguió en 1939 cuando, para desconsuelo de la Academia, un año antes la propiedad lo había alquilado a la Asamblea Nacional de la Cruz Roja que, al realizar obras de adaptación, hizo desaparecer elementos importantes del mismo. A pesar de ello la Academia siguió en su empeño para conseguirlo, destacando ya en esta fecha, el trabajo encomiable de Temboury. Lo que son las vueltas de la historia, para compensar a la ciudad de esa pérdida se ofreció el edificio de la Aduana, lo cual se declinó porque estaban muy ultimadas las gestiones para conseguir el palacio de Buenavista.

Y por fin se consiguió; las gestiones de Temboury a partir de 1943 y sus relaciones con el Marqués de Lozoya, otro gran historiador del arte, facilitaron la negociación con los propietarios que accedieron a cederlo en 1949, por un alquiler mensual de 500 ptas., sufragando ellos las obras realizadas por la Cruz Roja, a condición de que el Ayuntamiento facilitase el solar donde construir un hospital para esta institución sanitaria. En 1959 estaba terminada la adaptación y rehabilitación del edificio según proyecto de Atencia, abriendo sus puertas al público en mayo de 1961. Y fue Temboury, como indicó D. Alfonso Canales, quien inspiró la adaptación del palacio para que sirviera de sede al Museo, al que quiso dar el nombre de Museo Picasso ya que estaban previstas tres grandes salas para albergar la obra que confiaba donaría el pintor a su ciudad[11].

En un artículo de 1971, reeditado recientemente, nuestro compañero José Infante arremete contra el destino «desmontable» que entonces tenían estas salas, dedicadas también a exposiciones temporales[12].

Sobre las relaciones de Picasso, Temboury y Málaga debo remitirme al libro de Rafael Bejarano *La sombra de Picasso sobre Málaga y su museo*[13], ya que manejando documentación, fundamentalmente epistolar, depositada por Temboury en el archivo municipal, y otras fuentes, ha podido reconstruir el proceso que éste siguió para lograr que Picasso volviese a Málaga y/o legase algunas obras. Temboury escribió a Picasso desde 1952, lo visitó en 1961, sentía devoción y admiración por él, lo agasajó en nombre propio y de la ciudad, vamos «se lo estaba trabajando», pero no solo por interés ciudadano sino por su propia devoción. Y estoy segura de que si aquel 26 de septiembre de 1965 no hubieran muerto con él tantos proyectos, de su mano Picasso hubiera vuelto a ser malagueño[14].

Pero de aquellas gestiones surgió una gran amistad con el secretario del pintor, Jaime Sabartés, quien donó a Málaga su biblioteca picassiana, una importante colección de libros de Picasso, ilustrados por él, primeras ediciones, la mayor parte dedicados y con dibujos autógrafos, un espléndido legado en favor de lo que Sabartés llamaba el Museo de Temboury[15].

Quiero transcribir un párrafo de una carta de diciembre de 1960 en la que Temboury le agradece ese detalle: «Muchas gracias por la paternidad que me atribuye sobre el Museo, crea usted que no me sorprende lo hecho, ni el cariño que he puesto en ello, mi orgullo íntimo es sólo haber podido vencer la indiferencia del Estado y el constante navajeo de mis paisanos»[16]. Ya dije antes que no todo fue un camino de ro-

sas, que aquí Temboury resume con esa gracia suya tan peculiar. Entonces estaba muy solo, como ha indicado Antonio Garrido cuando le han entrevistado también para el periódico *Sur*.

Y por otra vía, mucho más tarde, llegó el Museo Picasso, inaugurado en 2005, que tiene su sede en el mismo edificio que Temboury ambicionaba para él, el Palacio de Buenavista. Además le precedió unos años la fundación municipal «Fundación Picasso-Museo Casa Natal». Temboury descansará tranquilo, su esforzado trabajo de sembrador ha dado frutos.

Porque D. Juan Temboury se fue de pronto hace 50 años y no tuvo tiempo de despedirse, pero nos ha dejado un legado importantísimo, además de su biblioteca y su archivo, algo menos tangible pero muy grande. Nos ha dejado su ejemplo, su trabajo, su complicidad con su ciudad, Málaga, y el compromiso con su patrimonio histórico y cultural. •

1 MATEO AVILÉS, Elías de (Coordinador): *La vida y la obra de Juan Temboury*, Málaga, Área del Cultura del Ayuntamiento, 2001.

2 MATEO AVILÉS, Elías de: «Introducción», Op. cit, p. 16.

3 CLAVIJO GARCÍA, Agustín: «Juan Temboury Álvarez», en *Jábega* nº 10, Málaga, Diputación Provincial, 1975, p. 84.

4 MORENTE DEL MONTE, María: «Huellas de Ricardo de Orueta en Málaga», en el Catálogo de la exposición celebrada en Málaga *En el frente del arte. Ricardo de Orueta , 1868-1939*. (Comisarios María Bolaños, Miguel Cabañas), Madrid, 2014, p. 202.

5 Ibídem, pp. 206-208.

6 Archivo Temboury. Carpeta: Patrimonio.

7 TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan: *La orfebrería religiosa en Málaga*.

8 TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan: *Informes históricos-artísticos de Málaga*. Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 2 vols., 1974.

9 TEMBOURY ÁLVAREZ, Juan: *Torres almenaras (Costa Occidental)*. Málaga, Diputación Provincial, 1975.

10 CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: «Vinculación de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo con el Museo de Málaga», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo* nº 6 , Málaga 2006, pp. 15-20.

11 CANALES, Alfonso: Prólogo a BEJARANO PÉREZ, Rafael: *La sombra de Picasso sobre Málaga y su museo*. Málaga, editorial Sarria, 1997, p. 7.

12 INFANTE, José: *Picasso y Málaga*, Colección «la hoja que ríe asomada..», Málaga, Ayuntamiento y Fundación Picasso, 2014.

13 BEJARANO PÉREZ, Rafael: Op. cit.

14 CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario: «Pablo Picasso y Juan Temboury», en *Picasso y Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, p. 137.

15 SALINERO PORTERO, José: Libros sobre Picasso en el Museo de Málaga (El legado Jaime Sabartés), Ministerio de Cultura, 1981.

16 BEJARANO PÉREZ, Rafael: Op. cit., p. 85.

EL «CINE ACTUALIDADES» SITUADO EN EL EDIFICIO DE CALLE CALDERERÍA ESQUINA A CALLE GRANADA, EN MÁLAGA

Por María Pepa Lara García

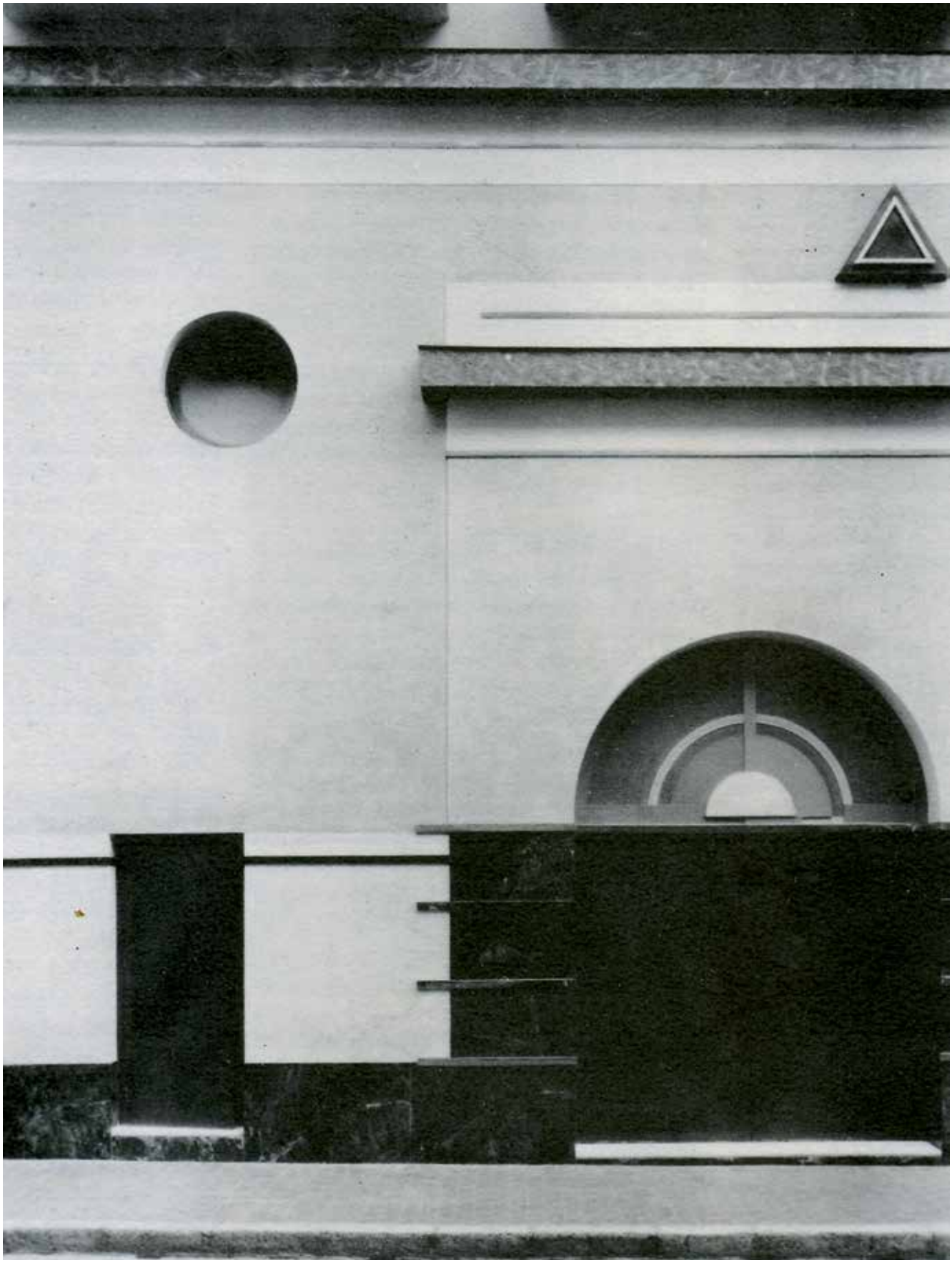
En junio de 1930, Carlota Alessandri Aymar, viuda de Rubio Argüelles, propietaria de un solar en la calle de Salvador Solier (actual Granada), esquina a la de Jerónimo Cuervo (actual Calderería), y estimando que «éste por sus dimensiones no es bastante para levantar un edificio de la importancia que sitio tan céntrico requiere», había pensado adquirir o permutar el terreno colindante propiedad del Ayuntamiento, ofreciendo a razón de trescientas pesetas el metro cuadrado. Un año después, en la sesión de Cabildo del 15 de agosto de 1931, se acordó aceptar, en principio, la permuta que hacía Carlota Alessandri al Ayuntamiento: ofrecía un trozo de terreno de 148'70 m² del solar que poseía en la calle de Granada con vuelta a la de Calderería y Plaza del Carbón, la cual quedaría para vía pública, a cambio de otro solar de 211 m² que tenía en venta el Ayuntamiento en la calle de Calderería colindante con el anterior. Se aprobaron las valoraciones del arquitecto municipal de ambas parcelas en 62.900 pesetas, la de 148'70 m², y 68.575 pesetas la de 211 m². Y con el fin de que la señora Alessandri no tuviese que desembolsar nada por la diferencia de valores, se acordó ésta pavimentase por su cuenta los terrenos los cuales iban a formar parte de la vía pública, que aproximadamente coincidiría con la diferencia de 5.675 pesetas, existentes entre ambas cifras. Al parecer, los trámites para realizar la permuta entre el Ayuntamiento y la propietaria del solar, no finalizaron hasta febrero de 1932[1].

Con anterioridad, el 20 de abril de 1931, Carlota Alessandri, con domicilio en la Avenida de Pries (villa Carmen), por medio de una instancia dirigida al alcalde, solicitaba licencia para construir una casa en el solar nº27, de su propiedad, sito en la calle de Granada con vueltas a la de Calderería y Plaza del Carbón, de cuya dirección se encargaría el arquitecto José González Edo, autor del proyecto, quien firmaba también la instancia[2].

Suponemos que hubo problemas administrativos con el susodicho solar, puesto que, en una carta que dirigió González Edo a Carlota Alessandri, el 6 de octubre de 1931, alguno de cuyos párrafos destacamos, observamos las dudas, tanto de la señora Alessandri como del arquitecto, por saber exactamente la utilidad que le iban a dar al nuevo edificio. De hecho, conocemos tres proyectos realizados por González Edo para el mismo solar.

«Correspondo a su carta del día 4 y la adjunto un calco donde se indica el solar en la forma primitiva, y en la que ha de quedar si se aprueba la proposición presentada al Ayuntamiento... Me dice V. en su carta que vuelve V. a pensar en el cine, y que por ello, por tanto mudar de parecer yo voy a tenerla por mujer muy sabia... Por eso mismo creo que si me sigue V. en los razonamientos que le voy a hacer desistirá V. del cine y sólo pensará en hacer una casa...»

El arquitecto añadía que lo más conveniente sería vender el solar, pero que dado las circunstancias de aquellos años —II Repúbli-

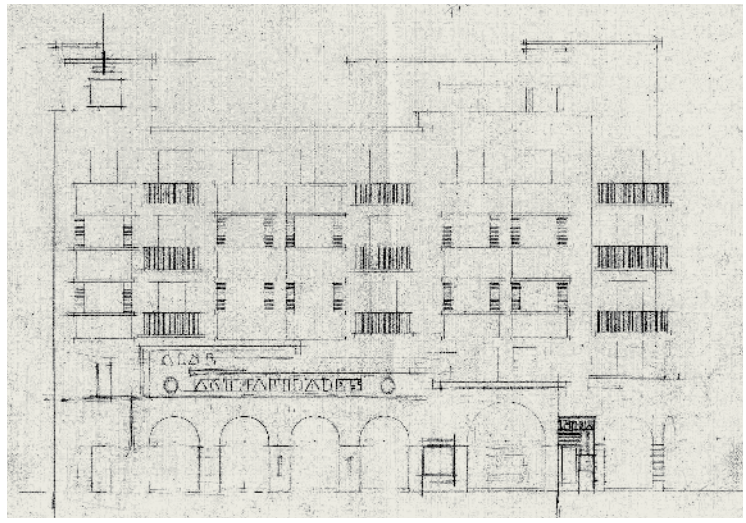


DETALLE DE LA FACHADA DEL CINE ACTUALIDADES

ca—, creía que nadie querría comprarlo. Por tanto, otra solución sería esperar tiempos mejores, pero el Ayuntamiento tenía preparada una disposición por la cual gravaría los solares sin construir en un 5% de su valor, y entonces tendría que pagar alrededor de 8.000 pesetas al año. Por ello, no había más solución que construir, puesto que un edificio siempre producía ganancia y era más fácil venderlo que un solar, y la renta quedaba asegurada, fuera cual fuera el destino de la construcción, por el sitio en el que se hallaba emplazado.

González Edo estaba conforme con la propietaria en que el mejor negocio era un cine, pero no se lo aconsejaba, puesto que si pequeño era el solar anterior, mucho más pequeño era el trozo del actual que daba a la calle de Granada. Tampoco estaba conforme con que la construcción fuese más económica para cine que para una casa. Y finalizaba la carta diciendo que, la única solución que veía era la adquisición de la casa colindante, propiedad de María Manín.

Sin embargo, pese a las reticencias del arquitecto, vemos como prevaleció la opinión de la propietaria y se construyó un cine en los bajos del edificio. No obstante, comprobando los tres proyectos que diseñó González Edo para dicho edificio, es notorio que el solar presentaba muchas dificultades, y de ahí sus dudas y diversos proyectos; también cabe pensar que éstos se debieran a los cambios de opinión de Carlota Alessandri. Asimismo, es posible que al permutar los terrenos con el Ayuntamiento, la propietaria dispusiese de más espacio y por ello, al final, se construyó el cine. A través de la documentación consultada, observamos que el primer proyecto, la memoria y los planos, datan del 30 de septiembre de 1932; el segundo del 15 de noviembre del mismo año, y en el tercero y definitivo, sin fecha, aparece en los planos de la planta baja, el cine; planta de pisos, planta de azotea con fachadas a la calle de Granada, a la de Calderería, y a la plaza del Carbón; en total, cinco plantas.



PLANO DE LA FACHADA A CALLE CASAPALMA

PLANO DEL EDIFICIO DE GONZÁLEZ EDO

En un escrito de Carlota Alessandri dirigido al alcalde, el 13 de febrero de 1932, decía lo siguiente:

> «En contestación a su comunicado del 7 de enero pasado, tengo el gusto de manifestarle que presto mi conformidad a la permuta del solar de calle de Calderería, propiedad del Ayuntamiento, por parte del mío de calle de Granada, según la propuesta de mi arquitecto con fecha 7 de mayo de 1931.
>
> No era mi intención construir en estos momentos una edificación que por el sitio en que ha de elevarse tiene que ser muy cos-

tosa, pero accedo a ello muy gustosa, con el deseo de aminorar por mi parte la crisis de trabajo y atender al requerimiento que me hace el Ayuntamiento, aún no siendo conveniente a mis intereses.

Una vez ultimado el expediente y a la mayor brevedad se empezará la obra, o sea dentro de un mes y medio, esperando por parte del Ayuntamiento se me concedan las mayores facilidades posibles, como la exención de impuesto y arbitrios de que gozan los solares afectos a Grandes Reformas, y que por mi parte no tenga que abonar cantidad alguna por pavimentación ni concepto alguno, según se me indicaba en la comunicación de fecha 15 de agosto de 1931».

Las obras se iniciaron el 7 de mayo de 1932. El 19 de junio de 1933 González Edo dirigía una carta a los Sres. Alfageme y Guisasola, solicitándoles un estudio de refrigeración y calefacción para «el pequeño cine que proyecto en esta localidad, propiedad de la Sra. Rubio Argüelles, y al mismo tiempo de la calefacción central del resto del edificio...La casa toda ella es de nueva planta y el cine sólo coge parte de la planta baja y la superficie correspondiente en planta entresuelo...»

En la Memoria realizada por González Edo podemos seguir, con más detalle, la descripción del edificio:

«Se ha edificado esta casa sobre un solar de forma irregular de 392'62 m2 de superficie y con fachada a tres calles, esto ha permitido resolver casi todas las habitaciones al exterior y únicamente las piezas de servicio reciben luz y ventilación de patios, pero de patios abiertos, lo que hace a estos locales de servicio tan claros y alegres como los que dan a la fachadas ya que además las casas colindantes son de menor altura que esta.

La casa consta de seis plantas, cuatro de ellas destinadas a viviendas, la baja para tiendas y cine de Actualidades, y la del entresuelo está destinada a despachos independientes en la parte que queda libre, ya que el cine ocupa también parte de esta planta.

El cine ocupa una superficie algo menor que la mitad del solar, y en altura alcanza a la planta de entresuelo inclusive; es capaz para 200 espectadores cuyas butacas se disponen todas ellas en planta baja, y el piso que se ha hecho a modo de anfiteatro sirve exclusivamente para la cabina, almacén de películas, locales para la empresa y demás dependencias. Las galerías a modo de palcos que parten del anfiteatro están reservadas exclusivamente para la empresa y no

PROGRAMA DEL CINE ACTUALIDADES. 1935

son aprovechadas por el público. Todo el piso que hemos llamado de anfiteatro tiene entrada independiente y directa de la calle y está perfectamente aislado de la sala de espectadores.

La sala en sí de decoración sencilla y un poco obligada para conseguir una cierta proporción, y un aislamiento completo con las viviendas superiores, ha llevado a la formación de unos arcos y bóvedas que le dan cierto carácter de intimidad y recogimiento. Está dotado de todas las instalaciones precisas hoy en una sala de espectáculos, y tiene calefacción por agua, acondicionamiento de aire por sistemas de unidades frigoríficas, procedimiento empleado por primera vez en España; aislamiento de la cabina por doble forjado de corcho y de las viviendas superiores con doble techo y cámara intermedia de 60 cm.; iluminación indirecta de toda la sala por reflectores de encendido lento, y las habitaciones indispensables de retretes y lavabos con la independencia y ventilación necesarias.

En lo referente a las viviendas se proyectan dos por plantas con seis habitaciones. Tiene ascensor y montacargas, y cada piso estaría dotado de calefacción individual. El local para tienda, pensado en un principio para café o establecimiento análogo, se subdividió posteriormente en tres locales independientes».

Las obras siguieron varios años después; y el 13 de diciembre de 1935, el arquitecto González Edo certificó que el 29 de septiembre de dicho año, quedó totalmente terminada la casa número 27 de la calle de Granada, propiedad de Carlota Alessandri, cuyas obras se habían efectuado bajo su dirección facultativa. Constaba de planta baja destinada a tiendas en la parte que daba a calle Granada y Plaza del Carbón dejando la que correspondía a la calle de Calderería destinada a cinematógrafo. La planta de entresuelo se destinaba, en parte a despacho y, en parte, a la planta superior del cine. Además de

Cine Actualidades

Gran Semana Homenaje a Walt Disney

1.º Mickey futbolista — Divertido dibujo de Walt Disney, en negro.
2.º Arboles y flores — Preciosa Sylly Symphonies, en colores.
3.º La pesadilla de Mickey — Una de las mejores producciones, en negro, de Walt Disney.
4.º Pájaros en Primavera — Maravillosa Sylly Symphonies, en colores.
5.º El canario de Mickey — La más divertida aventura de Mickey, en colores.
6.º El Rey Neptuno — Sylly Symphonies, en colores, de Walt Disney.
7.º Pathé-Journal — Las notas mundiales de más palpitante actualidad, comentadas en español.

Este programa, que se proyectará durante los días 25 de junio al 2 de julio próximo, lo podrá admirar cómodamente, pues la proyección dura desde las 11 de la mañana hasta la 1 de la madrugada.

BUTACA, localidad única: UNA PESETA

ANUNCIO. DIARIO DE MÁLAGA. 25 DE JUNIO DE 1935

estas dos plantas, constaba de otras cuatro con dos viviendas cada piso. El valor total de la edificación se elevó a la cantidad de cuatrocientas cincuenta y dos mil ochocientas pesetas[3].

Pese a esta certificación, dando la fecha de terminación total del edificio en 1935, el cine debió finalizarse antes que la vivienda; y así, vemos como el 14 de diciembre de 1934, el abogado de la señora Alessandri, José Gutiérrez Sisto, solicitaba al Ayuntamiento el permiso de apertura del cine Actualidades, pidiendo asimismo, que por tratarse de una finca construida sobre terrenos procedentes de solares resultantes de expropiación, estaba exceptuada del pago del arbitrio municipal de apertura, según las Ordenanzas y Presupuestos vigentes; por lo tanto rogaba se le concediese a la referida señora el permiso de apertura necesario sin pago de Derechos municipales de ninguna clase[4].

El cine fue inaugurado el 23 de diciembre de 1934, haciéndose amplio eco la prensa local de la época —*El Copo*, 22 diciembre 1934; y 1 enero 1935—.

Su programación habitual solía ser documentales, aunque también proyectaron películas —según podemos comprobar, observando

ANUNCIO DEL CINE ACTUALIDADES. 1935

ANUNCIOS DIANA. AÑOS 40-50

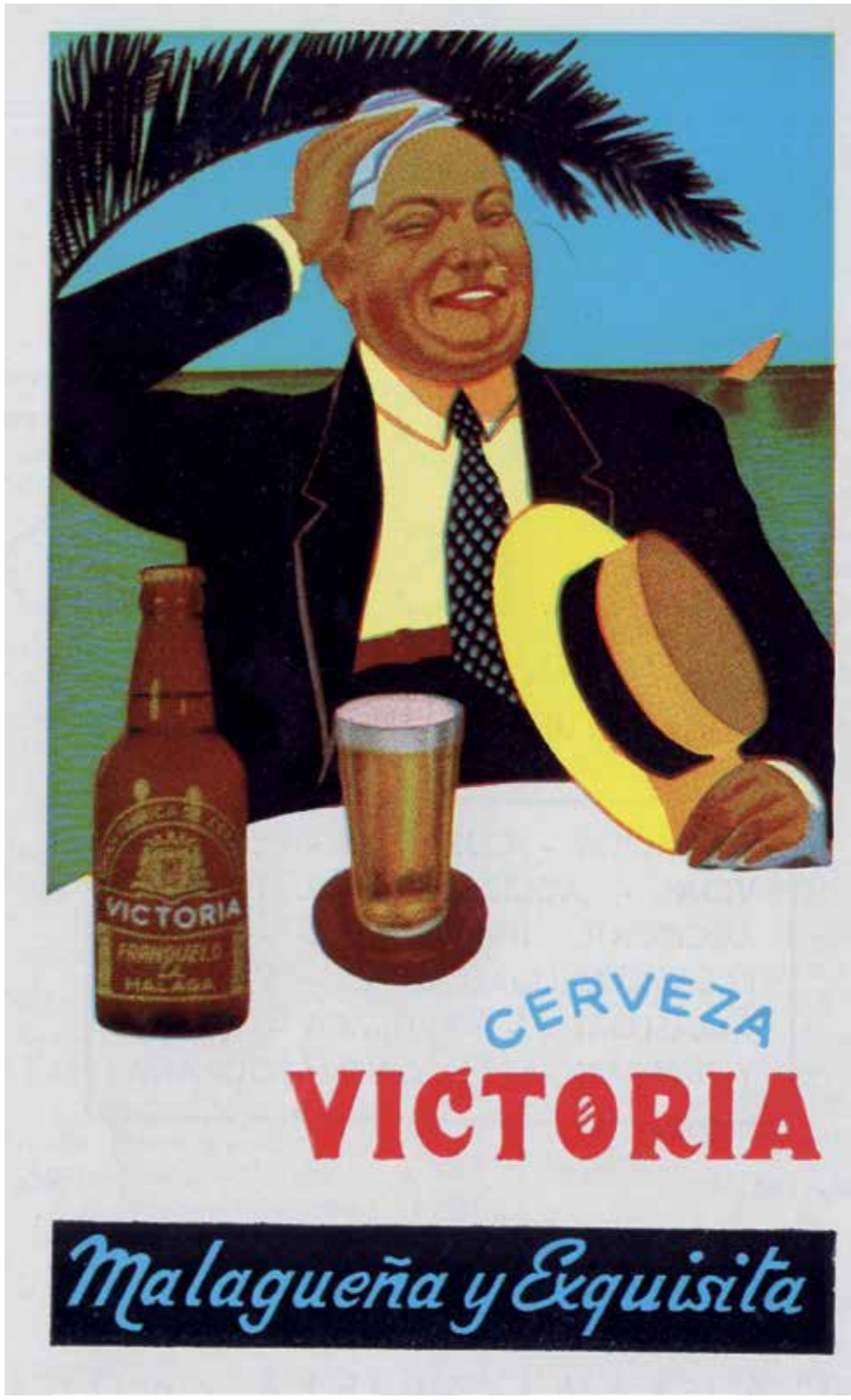
los anuncios aparecidos en revistas y prensa de aquellos años—, y su horario desde las 11 de la mañana hasta la 1 de la madrugada. El 25 de junio de 1935 programaron un festival sobre Walt Disney que duró una semana, como leemos en el *Diario de Málaga* de esa fecha. Sólo permaneció abierto dos años, debido a que arrojaron una bomba dentro del cine en 1936, afectando seriamente a la estructura del local, aunque no causó víctimas ni afectó al resto del edificio. Pero los daños en el cine debieron de ser considerables, puesto que éste se clausuró definitivamente[5]. Parece ser que, según testimonios orales, dicho artefacto provenía de un barco italiano en la mencionada contienda bélica.

ANUNCIOS DIANA

Posteriormente, el local del Cine Actualidades se destinó a locales comerciales, instalándose en el mismo, en la parte inferior con fachada a la Calle Calderería la tienda de Corsetería Florido, que cerró en los años ochenta del pasado siglo y en la parte superior la agencia de publicidad Anuncios Diana, que actualmente permanece abierta y adaptada en el orden funcional a los nuevos requerimientos de este tipo de oficinas. Otro local, pero este en la fachada de la Calle Granada, que ha permanecido en el tiempo en este edificio es la tienda de Calzados Alas.

Como consecuencia de las obras de modernización y adaptación del local de oficinas de Anuncios Diana, se ha descubierto la estructura de esta parte del Edificio, lo que permite observar la construcción y el perfecto estado actual de la estructura metálica roblonada, que en su día se construyó para configurar el espacio del Cine Actualidades.

En relación a la empresa Anuncios Diana, queremos decir, que fue fundada por José Bueno Higueras, quien había trabajado en el Círculo Mercantil hasta que fue destruido en 1936. Éste, junto con su hijo Antonio Bueno Muñoz —profesor de magisterio y periodista—, decidió, en 1938, en el mismo edificio y piso donde había es-



ANUNCIO DE CERVEZA VICTORIA

tado situado el cine Actualidades hacía apenas dos años, instalar una oficina donde gestionar los denominados «Anuncios Diana». Una agencia al estilo de las que estaban iniciándose en Madrid y Barcelona, a imitación de las americanas que habían sido las pioneras. Desde 1938 hasta la actualidad, Anuncios Diana ha estado ubicada en la calle Granada, 23, esquina con Calderería. Primero como arrendataria hasta el año 1980, y después como propietaria, en primera planta, de una oficina de 90 metros cuadrados.

Durante décadas, en la pared de la calle Granada —frente al café Madrid—, al aire libre, los malagueños nos acostumbramos a ver un cartel de gran tamaño de la cerveza Victoria.

En los años cuarenta-cincuenta, se publicaba la lotería premiada, y la gente se apiñaba en la calle para ver los resultados —como vemos en la foto adjunta—. Después, también se hizo con los partidos de fútbol con idéntico éxito. No eran muchas las familias que tenían radio en aquellos años, y la empresa contactaba por teléfono con el mismo estadio de fútbol, que facilitaba los resultados. Las marcas comerciales que se anunciaban compensaban este esfuerzo publicitario.

Pero, en el año 2005, la empresa decidió ampliar sus oficinas en la misma planta, y adquirió los dos locales contiguos: el primero de 40 metros y el siguiente de 60 metros, propiedad de Miguel Sell, quien se lo tenía arrendado, en primer lugar, a Seguros Winthertur, y más tarde a Alfonso González, Graduado Social; avanzando así la Agencia hacia la calle Calderería.

Existía un tabique de obra, que actuaba de medianero entre las tres oficinas de la primera planta, y al derribarlo apareció la estructura de hierro que sostenía la sala del cine construido por González Edo. La empresa comprendió y valoró la importancia de este descubrimiento e integró dicha estructura —restaurada y pintada— dentro de sus oficinas como un elemento decorativo. Con ello la oficina adquirió un valor añadido[6].

ESTRUCTURA VISIBLE DE HIERRO, EN LAS OFICINAS ACTUALES DE ANUNCIOS DIANA

ESTRUCTURA EN LAS OFICINAS DE ANUNCIOS DIANA

En relación a esta estructura, que parcialmente puede percibirse en las oficinas de la agencia Anuncios Diana he consultado al Arquitecto Angel Asenjo[7], que durante sus estudios en Madrid mantuvo una estrecha relación con José González Edo, para que me diera su opinión sobre la misma y en general sobre esta obra de su admirado maestro.

En general y, en relación a este Edificio, Angel Asenjo me ha comentado, que durante su relación personal y profesional con González Edo, este le habló en diversas ocasiones de este Edificio, pues estaba bastante orgulloso del resultado alcanzado. En alguna ocasión le puso gran énfasis en las dificultades encontradas en la ejecución de la cimentación y también de la estructura, pues el agua encontrada al excavar era bastante superficial y ponía en riesgo la buena ejecución de la construcción de los elementos de apoyo, sobre los que no recuerda si le comentó cómo fueron realizados, aunque por similitud con otras obras de la época, se realizaban sobre una base de pequeños elementos esféricos de cerámica sobre los que se apoyaba la cimentación, utilizando estos elementos como apoyo flexible frente a las posibles erosiones de subsuelo por las capas freáticas.

Respecto de la estructura no recuerda que González Edo le comentara que era metálica, lo que sí recuerda, es que le habló de que tuvo

PERSPECTIVA DE LA ESTRUCTURA DE HIERRO DEL ANTIGUO CINE ACTUALIDADES

problemas durante su construcción, lo que parece lógico, porque el diafanado de la planta baja realizado para la implantación del Cine Actualidades debió constituir por entonces un problema técnico de cierta importancia, pues sobre esta estructura se apoyaron las cuatro plantas y ático destinados a viviendas, lo que justifica las dimensiones de las vigas que conforma el espacio del cine, pues están sometidas a unas cargas importantes. La calidad de la ejecución de esta estructura puede apreciarse, lo que no nos extraña, pues entonces en Málaga había muy buenas cerrajerías y consecuentemente buenos cerrajeros, que le imprimieron una calidad de ejecución, que aún hoy día es bastante apreciable.

El edificio en su conjunto, tanto en su aspecto exterior, como en su distribución, fueron de una acusada modernidad en Málaga, cuando los arquitectos más conocidos continuaban con la arquitectura modernista y apenas se proyectaba con el racionalismo, que propiciaba la arquitectura que se proyectaba a partir de las ideas del Movimiento Moderno. Este edificio está diseñado de forma muy respetuosa con los cánones de este movimiento arquitectónico, lo que es consecuencia de su formación en Alemania y posterior terminación de sus estudios en Madrid, donde se relacionó con los racionalistas alemanes y con las ideas de la escuela de diseño de la Bauhaus, que fueron determinantes para la consolidación de este movimiento y para su formación.

En definitiva, se trata de un edificio de gran valor arquitectónico, que está protegido por el PGOU de Málaga, por ser parte del catálogo de edificios protegidos por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, que constituye una de las obras más importantes del insigne arquitecto malagueño de adopción, José González Edo, gran arquitecto y mejor persona, según me dice Ángel Asenjo. •

1 Le doy las gracias a Esther Cruces, directora del Archivo Histórico Provincial, por todas las facilidades que nos han dado a la hora de consultar dicha documentación.

2 Archivo Histórico Provincial (A.H.P.), Legajo nº 14.017, expediente 4.

3 A. H. P. , Legajo nº 13.943.

4 A. M. M. Policía Urbana, Legajo nº 4.525, expediente 8.

5 Así nos lo declaró en su día Juan Maldonado Cleries, propietario del Cinema España.

6 Todos los datos relativos a la empresa Diana, nos fueron facilitados amablemente por Esteban Bueno.

7 Comentarios de Angel Asenjo sobre aspectos constructivos y arquitectónicos de este Edificio de González Edo. Además, ha colaborado conmigo, desde el primer momento, visitando las mencionadas oficinas y realizando las fotos de la estructura del antiguo cine Actualidades.

LA INDUSTRIA CREATIVA DEL MEDITERRÁNEO: PABLO PICASSO Y EL DISEÑO DE LA CERÁMICA

Mario Buono. Seconda Università degli Studi di Napoli, Italia
Sebastián García-Garrido. Universidad de Málaga, España
Sonia Capece. Seconda Università degli Studi di Napoli, Italia

Los días 4 y 5 de diciembre tuvo lugar en Roma el tercer Congreso Internacional «Industrias culturales y creativas, desarrollo económico y regeneración urbana». En este foro, el Académico de Bellas Artes de San Telmo D. Sebastián García Garrido presentó una comunicación acompañado de dos profesores de la Universidad de Nápoles, con el siguiente contenido:

El factor esencial de la identidad es la cultura que, al mismo tiempo, es la materia prima para el diseño, tanto físico como intangible. Pocas culturas existen más atractivas en el mundo que aquella que hoy en día perdura de aquel Mediterráneo Clásico, origen de la denominada cultura occidental. La identidad mediterránea ha favorecido durante siglos, a través de las diferentes culturas, el intercambio y el diálogo entre los habitantes de sus orillas para incrementar los flujos y corrientes de conocimiento y tradiciones. Un vínculo y una unidad posibles si somos capaces de tener en cuenta las particularidades –diferente historia, tradiciones, culturas, lenguas– que también nos enfrentaron a través de los siglos y, al mismo tiempo, la inmensa riqueza de las relaciones que, a pesar de las muchas dificultades, continuó creciendo generando un intercambio permanente entre los diferentes pueblos del Mediterráneo. ¿Dónde reside aún esa Cultura Clásica auténtica? El potencial creativo y cultural de tan extraordinario legado fue la inspiración, esa identidad necesaria para crear, de la inmensa y exuberante obra de Pablo Picasso. Su genialidad y refinada sensibilidad fue capaz de conmover al mundo como el artista más universal del siglo XX. Picasso fue capaz de materializar aquella identidad del Mediterráneo Clásico y, al mismo tiempo, integrar en su visión universal culturas tan distantes como el arte africano o las estampas japonesas. Esta actitud abierta y su predisposición a conocer otras culturas, otras gentes y a integrarse con cualquier referente ajeno es una cualidad esencial de la cultura clásica que le proporcionó el esplendor que aún irradia. El arte, afirmaba Konrad Fiedler, es «un proceso desde la confusión a la claridad» y, por tanto, un proceso de conocimiento y de organización de la experiencia caótica del mundo para obtener una imagen que tiene valor absoluto.

El arte es una actividad humana concreta y real. No sólo por los medios que requiere, sino especialmente porque ofrece los instrumentos para dar cuerpo y forma al mundo interior, a la visión y a la imaginación. El arte es un lenguaje único [...] que quiere y puede captar la realidad en su esencia metafísica [...] es el idioma de la persona y la sociedad.

Es un distinguir y seleccionar, pero al mismo tiempo una labor de procesado y construcción, su valor está ligado al conocimiento. Esto es lo que determina su valor más allá del paso del tiempo. No hay conocimiento sin experiencia. Esta última es la base del arte y la tecnología. Conocer el lenguaje del arte significa conocer en una dimensión más profunda y precisa la época que lo produce, pero también significa, para el artista, entrar en contacto con la parte más profunda de sí mismo y expresarla.

PICASSO FUE CAPAZ DE MATERIALIZAR LA IDENTIDAD DEL MEDITERRÁNEO CLÁSICO

En este equilibrio dinámico entre mundos diferentes como son el arte y la técnica, realidad y utopía, se ubica el artesanado que, a través de la experiencia dictada por el saber y el conocimiento consolidado, es capaz de transferir materia para crear objetos cuyo uso se enriquece del contexto artístico singular, se vincula a la investigación de materiales, al estudio formal, al cuidado de las fases individuales y a la evolución del pensamiento, confiriendo al producto valor añadido.

El artesanado ofrece una ocasión para refundar el valor del arte, para exorcizar nuevas formas de división del trabajo en la medida en que pone en tela de juicio la autonomía de la misma obra del trabajo intelectual y expresa, sin duda, la propia identidad cultural, los valores éticos, sociales, estéticos, económicos y religiosos de la sociedad. En un tiempo en que no es posible imaginar una sociedad planetaria, si no es en términos de un homologado progreso tecnológico que implica las mismas artes y modifica el gusto por las artesanías, el artesanado representa uno de los poquísimos factores estables de una sociedad en evolución, un tejido que conecta con una experiencia cultural y social.

Esta contribución, actuando sobre la matriz común de la cultura mediterránea, investiga, en el interior de la producción de la cerámica artística del siglo XX, la influencia y la exuberancia multidisciplinar de Pablo Picasso. El objetivo es revalorizar los sistemas de producción de las artesanías locales de la cuenca del Mediterráneo a partir del uso de las nuevas tecnologías en relación a los procesos productivos artesanales y cómo podrán influir sobre la evolución formal y funcional del diseño cerámico para identificar nuevos campos de aplicación de la cerámica contemporánea. Se deberá comenzar por la transformación de los «talleres artesanales» en «talleres industriales» a través de la investigación centrada sobre la innovación avanzada para responder a la diversificación de los mercados. Desde el marco de la contribución de Pablo Picasso, respecto a los movimientos artísticos del siglo XX, siguiendo la contribución estilística y la relación innovadora, y de la interpretación del gusto y de la producción cerámica, se podrá configurar un nuevo modelo de desarrollo atendiendo a las necesidades contemporáneas para la competitividad de las producciones artesanales avanzadas fundadas sobre la

pequeña y mediana empresa. La interpretación de la potencial contribución de Picasso en la actividad de la cerámica, que de artesanal deberá pasar a industrial, representará el ejemplo de respuesta para verter la cultura del Mediterráneo en el sector manufacturero y afrontar así el tema de la producción industrial, y la necesidad de transferir el nivel productivo artesanal a nivel industrial, para satisfacer a las exigencias de los activos del conocimiento. •

INFORME

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LA PROPUESTA DE IMPLANTACIÓN DE UNA NORIA EN LA ZONA DE ENTRADA AL PUERTO DE MALAGA

En Junta General Extraordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, el 28 de mayo de 2015, en la Sala de Juntas de la Real Hermandad del Sepulcro, y figurando con el punto nº4 del Orden del Día adoptar un acuerdo en relación con la posibilidad de instalar una noria gigante a la entrada del puerto, y tras las intervenciones de los Académicos Ángel Asenjo, Javier Boned, Pedro Rodríguez Oliva, Elías de Mateo y Antonio Garrido, y del Presidente, D. José Manuel Cabra de Luna, se plantea la posibilidad de elevar un escrito / informe al Excmo. Ayuntamiento de Málaga acerca del tema, lo que se aprueba por unanimidad.

En relación a la noticia aparecida en prensa sobre la propuesta de la Autoridad Portuaria del Puerto de Málaga de implantación de una noria de 70 metros de diámetro en la Zona de Acceso al Puerto de Málaga y la aceptación del Ayuntamiento de Málaga de esta propuesta, esta Real Academia de Bellas Artes quiere manifestar su disconformidad con tal decisión.

Esta actuación, desde el punto de vista urbanístico, afecta a un espacio estratégico y privilegiado del centro histórico de esta ciudad, que debería ser preservado para resolver la conexión de la Calle Larios con la Plaza de la Marina y con el Puerto de Málaga, es decir, la conexión de la arteria principal del Casco Histórico de Málaga con el Mar. Para ello, en los últimos tiempos se han aportado diversas soluciones que han sido muy discutidas en distintos ámbitos ciudadanos, sin llegarse a consensuar nunca la solución definitiva, que continúa siendo una prioridad para esta ciudad, por ser este lugar punto neurálgico de todos los análisis urbanísticos realizados en cuanto a dicha integración puerto-ciudad. Por esta razón consideramos que emplazar una atracción recreativa en este lugar es absolutamente inadecuado. Además, tampoco desde el punto de vista arquitectónico consideramos esta actuación adecuada, pues se pretende colonizar este espacio fundamental con una instalación recreativa de carácter tecnológico-mecánico, de una escala que competirá innecesariamente con la arquitectura de la Catedral de Málaga, del Hotel Málaga-Palacio y de los edificios de la Plaza de la Marina, impo-

niéndose además a los importantes espacios públicos del Parque de Málaga y Palmeral de las Sorpresas. Constituye pues esta noria un error conceptual, que sin lugar a dudas va a degradar estos espacios, sin aportar cualificación alguna tanto a la percepción de la ciudad desde el interior como desde el exterior de la misma, lo que en modo alguno resulta aceptable.

Por ello, esta Academia solicita de los responsables del Ayuntamiento de Málaga, que reconsidere la idea planteada por la Autoridad Portuaria de implantar la indicada noria en un lugar declarado Bien de Interés Cultural como el Centro Histórico de esta ciudad, pues los perjuicios que puede comportar su implantación, tanto en los órdenes urbanísticos y arquitectónicos como en los funcionales, son absolutamente desproporcionados respecto de los beneficios que esta atracción recreativa de carácter turístico pudiera comportar a una ciudad, que está luchando por la incorporación de la cultura y la innovación como determinante de su desarrollo presente y futuro, en el que esta instalación no tiene significación alguna.

En cualquier caso, sin oponernos de forma total a que en esta ciudad, como ha sucedido en otras, se pueda disfrutar de la implantación de una atracción turística de similares características, destinadas al ocio y al divertimento de los ciudadanos, proponemos que esta instalación se lleve a cabo fuera del ámbito del espacio constitutivo del Centro Histórico, declarado Bien de Interés Cultural, alejado de forma suficiente del mismo, como puede ser el Muelle de la Zona de San Andrés, en un lugar próximo al emplazamiento del futuro Auditorio, (del que se sigue desconociendo la fecha de su posible construcción), o en el Recinto Ferial frente al Palacio de Ferias y Congresos de Málaga, lugares y entornos que resultarían mucho más adecuados para la implantación de una instalación de esta naturaleza, sin llegar a afectar la imagen histórica y cultural de la ciudad.

Málaga, 15 de Junio de 2015

INFORME

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LAS OBRAS DEL METRO A TRAVES DE LA ALAMEDA PRINCIPAL DE MALAGA

Con fecha 3 de julio de 2015, el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, D. José Manuel Cabra de Luna, conforme a lo acordado en Sesión Ordinaria celebrada el 25 de junio de 2015, presentó un escrito ante la Presidenta de la Junta de Andalucía, Dña. Susana Díaz Pacheco, en el que se solicitaba la reconsideración de las obras del Metro de Málaga proyectadas entre la Plaza de Manuel Alcántara y la Alameda Principal. Estas obras pondrían en riesgo el patrimonio arquitectónico y vegetal de la ciudad en una zona representativa del ensanche del Centro Histórico de Málaga, parte fundamental de la identidad cultural de la ciudad.
En esta misma fecha el Presidente asimismo presentó un escrito con idéntico contenido ante el Alcalde Presidente del Ayuntamiento de Málaga.

El pasado día 28 de Mayo se ha anunciado la iniciación de las obras del Metro de Málaga en el tramo, que discurre desde la Plaza Manuel Alcántara hasta mediados de la Alameda Principal. Esta noticia llena de preocupación a muchos malagueños, entre los que se encuentran bastantes componentes de esta Real Academia, por las razones que a continuación exponemos.

Esta obra del Metro de Málaga en sí misma es absolutamente innecesaria, constituyendo un auténtico despilfarro, pues llevar esta infraestructura desde la Plaza Manuel Alcántara (El Corte Inglés) hasta mediados de la Alameda Principal (Antigua Casa El Guardia), es decir, 300 metros aproximadamente, resulta descabellado, ya que no resuelve ningún problema de tráfico de la ciudad y constituye una enorme inversión económica, nada acorde con los tiempos que vivimos, y cuyo importe podría ser destinado a otros requerimientos más necesarios y urgentes para esta ciudad.

En este sentido pensamos, por una parte, que no es necesario llevar las Líneas del Metro de la Zona Oeste de la ciudad hasta el Centro del Siglo XIX (Plaza de la Marina), pues situando la terminal de esta zona en el Centro del Siglo XXI (Plaza Manuel Alcántara) se presta el servicio requerido de forma más que suficiente. Por otra parte, pensamos igualmente que plantear esta infraestructu-

ra como origen de una Línea de Metro futura hasta la Zona Este de Málaga, con independencia de que esta línea se podría llevar por la Avda. de Manuel Agustín Heredia, resulta en todo caso un proyecto descabellado, ya que actualmente en esta zona no hay, ni habrá en mucho tiempo, población suficiente para justificar la realización de una línea de Metro por la misma, lo que imposibilitará sin duda su sostenibilidad desde un punto de vista funcional y económico.

Por estas dos cuestiones, que resultan determinantes, (aunque no son las únicas) nos reafirmamos en la idea que la ejecución de las obras recientemente iniciadas deberían paralizarse y dejarse sin efecto, con independencia de que la realización de las mismas podría ocasionar otros muchos problemas de distinta naturaleza en la arquitectura y en el paisaje urbano de esta ciudad, fundamentalmente en la Alameda Principal su entorno, lo que representa un hecho de gran importancia.

En relación a estos problemas, estamos convencidos que si se realizaran las obras previstas, producirían daños irreversibles, pues las obras de construcción que requiere esta infraestructura las constituirían en principio sendos muros-pantallas, que se habrían de empotrar a gran profundidad en la roca del subsuelo, (o en capa geológicamente estable del mismo, llegando a profundidad suficiente para alcanzar la requerida estabilidad), lo que sin lugar a dudas modificaría los comportamientos de las actuales capas freáticas, rompiendo el equilibrio del subsuelo en esta zona de la Alameda Principal.

De esta forma, si se realiza el mencionado muro-pantalla longitudinal, desde el Río Guadalmedina hasta poco antes de la calle Puerta del Mar, con una profundidad media de 18-20 metros, se cortará el subsuelo en vertical, modificando inevitablemente las distintas capas freáticas que discurren tanto por la zona norte de este entorno (Calle Atarazanas y Panaderos), como por la zona sur del mismo (Calle Trinidad Grund, Vendeja, etc.). De esta forma se embalsará el agua contra el muro-pantalla en la zona norte antes indicada y se desecará el subsuelo de la zona sur de este entorno, lo que resulta un hecho técnicamente incuestionable, pudiéndose discutir exclusivamente de forma teórica tan sólo el mayor o menor grado de afección que tal actuación pueda llegar a comportar.

Es importante resaltar que resulta muy probable que los efectos de esta modificación de las capas freáticas en esta zona de esta ciudad serán inme-

diatos, lo que desgraciadamente nos permitirá observar con estupor a todos los malagueños cómo se producirá la desecación de todos los Ficus de la Alameda Principal, que tendrán que ser talados y eliminados. Asimismo se producirá un deterioro en el Patrimonio Arquitectónico de la zona, que deberá ser rehabilitado y reformado, lo que puede acarrear graves consecuencias tanto desde el punto de vista cultural como económico, y que actualmente son imprevisibles y difíciles de evaluar.

Ante esta situación más que previsible, esta Real Academia solicita, de las autoridades municipales y autonómicas, la reconsideración de este proyecto y la ejecución de sus obras, pues además de resultar innecesarias, constituyen una inversión que supone un auténtico despilfarro económico, y que podría ser destinada a otras obras más necesarias para la ciudad. Además, ponen en riesgo el Patrimonio Histórico y Artístico de Málaga, pues afectan al más preciado paisaje urbano de la ciudad, constituido por los ficus de la Alameda Principal, que son un auténtico monumento artístico natural, y cuya pérdida resultaría irreparable también para el Patrimonio Arquitectónico de este entorno, en el que existen obras de gran calidad.

Por todas estas razones, esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, plantea a nuestros representantes políticos de la Junta de Andalucía y del Ayuntamiento de Málaga, que reconsideren este proyecto del tramo del Metro, pues las consecuencias que puede traer consigo esta actuación son desde todos los puntos de vista tremendamente preocupantes, tanto en el orden funcional y económico, como en relación al Patrimonio Histórico-Artístico natural y arquitectónico de esta ciudad, con daños irreparables e imprevisibles.

Málaga, 29 de Junio de 2015

05
RESEÑAS Y CRÍTICAS

154. ANTONIO YESA, DIBUJANDO EN EL AIRE / Fernando de la Rosa 157. HISTORIA DE LA BANCA EN ESPAÑA / Francisco Javier Carrillo Montesinos 158. ÓSCAR PÉREZ: LA PINTURA EN LA FRONTERA / Fernando de la Rosa

MIL VOCES

ANTONIO YESA, DIBUJANDO EN EL AIRE

Por Fernando de la Rosa

Antonio Yesa ha presentado en la sala Ibn al Jatib, integrada en el Instituto de Enseñanza Secundaria del mismo nombre, la exposición «dibujos en el aire». En la muestra se exhiben una docena de esculturas en acero inoxidable en las que se evidencia una relación lúdica con el espacio, las formas, la escala y el concepto. Sus genéricamente llamados *Dibujos en el Aire* son la materialización tridimensional de algunas de sus ideas, de sus diseños, o dicho de otro modo, de cómo sus dibujos no están —necesariamente— concebidos desde el dibujo bidimensional sino que son construcciones que establecen un abierto diálogo con el espacio en el que habitan, y cómo se mueven en él con inusitada independencia.

Ya fuere el espacio físico o en el espacio incógnito de nuestra propia memoria, estas piezas ocupan un lugar extensible al pensamiento y las sensaciones, haciéndonos partícipes de un discurso plástico complejo, pero rico en alusiones poéticas y quiebros estéticos. Desde *La sólida mirada* el escultor nos abre un ojo interior que escudriña al espectador que se acerca. *Teatro* nos devuelve el reflejo de nuestra propia mirada y nos hace encontrarnos de repente en la escena de un curioso teatrillo. *Tres actos* nos involucra directamente en la acción de componer, ensamblar y establecer los significados de las relaciones formales entre las piezas. El título de cada obra apunta certeramente hacia el acto reflexivo de la creación.

Los elementos del dibujo en las esculturas de Antonio Yesa, no muy lejos de los elementos clásicos cezanianos: esfera, cilindro y cono, se articulan en las superficies, rectas o alabeadas, e incorporan con natural dinamismo el trazo de la línea. Entre las formas o a través de ellas, una línea filiforme que se antoja como una grafía de libre agitación, circula o se establece en torno a los volúmenes principales. Unas veces es una línea geométricamente estructural, como soporte o andamiaje, otras de orgánico y sinuoso atrevimiento, pero siempre contribuye a la sensación de que estamos ante obras con enormes posibilidades constructivas.

Junto a ello, la factura de las obras: plegados, cortados, lijados, soldaduras, pulidos o aplicación de pigmentos. Nos situamos ante un amplísimo compendio técnico de recursos. A nadie escapa su maestría en el empleo y manipulación de los metales, incorporando en sus obras muchas otras técnicas artísticas, elementos y materiales de los que se sirve para dotarlas de una gran diversidad, que no es sino el producto de sus relaciones con la Naturaleza, con el Arte y con su propio universo creativo.

El espectador no queda apartado de todo ello, y puede comprobar además cómo se han ensamblado, ajustado y repasado estas piezas, sin que prevalezca un acabado que, llevado al extremo, pudiera cerrar u ocultar este proceso a los ojos. La idea de proyecto, de pieza «en construcción», refuerza la sensación engañosa de la escala de estas esculturas, la mayoría de pequeño for-

COMO VIENE

ESTRUCTURA ABOMINABLE

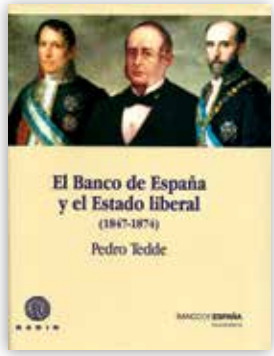
mato, y hace crecer en el espectador la imagen de su monumentalidad.

No en vano, Antonio Yesa juega con lo engañoso del tamaño aparente y nos invita a conocer la verdadera magnitud de sus obras, a reducir nuestro tamaño, haciéndonos entrar en el juego mental de las escalas entre la obra (la realidad) y su proyección (la imaginación). El escultor se ha planteado pues como principal objetivo de su trabajo la creación de un espacio dual, o mejor, plural, en el que confluyen a un tiempo la materia y el pensamiento. Podemos imaginar y participar de la creación. Se trata de llegar a la mente e intentar descubrir, en un profundo ejercicio de introspección, el modo en que el arte puede hacernos sentir la extraña respiración de la memoria.

En el ámbito de la creación artística más versátil, y sostenidas por un dibujo a la vez grácil y contundente, sus esculturas alcanzan los dominios de la escenografía, la instalación, la fotografía, la ilustración, la danza o la pintura. En *Estructura abominable*, se levanta un arco, con vocación de túnel, que se viste con la sensible piel oscura de un sonido, proveniente de un raro instrumento musical. *Mil voces* proyecta al cielo, como en una ofrenda floral, las gargantas cóncavas de un puñado de cálices vacíos. *Como viene* sintetiza en un par de vueltas al metal alabeado los flujos creativos del artista: es el impulso y el capricho, es la intención y la volubilidad, el la ida y la vuelta, la ola y el remanso, la vela y el sueño. Por contra, *Los planos rotos* se psicoanalizan, mirándose a sí mismos en el espejo de los otros, en una danza cubista de naipes marcados. *La puerta que se abre* nos comunica, a través de un pasadizo suprarreal, con el inframundo de una naturaleza cautiva y mutante. Es extraño cómo son al mismo tiempo familiares y ajenas a la memoria estas criaturas, formas de lo simbiótico. Con aparente facilidad, pero sin desdeñar un tenue misterio, Antonio Yesa inventa, recrea, transforma y finalmente construye sus obras. Y lo hace con cualquiera de los recursos materiales o estéticos que tiene al alcance, explotando sus posibilidades plásticas con asombrosos resultados, abriendo a un tiempo ante nosotros el abismo conceptual y la puerta íntima de las sensaciones. •

HISTORIA DE LA BANCA EN ESPAÑA

Por Francisco Javier Carrillo Montesinos



Nuestro compañero Pedro Tedde, Académico Correspondiente en Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Catedrático Emérito de Historia Económica y ex Presidente de la Asociación de Historiadores Económicos de España, ha venido publicando, desde 1988, una minuciosa y profunda investigación sobre la Historia de la Banca en España. Estos trabajos, detallados y voluminosos, dieron como resultado la siguiente «Trilogía»: *El Banco de San Carlos* (1782-1829), 395 páginas más Ilustraciones, editado por Banco de España/Alianza Editorial, Madrid 1988; *El Banco de San Fernando* (1829-1856), 316 páginas más Ilustraciones, editado por Banco de España/Alianza Editorial, Madrid 1999; y *El Banco de España y el Estado Liberal* (1847-1874), 671 páginas más Ilustraciones, editado por Banco de España/Editorial Gadir, Madrid 2015.

El resultado de estas investigaciones del Prof. Pedro Tedde, hoy de acceso público, representa una aportación fundamental, así como un referencia inexcusable, para conocer el siglo XIX español en sus aspectos financieros y económicos, sin que ello constituya un obstáculo para permitir al lector aproximarse al contexto político y social de las etapas investigadas por el Prof. Tedde. Estos detalladísimos trabajos cubren una importante laguna que existía en la historiografía económica de España, sobre todo, la financiera. Tres momentos de la Historia de España en los que de la mano de autor el lector se adentra en la génesis y en la evolución del «banco central» en sus funciones prioritarias, y unificadoras, de «banco emisor» y de «banco regulador» de la naciente economía moderna en España. Estos estudios muestran igualmente las «conexiones internacionales» de la economía (industrialización, minería, infraestructuras, comunicaciones, modernización progresiva de la agricultura, puertos, expansión urbana...), así como las «relaciones entre lo económico y lo político» a través de la historia de las épocas investigadas, prácticamente la segunda mitad del siglo XIX.

Una «Trilogía» más de consulta que de cabecera, preludio imprescindible para mejor conocer los ulteriores procesos de globalización financiera y económica y sus impactos sobre las políticas nacionales.

A las mencionadas publicaciones del Profesor Pedro Tedde el ANUARIO 2016 de la Academia de San Telmo le dedicará un extenso comentario que será realizado por un destacado especialista em Ciencias Económicas y Financieras. •

ÓSCAR PÉREZ: LA PINTURA EN LA FRONTERA

Por Fernando de la Rosa

El pasado viernes, 6 de febrero, nos veíamos en la Sala Ibn al Jatib, para inaugurar la exposición con la que Óscar Pérez ha querido ampliar el eco de su Proyecto *Frontera Natural*, que hoy nos presenta en la Sala Robert Harvey. Dos exposiciones simultáneas dicen mucho de la apuesta y el esfuerzo de este compañero, profesor de dibujo, por hacer partícipe de sus experiencias artísticas a nuestra comunidad educativa, inmersa como está desde hace unos ocho años en el arte más actual. No habíamos dedicado aún el espacio de nuestras salas a una exposición en torno al Land Art, un área poco transitada en el arte patrio. El Land Art (literalmente Arte de la Tierra) interviene y modifica elementos del paisaje y el entorno natural; contra el espacio constreñido y el mercantilismo de museos y galerías, este movimiento concibió y recreó en los EEUU de los 60 y 70 la acción artística en plena naturaleza y con los elementos que ella misma proporcionaba.

Óscar Pérez es pintor abstracto, que es lo mismo que decir hoy artista contracorriente, pero también habla sin complejos los lenguajes de su tiempo, desde la independencia y el espíritu crítico, desde la investigación profunda y constante. A pesar de que las formas y las voces del arte oficial navegan a menudo las corrientes de la moda, Óscar se mueve con facilidad entre los distintos parámetros de lo artístico, tanto técnica como teóricamente. Pintura, grabado, escultura, fotografía, vídeo, instalación... Es un artista que desarrolla y sostiene una intensa labor en muchos terrenos y que aborda los misterios de la creación artística desde muy diversas disciplinas, lo que le aleja de una lectura fácil, pero sí parece claro que en todas ellas se manifiesta como pintor. Lo explica él mismo con estas palabras: «De la ejecución de los trabajos realizados en el exterior, en la naturaleza, a la intervención directa sobre la representación del soporte fotográfico, en el proceso de producción del objeto minimalista (...) la pintura va a estar siempre presente, estructurando todos estos movimientos en el tiempo, siempre interesada por la totalidad de la obra, como algo indisoluble. La idea de economía, simplificación del repertorio cromático y el tratamiento y estudio de las superficies, están presentes como elementos más importantes del lenguaje minimalista. Es así como el objeto pictórico y el escultórico se acercan.»

Óscar Pérez es artista consciente del pulso actual del arte y no rechaza los nuevos medios y lenguajes artísticos. Su constante labor le confiere a sus series un carácter de indagación en lo profundo. Su versatilidad le ha llevado a conocer bien los medios y recursos técnicos que utiliza. En el caso de *Frontera Natural*, emplea la fotografía como parte del proceso creativo, documentando la acción o intervención en los lugares donde luego el artista ha de provocar el encuentro e hibridación entre géneros artísticos.

PROYECTO *FRONTERA NATURAL*. FOTO ÓSCAR PÉREZ

En la Sala Robert Harvey de Benagalbón (http://colegiodebenagalbon.com/archives/4400) Óscar Pérez ha intervenido, con la colaboración de los alumnos del colegio, trasladando los elementos utilizados en la naturaleza, recreando un espacio y un motivo extraídos del paisaje y de su propia obra, que de algún modo constituyen «el lugar» elegido, aquel donde tierra y mar se funden. Arena de la playa, amontonada en dos grandes gibas sobre cuatro grandes lienzos negros alineados, de los cuales uno en el extremo se levanta, iniciando un ángulo ascendente sobre el conjunto. Inversamente a como sucede en el paisaje natural, donde las lonas yacen sobre la arena mojada, la opaca negritud de las telas sirve de lecho en este caso a la arena, cuidadosamente dispuesta en este «no lugar» de fronteras híbridas.

Las fotografías nos muestran grandes lonas blancas o negras extendidas en la imprecisa línea donde las olas vuelven otra vez al mar. Sobre los muros se nos muestran un buen número de fotografías de mediano y gran formato que documentan las acciones realizadas por el artista en plena naturaleza, allí donde el paisaje constituye y se conforma como «el lugar» de la acción. Fundamentalmente, se pueden ver algunas fotos de gran formato impresas digitalmente sobre lonas. Las impresiones, sin artificios ni tratamiento de la imagen, evidencian algunos estados del paisaje tras realizar diferentes acciones en la playa, justo en el lugar, tan dinámico y cambiante, donde el mar y la tierra se encuentra y se manifiestan como frontera natural. En tal lugar aparecen grandes telas sobre la arena, que el movimiento de las olas ha desplazado de su ubicación original. En principio alineadas, las telas dibujan ahora y antes, el esquema compositivo de una idea que, no obstante, necesita de estos mismos materiales para persistir finalmente como cuadro en el que se integran. Puede percibirse como pintura en el paisaje, donde los grandes lienzos no son el soporte sino el color mismo de la pincelada,

INSTALACIÓN ESCULTÓRICA. LIENZOS Y ARENA. FOTO ÓSCAR PÉREZ

FRONTERA NATURAL. FOTO ÓSCAR PÉREZ

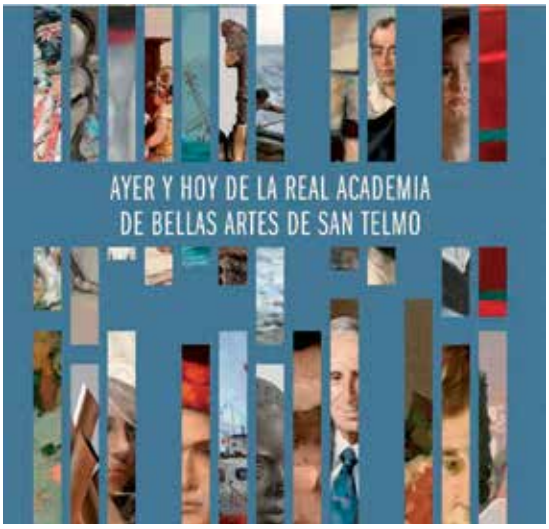
asimilada en el caso del blanco a la espuma del mar; tal podría ser el lenguaje, pero no se pueden reducir las posibilidades que tales propuestas brindan al pensamiento, en la percepción de una idea que busca materializarse tanto en la acción como en los elementos.

En la Sala Ibn al Jatib, Óscar Pérez nos muestra unas cuarenta secuencias fotográficas del mar en las que ha pintado una banda oscura que oculta parte del paisaje. Este interesante recorrido por la orilla de sus fronteras estéticas complementa su instalación principal —arena sobre lienzo/fotografía sobre lona— para hacernos reflexionar acerca de la presencia física del vacío, allá donde el hombre mira con la profundidad inherente a un alma que busca la trascendencia, que se persigue en los lugares donde el paisaje se funde con las ideas y los anhelos.

Óscar Pérez no ha rehuido el estudio y la dedicación para construir una sólida cimentación teórica sobre la que alzar el mástil de sus últimas experiencias artísticas en el ámbito del Land Art, aunque en esto se puedan establecer ciertos elementos diferenciales. Señalar al paisaje costero más cercano como hábitat para la acción artística y desenvolver allí el espíritu, experimentando en el paisaje mismo de tu memoria las poéticas del arte mínimo, comporta no pocos riesgos para un artista pintor. Pero intervenir no significa herir. El camino emprendido por Óscar Pérez sublima por fin sus deseos de traspasar la pintura sin dejar de pintar con los elementos y sus colores. Su libro, *El Land Art en España*, avala el sentido y alcance de sus propuestas, y le impulsa desde la introspección hacia la conquista del paisaje, como hemos visto, a través de elementos cercanos al minimalismo, aunque deliberadamente ligados al lenguaje pictórico. Para él, esta elección está motivada por la experiencia en y con la naturaleza y las relaciones perceptivas que de ello se derivan. Sus trabajos, como él los llama, son el resultado de una reflexión honda y sincera acerca del hecho artístico y señalan una extraña capacidad de observar y comprender el entorno, pero en absoluto se trata de un ejercicio de mera contemplación; muy al contrario, la obra de Óscar es capaz de provocar en el espectador el sentimiento, la sensación o la sospecha de hallarse en un lugar de naturaleza incierta: la frontera entre lo real y lo pictórico. •

06
CRÓNICA ANUAL

162. CRÓNICA DE ACTIVIDADES 175. UN AÑO DE LA TERTULIA
LOS LUNES DE EL PIMPI / José Infante



PORTADA DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE ANTEQUERA

EXPOSICIÓN EN ANTEQUERA

17 ENERO 2015

Ayer y hoy de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, exposición que se inaugura en el Museo de la Ciudad de Antequera, recoge las obras de artistas plásticos y arquitectos, todos ellos académicos, cuya faceta creadora fue recompensada en su momento con la aceptación en esta institución cultural de Málaga. La muestra recoge la obra de los académicos de los últimos 25 años, estando presente en ella tanto actuales académicos como aquellos que lo fueron y han fallecido. La exposición acoge una gran variedad de creadores de muy diversos estilos y técnicas, que van desde la pintura académica a la más moderna, además de esculturas o las imágenes de diversos proyectos aportados por algunos académicos de la sección de arquitectura de la Academia.

Esta exposición nos muestra parte de la colección de arte que posee la Academia, haciendo un recorrido por la obra de diferentes artistas que son o han sido miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo a lo largo de su historia. Podremos ver una selección de artistas actuales junto a otros académicos del pasado y también se incluyen trabajos de miembros de esta institución en el campo de la arquitectura, con una selección de fotografías de diferentes proyectos.

EXPOSICIÓN SOBRE PEDRO DE MENA

21 ENERO 2015

El Museo del Patrimonio Municipal de Málaga (MUPAM), pone en valor lo mejor del patrimonio artístico-religioso de la ciudad con la exposición titulada *Pedro de Mena y los tesoros del Císter*.

Esta muestra presenta catorce piezas artísticas, representativas del patrimonio de la antigua abadía de Santa Ana de religiosas bernardas del Císter, fundada en 1604. Doce de las obras son esculturas, gestadas a lo largo de cuatro siglos, y dos lienzos completan el preciado conjunto expositivo. El eje central de la muestra son las cuatro esculturas realizadas por Pedro de Mena, que estuvo vinculado a la abadía profesional y sentimentalmente, pues sus tres hijas profesaron como religiosas de la orden y él recibió sepultura en el templo. Mena donó a la abadía del Císter los bustos de Ecce Homo, Dolorosa y un Niño Jesús, exponiéndose todos ellos en el MUPAM junto a una Inmaculada, ésta procedente de un coleccionista particular. Además se muestran, entre otras, las piezas Virgen de los Peligros y Buen Suceso (siglo XIII), San Miguel Arcángel, del malagueño Fernando Ortiz (siglo XVIII), varios Niños de Pasión (siglo XVII) y San Juan Bautista Niño (siglo XVIII).

Pedro de Mena y los tesoros del Císter contempla como actividad complementaria un ciclo de conferencias sobre escultura barroca, organizado en colaboración con el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, dirigido y coordinado por el profesor Juan Antonio Sánchez López. Además, el MUPAM ofrece talleres didácticos dirigidos a escolares y visitas guiadas para todos los públicos.

D. Elías de Mateo, Académico de Bellas Artes de San Telmo, director del MUPAM y comisario de la exposición, ha comentado que «se pueden contemplar unas obras que han superado momentos revolucionarios, la Guerra Civil y también disensiones dentro de la orden cisterciense».

PRESENTACIÓN DEL ANUARIO 2014

23 ENERO 2015

En Sesión Ordinaria de 23 de enero de 2015, y según punto 3 del orden del día, se aprueba, como candidato a Medalla de Honor de la Academia, al actor malagueño Antonio Banderas, según propuesta realizada el 9 de enero.

Seguidamente se celebra una Sesión Extraordinaria, en la que se presenta el Anuario 2014 por parte del Excmo. Sr. D. Manuel del Campo y del Campo.

Cabe destacar la importante labor que el Director del anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, el Académico Sr. D. José Manuel Cuenca Mendoza (Pepe Bornoy), ha desempeñado en la creación y diseño de esta publicación, siempre de una gran calidad.

SESIÓN DE LA ACADEMIA ANDALUZA DE LA HISTORIA

31 ENERO 2015

El 31 de enero de 2015 se realizó el discurso de ingreso y recepción como Académica de Número de la

Academia Andaluza de la Historia, de la Ilma. Sra. Profesora Doctora Dña. Rosario Camacho Martínez, que pronunció el discurso titulado «Enrique Mapelli Raggio (1881-1945), de la pintura a la política», y que fue contestado por la Ilma. Sra. Profesora Doctora Dña. Marion Reder Gadow.

La sesión se celebró a las 12,00 horas, en la sala Isabel Oyarzábal del antiguo Palacio de la Diputación, en la Plaza de la Marina de Málaga.

ENRIQUE MAPELLI RAGGIO. *AUTORRETRATO*

NUEVA JUNTA DE GOBIERNO

19 FEBRERO 2015

En la ciudad de Málaga, a las diecinueve horas del jueves día 19 de febrero de dos mil quince, se reunieron los miembros de la Academia, en la biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País, presidida por su titular en funciones D. Manuel del Campo y del Campo. En el orden del día figuraba como punto único la elección de la nueva Junta de Gobierno.

Abrió el acto el Sr. Presidente en funciones que dio la palabra al Sr. Secretario, el cual manifiestó no haberse recibido hasta el momento más propuesta para ocupar la Presidencia que la formulada por el Sr. Cabra de Luna.

Después de una breve lectura por parte del Sr. Cabra de Luna de su programa de intenciones, se procedió a la consiguiente votación nominal y secreta de acuerdo con el artículo 10 de los vigentes Estatutos, con el fin de designar, si procediese, al Sr. Cabra de Luna como nuevo Presidente de la corporación, arrojando el escrutinio el resultado de 21 votos a favor, 4 votos en contra y un voto en blanco.

En consecuencia, quedó elegido el Excmo. Sr. Cabra de Luna como presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

Acto seguido el nuevo Sr. Presidente propuso a su Junta de Gobierno, que resultó ser la siguiente: Vicepresidenta primera: Ilma. Sra. Dña. Rosario Camacho Martínez. Vicepresidente segundo: Ilmo. Sr. D. Ángel Asenjo Díaz. Vicepresidente tercero: Ilmo. Sr. D. Francisco Carrillo Montesinos. Secretaria: Ilma. Sra. Dña. Marion Reder Gadow. Director del Anuario: Ilmo. Sr. D. Javier Boned Purkiss. Bibliotecaria: Ilma. Sra. Dña. María Pepa Lara García. Tesorero: Ilmo. Sr. D. Elías de Mateo Avilés.

Esta Junta de Gobierno se aprobó por aclamación siguiendo precedentes de otras elecciones, sin que ningún académico manifestase voto en contra.

El nuevo Presidente agradeció su trabajo a la Junta de Gobierno saliente, en especial a su Presidente, Vicepresidente 1º y Secretario.

UNA CASA PARA EL ARTE

3 MARZO 2015

El día 3 de marzo fue inaugurada la casa-estudio del artista y Académico de Bellas Artes de San Telmo Sr. D. Suso de Marcos, a la que asistieron una nutrida serie de responsables de las distintas instituciones malagueñas, entre los que figuraban miembros de esta real Academia.

Se trata de que todas aquellas personas interesadas en el arte y la cultura puedan visitar, mediante cita previa, unos espacios que dan cabida a la actividad creativa diaria del escultor, a mostrar la colección de su producción, bocetos, sala de seminario, o bibliografía. Por otra parte y tanto en el interior como en otros casos en el exterior se llevan a cabo otras actividades relacionadas con la cultura, ya sea música, poesía, disertación, plástica, audiovisual, etc. Algunas, ya desarrolladas como la pasada Noche en Blanco, emisión radiofónica, el recital del filósofo y cantautor Eloy Lázaro, visitas guiadas o la sesión poética *Imágenes para los versos*.

Es ésta una iniciativa largamente madurada, con una vocación de proseguir en el servicio desinteresado a la formación, que además quiere contribuir a la necesaria ver-

SUSO DE MARCOS DELANTE DE SU CASA-ESTUDIO

J. PÉREZ DE LA FUENTE Y J. ANTONIO MARÍN MALAVÉ. «EL CUBO», SEDE DEL CENTRO POMPIDOU MÁLAGA

tebración en materia cultural de nuestra ciudad, especialmente en un distrito alejado del centro y con unas características muy peculiares, como es el Puerto de la Torre.

Con el principal fin de contribuir con su apoyo a este proyecto y por iniciativa de un grupo de ex-alumnos del maestro escultor, se ha creado la Asociación casa-estudio Suso de Marcos, a la que pueden sumarse todas aquellas personas que lo deseen.

CENTRE POMPIDOU MÁLAGA

28 MARZO 2015

El Centre Pompidou Málaga es una sede del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de Francia, ubicada en Málaga. Se trata de la segunda sede externa al centro original parisino y la primera situada fuera de Francia. Fue inaugurado el 28 de marzo de 2015 por el entonces Presidente del Gobierno de España, Mariano Rajoy, y la Ministra de Cultura de Francia, Fleur Pellerin.

El contenedor del centro es el inmueble denominado «El Cubo», un espacio diseñado desde la Gerencia de Urbanismo de la ciudad a través de sus arquitectos Javier Pérez de la Fuente y Juan Antonio Marín Malavé, de dos plantas, con 6300 m2 de superficie, situado en la confluencia de los paseos de La Farola y de Los Curas, y del Muelle 1 y el Muelle 2 del Puerto de Málaga, cuya planta superior completamente diáfana está coronada por una gran claraboya con forma de cubo de acero y cristal, que actúa a modo de lucernario visible y da nombre al conjunto.

El protocolo del acuerdo rubricado en 2013 dispone que el Centro tendrá una permanencia de cinco años prorrogables y que alrededor de 70 obras del espacio del Beaubourg parisino serán exhibidas de forma permanente, además de una exposición temporal anual elaborada por el propio Centro Pompidou.

El responsable de este Centro será el Académico Sr. D. José María Luna, habiendo participado en su gestación, así como en la del Museo Ruso de Málaga.

EXPOSICIÓN «MOBILIARIO DE ARTISTA»

9 ABRIL 2015

El nueve de abril de 2015 se inaugura, en las Salas de la Coracha del Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, la exposición denominada *Mobiliario de artista*, en la que se muestran obras de los Sres. Académicos D. Fernando de la Rosa y D. José Manuel Cabra de Luna.

La exposición consta de objetos, todos ellos de uso cotidiano, que se convierten en piezas singulares con un mismo propósito: un homenaje al taller del artista. Las herramientas del «Mobiliario de artista» dejan su utilidad clásica y se acercan al arte. Según los autores, aparte de la representación del hogar, la exposición busca reivindicar el uso del mobiliario como pieza de arte.

TOMA DE POSESIÓN DE LOS NUEVOS CARGOS

10 ABRIL 2015

El 10 de abril de 2015, los integrantes de la nueva Junta de Gobierno de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo tomaron posesión de sus respectivos cargos, en un acto abierto celebrado en la Sociedad Económica de Amigos del País, que contó con la presencia de buena parte de la fuerzas culturales más importantes de la ciudad.

En su discurso, titulado «Programa de la Academia futura», el nuevo Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, trazó las principales líneas de actuación de la institución para la Málaga del siglo XXI, significando la importancia de la apuesta de Málaga por

la cultura, que debería convertirse en el mayor y más fuerte elemento de cohesión social y educativa de la sociedad malagueña.

El nuevo Presidente afirmó que «...hemos de convertir esa infraestructura cultural que ofrecemos, en cultura vivida, en alegría por conocerla y transmitirla. Tenemos que crear los caminos para que ello ocurra, explorar los altos lugares del espíritu a que todo eso nos puede conducir y enseñarlo a quienes no tuvieron la oportunidad de su estudio o de su mero conocimiento (...) La cultura —y hablo en términos de realidad material y no de metafísica— debe constituirse en el territorio común de malagueños y visitantes (...), pero sin limitar esa actitud tan sólo a los museos de nueva creación y las obras que en ellos se exponen, sino extendiéndola hacia la arquitectura, hacia la indagación más rigurosa en nuestro pasado, hacia la literatura o nuestros mejores monumentos, hacia las Bellas Artes en general. Si hemos apostado por la cultura, tenemos la obligación de crear, entre todos, las condiciones para que ésta sea una sociedad culta».

EXPOSICIÓN EN NERJA

11 ABRIL 2015

Desde el 11 de abril y hasta el 14 de mayo de 2015, el Museo de Nerja acogió la exposición *Ayer y hoy de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, que anteriormente se había presentado en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga. En la inauguración de la muestra, la concejala de Educación y Cultura del Ayuntamiento de Nerja, Gema García, y el presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna, tuvieron palabras de agradecimiento para D. José Guevara, Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y Comisario de la Exposición, que no pudo asistir por motivos de salud.

TOMA DE POSESIÓN NUEVA JUNTA DE GOBIERNO. SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS, 10 DE ABRIL. DE IZQUIERDA A DERECHA: ELÍAS DE MATEO, Mª PEPA LARA, MARION REDER, ROSARIO CAMACHO, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, FCO. JAVIER CARRILLO, ANGEL ASENJO Y JAVIER BONED

ESCULTURAS DE HENRY MOORE

16 ABRIL 2015

Dentro del programa «Arte en la calle» de la Obra Social de La Caixa, seis bronces monumentales del escultor Henry Moore permanecieron instalados en la calle Alcazabilla de Málaga del 16 de abril hasta el 28 de junio, para a continuación viajar a Santander, Burgos y Pamplona.

Las seis obras seleccionadas para Málaga pretendían mostrar dos aspectos clave en la obra de Henry Moore, como son la figura reclinada y las obras inspiradas en objetos naturales.

Henry Moore (1898-1986) es uno de los grandes maestros de la escultura moderna. En las décadas que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, alcanzó fama mundial debido a sus monumentales obras expuestas en espacios exteriores.

Los seis bronces monumentales que formaban la muestra fueron creados por el escultor en la cúspide de su carrera, entre los años 1960 y 1982. Estas seis esculturas son una muestra representativa de los motivos principales de la obra de Moore: la fascinación por la figura reclinada y los temas sobre «madre e hijo»; la exploración de la relación entre la figura humana y el paisaje, tanto urbano como rural; la tensión entre lo natural y lo abstracto, y la transformación de los objetos naturales en formas escultóricas.

EXPOSICIÓN «POR LOS VERSOS DE MANUEL»

29 ABRIL 2015

De todos es conocida la faceta periodística de Manuel Alcántara como columnista diario, no así su producción poética, con la que sin embargo se da a conocer como escritor, la que viene cultivando a lo largo de los años y le ha aportado, además de enriquecimiento analítico, numerosos reconocimientos. Si difícil es para cualquier poeta trasladar sus creaciones al escaso segmento de lectores, en el caso de Manuel tiene más mérito, porque sus poemas han crecido a la som-

bra de la «columna» y por ello, entre otras razones, el escultor ha querido rendir un homenaje a esa capacidad que la naturaleza le ha otorgado para emocionar con sus versos y si ello es posible, contribuir a que más personas se interesen por la poesía en general y por la suya en particular.

Suso de Marcos arranca el proyecto con una detenida revisión y análisis del poemario hasta encontrar los diez que de alguna forma le sugerían una mayor conexión con su manera de entender la plástica, en la que como suele ser habitual, encontramos distintos materiales: hierro, acero, madera, bronce o mármol. En cuanto a la concepción de los tamaños, la mayoría alcanzan los considerados grandes formatos y la más reducida los 25 cm de alto. El conjunto, completado por la maqueta del monumento que debería erigirse al poeta en la plaza que lleva su nombre en Málaga, viene determinado por la capacidad del lugar elegido para este homenaje, la Casa Fuerte de Bezmiliana en Rincón de la Victoria, cerca de la residencia del escritor.

Con cada obra expuesta se dispuso un panel en el que los visitantes podían leer el poema que la inspiraba y se editó un catálogo al cuidado de Juan Ceyles, en el que con cada obra, además del poema, se acompaña un texto de un escritor o personaje elegido por el poeta. Esta primera exposición, que contó con el apoyo del Ayuntamiento del Rincón, tuvo lugar entre el 29 de abril y el 12 de junio de 2015.

Conocida esta producción por la concejala de Cultura del Ayuntamiento de Málaga Dña. Gemma del Corral, promueve su exhibición en las salas de la Sociedad Económica de Amigos del País, a lo que se sumó con entusiasmo su presidente D. José Mª Ruiz Povedano, fijando el mes de septiembre para esta nueva cita.

D. MANUEL DEL CAMPO Y DEL CAMPO, PRESIDENTE DE HONOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

EXPOSICIÓN DE FERNANDO DE LA ROSA

21 MAYO 2015

El 21 de mayo de 2015 se inaugura, en el IES «Puerta de la Axarquía», en la Cala del Moral, la exposición denominada *NULLE DIE SINE LINEA. Pinturas recientes en pequeño formato*, del Académico de Bellas Artes de San Telmo D. Fernando de la Rosa.

Como él mismo comenta, «... *Nulle die sine línea* (ni un día sin línea), es un proverbio atribuido al romano Cayo Plinio Cecilio Segundo, un tal Plinio el Viejo, refiriéndose al pintor griego Apeles, preferido de Alejandro Magno al que según parece no se le pasaba un día sin dibujar algo, aunque sólo fuese, al menos, una línea. Los artistas siempre han reconocido en este lema de arte y vida la importancia de sostener el empeño del trabajo a diario. Beethoven escribió esta máxima junto a algunas de sus partituras, como lo hizo Paul Klee junto a las líneas del catálogo de su obra, en el que se registran 4877 dibujos. Un día perdido es aquel en el que no se hace algo verdaderamente provechoso. Ni un sólo día pues ha de pasar sin anotar un pensamiento o escribir un renglón. Ni un día sin perder la línea del horizonte, sin señalar la vertical del norte de nuestros objetivos, sin emprender de nuevo nuestra tarea, sin dar una brazada en el mar inmenso de la vida. Las líneas no van solas, está la mano, iniciando la acción, estableciendo la corriente, el flujo de nuestros impulsos, la necesaria materialización. Las líneas convergen y se cruzan o se cortan y se amontonan. Y se construye así el frágil armazón del pensamiento, con el que se da forma y cuerpo a la idea.»

PRESIDENTE DE HONOR

28 MAYO 2015

En Sesión Extraordinaria de 28 de mayo de 2015, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo refrenda el acuerdo unánime, tomado en sesión anterior, del nombramiento del Ilmo. Sr. D. Manuel del Campo y del Campo como Presidente de Honor de la Academia.

VISITA A LA COLECCIÓN DEL MUSEO RUSO

2 JUNIO 2015

El 2 de junio, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo visitó el Museo Ruso de Málaga, situado en el antiguo edificio de Tabacalera, en una visita guiada que permitió la precisa contemplación de la excelente colección que dicho museo alberga.

Todas las obras provienen del Museo Estatal Ruso, inaugurado en 1895 por decreto del último zar Nicolás II y situado en la ciudad de San Petersburgo, contando con la mayor colección de arte ruso del mundo. Las distintas obras fueron comentadas y explicadas por D. Yuri Saveliev, Doctor Arquitecto, Doctor en Historia del Arte y Académico Correspondiente en San Petersburgo de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga.

A continuación se realizó una doble conferencia, a cargo del Doctor Saveliev y la profesora Victoria V. Savalieva con el contenido que a continuación se reseña.

Dr. Yuri R. Saveliev

Conferencia: *Escenografía de los Teatros Imperiales Rusos y de los Ballets de S. Diaghilev*.

VISITA Y CONFERENCIA EN EL MUSEO RUSO DE MÁLAGA. YURI SAVELIEV, VICTORIA V. SAVALIEVA, JOSÉ Mª LUNA Y JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (DE IZQUIERDA A DERECHA)

La escenografía teatral rusa obtenía una importancia especial en los Teatros Imperiales a partir de finales del siglo XIX, cuando una ópera o un ballet se entendía como una obra integral de la música, de la maestría de actores y de la escenografía. A partir de entonces la «arquitectura» de escenario, los telones y el vestuario forman parte inseparable de la idea artística de espectáculo en un organismo estatal teatral más grande del mundo, como eran los Teatros Imperiales de San Petersburgo y de Moscú a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Las ideas escenográficas de los famosos artistas V. Vasnetsov, A. Golovin, K. Korovin enriquecían la imagen del espectáculo creada por los coreógrafos y por los músicos.

En este ambiente de la refinada cultura de San Petersburgo se formó S. Diaghilev, el futuro director de los «Ballets Rusos», que en aquel entonces fue nombrado redactor jefe de la revista «Anuario de los Teatros Imperiales».

Esta experiencia empresarial y artística le ayudó poco después en su famosa trayectoria como cofundador de la revista «Mundo del Arte» («Mir Iskusstva») y posteriormente de los «Ballets Rusos» con la participación de A. Benois, L. Bakst, N. Rerikh, N. Goncharova, M. Larionov, D. Stellesky, I. Bilibin, J.M. Sert y P. Picasso, entre otros, con sus famosas e innovadoras escenografías.

Victoria Savelieva

Directora de escena de teatro dramático y operístico, profesora de artes escénicas. Entre sus montajes en España destacan el espectáculo-homenaje a Lope de Vega, *La Dama Boba*, galardonado y premiado en los festivales de Teatro; óperas como *La Voz Humana*, *Dido y Eneas*, *Las Siete Palabras*, *Gli equivoci nel sembiante* y otras.

Conferencia: *Ballet de Diaghilev y su influencia en la Cultura Mundial*.

La conferencia estuvo dedicada al famoso «Ballet Ruso» del periodo de «Las Temporadas Rusas» en París y la creación de sus mejores espectáculos como *Petrushka*, *El Pájaro de fuego*, *Sheherazade*, o *El espectro de la Rosa*. Estamos hablando de S.

Diaghilev, su vida, sus posibilidades artísticas y sobre las estrellas del «Ballet de Diaghilev», sus renovaciones, discípulos y colaboradores (A. Pavlova, T. Karsávina, W. Nijinsky, M. Fokin, G. Balanchin, Pablo Picasso, José María Sert, etc.), desde los éxitos de los primeros años en París y hasta el último ballet de Diaghilev *El Hijo Pródigo*. La música, la escenografía, la literatura, el movimiento, los trajes, la luz, los gustos y lenguajes artísticos, todos los componentes del espectáculo, han cambiado con los nuevos criterios de S. Diaghilev. Analizamos cómo empezaron, su desarrollo y su importancia para los SS. XIX, XX y XXI.

A lo largo de la conferencia se mostraron los videos de los espectáculos: *Petrushka*, *El Pájaro de fuego*, *Sheherazade*, en la versión actual con los mejores intérpretes del Teatro Bolshoi de Moscú, recreando los montajes del famoso M. Fokin.

VISITA AL MUSEO BERROCAL. ROSARIO CAMACHO, Mª PEPA LARA Y GEMMA RAMÍREZ

EXPOSICIÓN DE ESCULTURAS DE SUSO DE MARCOS

1 SEPTIEMBRE 2015

En la Sociedad Económica de Amigos del País estuvieron instaladas, del 1 al 30 de septiembre, once esculturas del escultor y Académico de Bellas Artes de San Telmo D. Suso de Marcos, en homenaje al poeta y periodista malagueño Manuel Alcántara. La exposición, titulada *Por los versos de Manuel*, se podrá ver así de nuevo, tras su presentación el pasado mes de abril en la Casa Fuerte de Bezmiliana, en Rincón de la Victoria. Con una exhibición de once obras de distintos formatos, hechas en bronce, hierro, madera o mármol, el escultor gallego Suso de Marcos rindió homenaje a Manuel Alcántara. Las piezas se pudieron ver repartidas en dos salas de exposiciones del edificio ubicado en la Plaza de la Constitución. Diez esculturas inspiradas en otros diez versos del propio Manuel Alcántara y, la obra restante, una maqueta del futuro monumento dedicado al mismo maestro «que espero que esta ciudad no tarde en instalar», según palabras del propio escultor. En cuanto a este monumento, Suso de Marcos expresó que «debería instalarse en la plaza Manuel Alcántara, y darle así el homenaje que otros sí tuvieron en vida, como fue por ejemplo Salvador Rueda». La escultura está ideada a modo de obelisco, y puede ser percibida desde la distancia como un hito urbano de carácter referencial, recogiendo en su parte superior las edades del poeta con bustos en relieve, y en el fuste poesías significativas del maestro malagueño.

EXPOSICIÓN *POR LOS VERSOS DE MANUEL*. MANUEL ALCÁNTARA Y SUSO DE MARCOS

VISITA AL MUSEO BERROCAL

6 SEPTIEMBRE 2015

Un grupo de Académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, atendiendo a una invitación de la viuda del escultor Miguel Berrocal, realizó una visita

al «Universo Creativo de Berrocal», en Villanueva de Algaidas, visitando la Sala de Exposiciones Municipal, la Casa Natal del escultor y el taller y Fundación Escultor Berrocal. Esto permitió conocer de forma directa la importantísima obra de este artista y la complejidad y diversidad de la misma, lo que realmente resulta de difícil acceso para la ciudadanía, que tanto podría enriquecerse con el conocimiento de esta trayectoria escultórica y humanista.

HOMENAJE A JUAN TEMBOURY

24 SEPTIEMBRE 2015

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, tras la celebración de la Sesión Ordinaria correspondiente, llevó a cabo un homenaje a la memoria del también Académico de esta Real Academia, D. Juan Temboury Álvarez, en el 50 aniversario de su fallecimiento. El homenaje contó con una intervención del Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, y de la Académica Dña. Rosario Camacho, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y gran conocedora de la personalidad y de la obra del homenajeado.

Juan Temboury fue nombrado Académico de esta Real Academia en 1931, publicando su primera obra denominada *Breve Guía de Málaga* en 1933, tras la que realizó otras muchas publicaciones. Realizó grandes aportaciones al Patrimonio Histórico de Málaga, haciendo amistad con personajes como Ricardo Orueta, José Moreno Villa, Leopoldo Torres Balbás o José González Edo, lo que le permitió impulsar, junto con otros personajes de la ciudad y desde su formación autodidacta, la recuperación de la Alcazaba malagueña, la Torre-camarín del Santuario de la Victoria, el Teatro Romano o la búsqueda de las raíces de su admirado Pablo Ruiz Picasso. En el homenaje participaron muchos miembros de su familia.

HOMENAJE A JUAN TEMBOURY. MIEMBROS DE LA FAMILIA TEMBOURY JUNTO CON ALGUNOS ACADÉMICOS

MESA REDONDA SOBRE BERROCAL

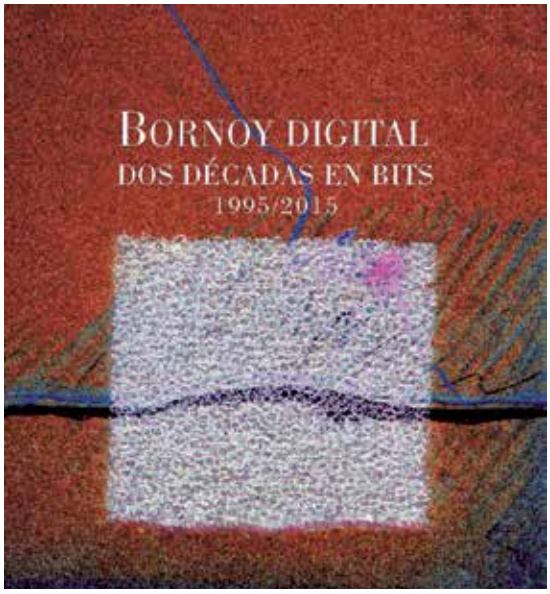
28 SEPTIEMBRE 2015

En la Sala del Ateneo de Málaga se celebró una mesa redonda y debate denominados «Berrocal, el Arte de innovar», en torno al escultor malagueño Miguel Berrocal, con ocasión del 82 aniversario de su nacimiento en Villanueva de Algaidas. El acto, organizado por la Asociación de Peñas, fue presentado por D. Antonio Abad, vocal de Artes Plásticas del Ateneo de Málaga, estando la mesa constituida por Dña. Rosario Camacho, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Málaga; D. José Mª Luna, director gerente de la Fundación Casa Natal de Picasso, Museo Pompidou y Museo Ruso; Dña. Cristina de Braganza, presidenta de la Fundación Escultor Berrocal para las Artes; D. Beltrán Berrocal, patrono de esta Fundación, y otras personalidades. La exposición de los diferentes participantes acerca del escultor resultó del mayor interés y permitió incrementar los conocimientos sobre su figura, de fama mundial, y su obra, que gracias a la concepción de los «múltiples», ha alcanzado una difusión inusitada.

EXPOSICIÓN DE PEPE BORNOY

2 OCTUBRE 2015

El Centro de Exposiciones de Benalmádena acoge en esta muestra más de setenta creaciones, una cuidada selección de obras de pintura digital del artista y Académico Sr. D. José Manuel Cuenca Mendoza (Pepe Bornoy. Málaga, 1942), titulada «Bornoy digital: dos décadas en bits (1995 -2015)».



EXPOSICIÓN DE PEPE BORNOY. CENTRO DE EXPOSICIONES DE BENALMÁDENA

Desde 1995, comprometido Pepe Bornoy con los inagotables, atractivos recursos y posibilidades del ámbito digital, se entregó resuelto y con tesón a practicar con los nuevos útiles para dar cauce firme a esa asombrosa capacidad para la innovación que une a un reputado talento y unas enormes dotes artísticas.

CIVISUR

5 OCTUBRE 2015

En el Salón de Actos del Rectorado de la Universidad de Málaga se celebró el Primer Encuentro de la plataforma cívica «Civisur», que se propone aunar las relaciones ciudadanas entre Málaga y Sevilla, históricamente distanciadas. A este acto fueron invitados representantes, entre otros, de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, acudiendo el Presidente, D. José Manuel Cabra de Luna, (que forma parte de la Junta Directiva de la plataforma) y el Académico y Vicepresidente 2º, D. Ángel Asenjo. Presidida por los ex-alcaldes de Málaga y Sevilla, Luis Merino y Manuel del Valle, la plataforma «Civisur» está centrando en estos momentos su actividad en las cuatro comisiones de trabajo que la integran y que se centran en las áreas de infraestructuras e industrialización, urbanismo y ordenación del territorio, ciudad cultura y turismo y, finalmente, universidad e investigación. Se participó activamente en la propuesta de creación de vínculos culturales entre ambas ciudades. Intervinieron asimismo los técnicos D. José Alba y D. Francisco Barrionuevo, que expusieron sus versiones sobre las múltiples posibilidades que ofrece esta plataforma, que tiene como objetivo principal colaborar con la Administración en proyectos estratégicos del territorio autonómico andaluz.

APERTURA DE CURSO

15 OCTUBRE 2015

Su Majestad el Rey Felipe VI presidió la apertura del Curso Académico 2015-16 de las Reales Academias integradas en el Instituto de España, que representan la excelencia en las ciencias, las artes y las humanidades en nuestro país. El acto se celebró en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas de Madrid. El Rey recordó que las Reales Academias, los académicos y los que las apoyan, representan una tradición de excelencia y dignidad, que hunde sus raíces en siglos de historia. Agradeció el esfuerzo permanente y felicitó todas las Reales Academias por su trayectoria de trabajo y éxito, expresando el deseo de que mantengan su importante papel en la vida intelectual y cultural de España.

«La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo fue representada en dicho acto por D. Francisco Javier Carrillo Montesinos, Vicepresidente Tercero, (en la foto, saludando a S.M. el Rey Felipe VI), y Académico Correspondiente de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas».

APERTURA DEL CURSO ACADÉMICO DE LAS REALES ACADEMIAS. SU MAJESTAD EL REY PELIPE VI, SALUDANDO A FCO. JAVIER CARRILLO MONTESINOS.

VISTA DE LA EXPOSICIÓN DE MAX BILL EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

EXPOSICIÓN DE MAX BILL

16 OCTUBRE 2015

La Fundación Juan March inaugura en Madrid la exposición del arquitecto, pintor, escultor, pedagogo, ensayista, editor y diseñador, Max Bill (Winterthur, 1908 – Berlín, 1994). Su polifacética obra no es todavía suficientemente conocida, aunque algunos de sus diseños industriales forman ya parte de nuestra vida cotidiana. Esta gran exposición retrospectiva recoge 170 obras y documentos cedidos por instituciones públicas y privadas europeas y americanas, con la intención de ofrecer una visión actualizada de la obra del artista suizo. Entre cuadros geométricos y coloristas, esculturas metálicas relucientes, carteles, páginas de libros, mobiliario y pequeños objetos, el visitante puede descubrir que la primera actividad creativa de Max Bill estuvo ligada a la orfebrería. En 1927 entró en la Bauhaus, la mítica Escuela de Diseño, Arte y Arquitectura fundada en Weimar, en 1919, por Walter Gropius. Allí entabló amistad con Joseph Albers e impartió enseñanzas con profesores como Paul Klee, Vasili Kandinsky y Oscar Schlemmer. En 1930 fundó su propio estudio de arquitectura, abandonando el cubismo en 1939 y el dadaísmo en 1944, dedicándose de lleno al campo del diseño industrial, llevando a cabo la creación de muebles y relojes que han tenido una gran repercusión en la segunda mitad del siglo veinte.

CONFERENCIA EN EL MUSEO DEL PRADO

17 OCTUBRE 2015

El 17 de octubre de 2015, la Académica de Bellas Artes de San Telmo Dña. Rosario Camacho Martínez impartió, en el Museo del Prado de Madrid, la conferencia titulada *La reina Isabel de Braganza, promotora de las Artes*.

MUSEO DE MÁLAGA

13 NOVIEMBRE 2015

La Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, Dña. Rosa Aguilar, realiza una visita al Museo de la Aduana de Málaga asegurando que este museo será inaugurado a lo largo del año 2016. El museo se destinará simultáneamente a la arqueología y a la pintura, y recogerá la colección del antiguo Museo Provincial de Bellas Artes, cuya colección principal corresponde a la aportación realizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga. Esta inauguración encierra grandes expectativas para la ciudad.

PREMIO MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN

13 NOVIEMBRE 2015

La convocatoria del Premio Málaga de Investigación se abrió el 1 del mes de septiembre de 2015, terminando el plazo de presentación de los originales a las 20 h. del 21 de septiembre de 2015.

Considerando que tales premios han supuesto un importante estímulo para los investigadores y un notorio beneficio para la cultura y para nuestra sociedad, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de Ciencias, decidieron recuperar los Premios Málaga de Investigación en sus dos modalidades de Humanidades y Ciencias, con el fin de distinguir los dos mejores trabajos que, referidos a cualquier aspecto de ellas, sean seleccionados entre los que se presenten a esta convocatoria pública. La entidad financiera Cajamar Caja Rural, muy vinculada a los movimientos culturales de Málaga, colabora dotando económicamente ambos galardones, que convocan las dos Academias, quienes son las responsables de los aspectos científicos y administrativos de este certamen. La Diputación de Málaga, en su deseo de colaborar con estos Premios, se reserva el derecho de publicar la obra seleccionada.

El 13 de noviembre, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, con jurado designado por la

EDFICIO DE LA ADUANA, NUEVO MUSEO DE MÁLAGA Y FUTURA SEDE DE LA ACADEMIA

Junta General en sesión ordinaria, constituido por D. José Manuel Cabra de Luna (Presidente), D. Álvaro Mendiola Fernández (Secretario), D. Francisco Ruiz Noguera (Vocal) y D. Antonio Garrido Moraga (Vocal) deciden otorgar el Premio Málaga de Investigación en Humanidades 2015, ex–aequo, a los siguientes trabajos:

1. «La Fiesta de Toros en Málaga en los Siglos XVII y XVIII», de D. Andrés Sarriá Muñoz, Maestro y Doctor en Historia.

2. «Imaginario Patrimonial de la Costa del Sol. Impacto máximo-Obsolescencia instantánea. Torremolinos 1959-79», de Dña. Mª José Márquez Ballesteros, Doctora Arquitecta, y D. Alberto García Moreno, Doctor Arquitecto.

La entrega de los premios a los galardonados se efectuó en acto público el jueves 14 de enero de 2016, en el salón de actos del Rectorado de la Universidad de Málaga (Paseo del Parque).

NUEVO CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

13 NOVIEMBRE 2015

La Real Academia de la Historia en la Junta celebrada el 5 de diciembre de 2014 nombró miembro correspondiente en Málaga a D. Pedro Rodríguez Oliva, nuestro académico de la Sección Séptima, y cuya candidatura habían avalado los numerarios Dña. Pilar León-Castro Alonso, D. José María Blázquez Martínez y D. Martín Almagro Gorbea.

Como es norma de esa institución, para completar el proceso de nombramiento el nuevo correspondiente asistió a la Junta ordinaria del 13 de noviembre de 2015 en la que, al inicio de la sesión plenaria, la Directora de la Real Academia de la Historia y Condesa de Gisbert, Dña. Carmen Iglesias Cano, al recibir a nuestro académico tuvo palabras de elogio para su reconocida labor como historiador de la Antigüedad e investigador de la Arqueología clásica.

Al serle concedida, a continuación, la palabra el señor Rodríguez Oliva manifestó su agradecimiento al pleno de la Real de la Historia por el honor que se le otorgaba con este nombramiento, haciendo especial referencia a los académicos que presentaron su candidatura y manifestando su satisfacción por la oportunidad de reencontrarse en esta Junta con algunos de quienes fueron sus profesores en la Universidad de Valladolid y con otros compañeros catedráticos en diversas universidades españolas. Recordó, además, sus relaciones con una serie de antiguos académicos a los que mencionó y, de entre ellos, a quien fue el Secretario Perpetuo de la RAH, D. Dalmiro de la Válgoma y Díaz Varela. Señaló, también, que con su incorporación ya son cinco los académicos de la malagueña de San Telmo que ostentan esa condición de correspondientes de la Real de la Historia: Camacho Martínez, 2001; Lara García, 2001; Olmedo Checa, 2011 y Cabrera Pablos, 2013, clara evidencia de la relación entre ambas instituciones.

DÓLMENES DE ANTEQUERA

2 DICIEMBRE 2015

En la reunión del Consejo Internacional de los Monumentos y los Sitios (ICOMOS), celebrada en París, se ha evaluado la candidatura presentada por el Ayuntamiento de Antequera, con el fin de que el Conjunto Arqueológico de los Dólmenes de Antequera sea nombrado Patrimonio de la Humanidad. Para ello se ha dado un plazo hasta finales de febrero de 2016, con el fin de presentar los documentos que acrediten la toma de

EXPOSICIÓN *LA MODERNIDAD EN MÁLAGA*. CARTEL ANUNCIADOR

decisiones planteadas por el órgano consultivo de la UNESCO, lo que será evaluado en mayo del mismo año. En su caso realizaría el nombramiento correspondiente el Comité del patrimonio Mundial, en Estambul, entre los días 10 y 20 de julio.

PREMIO TORRIJOS

2 DICIEMBRE 2015

El 2 de diciembre, en acto celebrado en el Salón de Actos del Colegio de Médicos de Málaga, la Catedrática de la Universidad de Málaga y Académica de Bellas Artes de San Telmo, Sra. Dña. Marion Reder Gadow, fue galardonada con uno de los «Premios Torrijos 2015», por los méritos contraídos a lo largo de su trayectoria intelectual. El acto fue dirigido por el Presidente de la «Asociación Histórico–Cultural Torrijos 1831», D. Jesús Rivera Ruiz.

EXPOSICIÓN SOBRE LA CALLE LARIOS

3 DICIEMBRE 2015

En la Sociedad Económica de Amigos del País se ha celebrado una interesante exposición, bajo la denominación *La modernidad en Málaga*, siendo su contenido imágenes de la construcción de la Calle Larios (1887-1891), que tiene un gran interés cultural. Con independencia además de su valor arquitectónico y urbanístico (debido a su condición de ser la vía más señera de la ciudad), resulta un reportaje urbano muy interesante, tan sólo comparable con el realizado sobre la Puerta del Sol de Madrid. El montaje muestra dos estereoscopios para visión en tres dimensiones así como los planos del siglo XIX que dieron lugar al trazado de la calle, además de las construcciones llevadas a cabo, que en general se conservan a día de hoy de forma bastante respetuosa. Esto no implica que los usos y utilización de los espacios públicos y privados no hayan cambiado sustancialmente, adaptándose a los nuevos tiempos sin perder un ápice de vitalidad urbana, principal atributo siempre de la Calle Larios.

SANTA TERESA POR EL PINTOR FRANÇOIS GÉRARD, PORTADA DEL DÍPTICO INFORMATIVO SOBRE EL CICLO CONMEMORATIVO DEL V CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE LA SANTA

CONJUNTO ARQUEOLÓGICO DE LOS DÓLMENES DE ANTEQUERA, CANDIDATO A SER NOMBRADO PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

EL IMBATIBLE LEGADO TERESIANO. SANTA TERESA Y SU TIEMPO

14 A 18 DICIEMBRE 2015

A mediados de diciembre de 2015 se conmemoró el V Centenario del nacimiento de Teresa de Ávila o, si se prefiere, de Santa Teresa de Jesús, doctora de la iglesia. Pocas figuras hallaremos en nuestro universo literario y espiritual con tal potencia y reciedumbre. Su altura intelectual, su calidad literaria y su profunda religiosidad, en la que se mezclan la acción y la contemplación como un todo compacto, tie-

SALÓN DE LOS ESPEJOS DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. 16 DE DICIEMBRE. DE IZQUIERDA A DERECHA: ALFREDO TAJÁN, ANA GAVIN, JOSEPH PÉREZ, FRANCISCO DE LA TORRE Y JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

FRANCISCO HERNÁNDEZ, *SANTA TERESA*. (IN MEMORIAM)

nen la virtud de su actualidad. Sus enseñanzas lucen hoy con el mismo valor que cuando fueron escritas, y su capacidad de penetración en el alma humana, en el centro más interior, no ha envejecido con el paso de los siglos, sino todo lo contrario.

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y el Instituto Municipal del Libro, en la que entendemos ejemplar colaboración entre instituciones, no podía olvidar la efemérides, y organizó, con la generosa colaboración de la Fundación José Manuel Lara y la Fundación Unicaja, este ciclo dedicado a su memoria y a su evocación.

Málaga se unió así a las ciudades españolas en que se ha conmemorado a tan extraordinaria figura, rememorando desde la palabra el imbatible legado teresiano.

14 DICIEMBRE 2015

Presentación en la Fundación Picasso, del libro de poemas de Sta. Teresa titulado *Nada te turbe*, a cargo del Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, D. José Manuel Cabra de Luna, el Académico D. José Infante y la profesora Dánae Pérez.

La edición, que cuenta con el patrocinio de la Fundación Málaga, pretende ser el primer número de una nueva colección denominada «Los libros de la Academia».

Presentación, en El Pimpi, del libro de poemas de Sta. Teresa titulado *Nada te turbe*, a cargo del Académico de Bellas Artes de San Telmo, D. José Infante.

José Infante reivindicó el carácter divulgativo de la publicación, ofreciendo el texto una selección de poemas y textos pertenecientes a los libros de Santa Teresa de Jesús *Camino de perfección*, *Las moradas* y *Vida*. Junto a estos escritos el volumen recupera una serie de «Avisos», así como una cronología sobre la vida y la obra de la religiosa. Se realizaron lecturas de los textos por algunos académicos y poetas de Málaga.

16 DICIEMBRE 2015

El insigne profesor D. Joseph Pérez, considerado el mayor hispanista vivo, especialista en la época que vivió Teresa de Ávila, de la Real Academia de la Historia de Madrid y Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales, impartió, en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga, la conferencia titulada «Teresa de Ávila y la España de su tiempo».

17 DICIEMBRE 2015

En la Sociedad Económica de Amigos del País, los autores Espido Freire y Fernando G. Delgado, con obras sobre Teresa de Ávila aparecidas en este año de 2015, disertaron sobre la autora, su literatura y su capacidad de penetración psicológica, en sí misma y en las personas con las que se relacionó. Hablaron de sus respectivas obras aparecidas este año relativas a la santa abulense: «Para vos nací» y «Sus ojos en mí».

18 DICIEMBRE 2015

En el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, se llevó a cabo una lectura dramatizada de la obra «Santa Teresa de Bernini: poema dramático sacramental», escrito y dirigido por el malagueño Francisco Fortuny, en la que tuvo lugar un apasionante diálogo entre la de Ávila y el ángel, con la intervención de los actores Elena García Segura y Arjuna Gálvez. •

UN AÑO DE LA TERTULIA *LOS LUNES DE EL PIMPI*

La tertulia cultural *Los Lunes de El Pimpi*, que desde octubre de 2012 viene dirigiendo en la emblemática bodega malagueña, el poeta, escritor y numerario de San Telmo José Infante, ha seguido desarrollando durante el año 2015 una intensa actividad convirtiéndose en Tribuna de la cultura malagueña: la poesía, el arte, el cine, la novela, los nuevos museos, la universidad, el recuerdo a los que se fueron y el reconocimiento a los han consagrado su vida a la cultura, han tenido en esta tertulia su hueco a lo largo de los meses del año 2015. Por el Palomar de Picasso han desfilado poetas y narradores como Francisco Morales Lomas, Francisco Quintero, Juan Manuel Villalba, Kris León, Manuel Francisco Reina, José Sarria, Pablo Bujalance, Aurora Luque, Juan Ceyles, Álvaro Galán, Rafael Inglada, Inés María Guzmán, Diego Medina Poveda, Dolors Lluy, Francisco Gálvez, Josela Maturana, Antonio José Quesada, Isabel Pérez Montalbán, Rafael Inglada, Daniel Díaz Godoy, Nuria Barea, Jorge Villalobos, Antonio Abad, Beatriz Mori, Laura Carretero, Mar López Algaba, Alejandro Díaz del Pino, Cristian Alcaraz, David Leo y Jesús Baena, que fue merecedor del IV Premio Cero de Poesía Joven que otorga anualmente la tertulia en colaboración con la Bodega El Pimpi. La música también estuvo presente con la actuación entre otros de los cantautores Juan Alberto Gómez, Ana García y Dani Díaz Godoy así como el conjunto de chelos Ponticelli Ensemble y Carmen Guzmán. Se homenajeó al poeta José María Lopera, director de la revista Álora, la bien cercada, al artista veleño Evaristo Guerra por su trabajo en la decoración de la Ermita de la Virgen de los Remedios de Vélez y se entregó el Premio Cero a Toda Una Vida al Presidente de honor de nuestra Academia don Manuel del Campo y del Campo. Una tertulia extraordinaria mereció el homenaje al poeta y prosista malagueño Diego Medina Martín, director de la colección Monosabio.

Se recordó los 100 años del libro Platero y yo de Juan Ramón Jiménez, cuyas páginas fueron leídas por alumnos del Instituto Litoral, con la coordinación de la profesora Tíscar Latorre. Se recordaron también el director de cine fallecido en 2014 Miguel Alcobendas, Manuel Polls Pelaz, Rafael Llano y Juan Antonio Vigar al cineasta de la generación del 27 José de Val del Omar. Se dedicaron tertulias a los museos del Vidrio, Jorge Rando y Joaquín

Peinado de Ronda y en el ciclo *El artista y su obra* que se realiza en colaboración con la Asociación de Artistas Plásticos de Málaga (APLAMA) se habló de la obra de Paco Aguilar, José María Córdoba y Paco Peinado. La celebración de los XX años de la Facultad de Turismo de Málaga, la historiadora Pilar Queralt del Hierro, el humanismo solidario y el V Centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús fueron también protagonistas de la tercera temporada de la tertulia *Los Lunes de El Pimpi*, que tuvo también la oportunidad de celebrar sus primeras Cien tertulias en una extraordinaria a la que se unieron muchos de los escritores y artistas que han participado en ellas. •

JOSÉ INFANTE

07

HOMENAJE, MEMORIA Y RECUERDOS

178. HOMENAJE A LA ACADÉMICA DÑA. MARÍA VICTORIA ATENCIA, CON MOTIVO DE LA CONCESIÓN DE LA MEDALLA DE ORO DE LAS BELLAS ARTES, 2015 180. IN MEMORIAM. JORGE LINDELL / Franciso Javier Carrillo Montesinos

MARÍA VICTORIA ATENCIA. DIBUJO DE JESÚS MARTÍNEZ LABRADOR.

HOMENAJE

A LA ACADÉMICA DÑA. MARÍA VICTORIA ATENCIA, CON MOTIVO DE LA CONCESIÓN DE LA MEDALLA DE ORO DE LAS BELLAS ARTES, 2015

María Victoria Atencia, (Málaga, 1931). Sus primeras publicaciones aparecen en un medio (característicamente malagueño) apasionado por las ediciones restringidas, cuidadísimas y no venales, e incluso impresas en un papel hecho en su propia casa. Ello, unido a los quince años de silencio que median entre *Arte y parte* (1961) y *Marta & María* (1976), hace que su nombre suela omitirse en las nóminas —configuradas por entonces— de la generación que cronológicamente le corresponde (la «Segunda de Posguerra» o generación del 50) y que reaparezca en los índices de la generación poética siguiente (la de los «Novísimos») a la que realmente pertenecen sus nuevos y ya asentados modos de expresión.

- Es Hija Predilecta de Andalucía y Medalla de Oro de la Provincia de Málaga (2005).
- Autora del Año de Andalucía (2014).
- Medalla de Honor del Instituto de Academias de Andalucía (2014).
- Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2015).
- Posee los siguientes premios literarios:
  - Premio Andalucía de la Crítica.
  - Premio Nacional de la Crítica.
  - Premio bienal Luis de Góngora de las Letras Andaluzas.
  - Premio Internacional Ciudad de Granada-Federico García Lorca.
  - Premio de la Real Academia Española (2011).
  - Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2014).

Es miembro de las Reales Academias de Bellas Artes de Málaga, Antequera, Cádiz, Sevilla, Córdoba y San Fernando, *Honorary Associate* de The Hispanic Society of America de Nueva York y Doctor Honoris Causa de la Universidad de Málaga. Llevan su nombre, en Málaga, el Centro Cultural Generación del 27, un Instituto de Enseñanza Secundaria y una Avenida. Es piloto de aviación, casada y madre de cuatro hijos. •

IN MEMORIAM

JORGE LINDELL

El arte desde Málaga perdió a uno de sus representantes más destacados del abstracto; la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo a uno de sus Académicos Numerarios que con perseverancia logró reunir una notable obra. Lindell trazó un sendero, incluso geográfico, que llevaba a una montaña frente al mar y que le condujo a la cima de su arte pictórico. Cerró filas entre los pioneros del grabado cuyo tórculo, depositado en la cima de esa montaña, nunca dejó de funcionar. Para el visitante, entre los que tuve el privilegio de encontrarme, el estudio del cerro era todo luz que iba redescubriendo formas y colores que concluían en un cuadro que, a su vez, era color y formas inseparables. Tanto podía hacer abstracción del color azul o turquesa del mar cambiante que tenía como horizonte, como reducir a la máxima expresión abstracta sus personajes mitológicos revestidos de un negro impactante, tras sufrir la presión transformadora del seco golpe de la máquina artesanal, tan vinculada en sus orígenes a lo que se podría calificar Generación de los 50. Pero una generación la integran personas concretas con su hacer y su devenir individualizado, aunque sometidas al entorno multi-dimensional y poliédrico, en donde no falta la alteridad. «Lo que comprendemos y amamos en una obra es la existencia de un ser humano, es decir, una posibilidad que se da en nosotros mismos» (Erich Auerbach). Esta convulsiva retroacción puede sentirse en una circulación de sensaciones de ida y vuelta ante la obra de Lindell. De sus abstractos expuestos como salamandras al sol (Góngora) en las alturas de los montes, tras asumir las casi invisibles líneas del grafismo, la intensidad variable de los colores, la distribución del espacio que acoge las nuevas formas de una pintura que imaginaba como arco iris radiante en el fondo de una piscina irradiada por la luz solar, desde ahí, sin gran dificultad, intentaba llegar al actor-pintor transformado él mismo en nueva figuración por mor de mi mirada que fusionaba el arte del artista con el artista y su obra. En la intensidad de este ejercicio, logré percibir un fondo musical que venía de lejos, de la infancia en un Conservatorio y a la luz de un padre-maestro que marca los ritmos y que decía ahora en «La», después en «Si». Años después, ante la Camerata de Salzburgo, Lindell me ilustró en son de entrañable amistad la historia de las diferentes voces. Fue sublime, al tiempo que mi memoria estaba inundada por un azul desafiante que traía de uno de sus últimos

JORGE LINDELL, *CROPPED AZUL*.

cuadros. El resultado de esa reflexión mía, interiorizada, no era abstracto ni extra-histórico, sino que se expresaba en mi fuero interno como un suceso dialéctico-dramático en forma sin duda imperfecta, pero insustituible como modelo (Vico). Este método abre a la comprensión del arte abstracto y se refiere tanto al que entiende como al que se trata de entender. Al fin y al cabo, lo importante es lo que se extrae del objeto para mejor comprenderlo aquí y ahora y no lo que pretendemos introducir en el objeto para reducirlo a las categorías propias pre-establecidas y prejuzgadas.

Deseo compartir el dolor diferido de sus familiares próximos, con la certeza compartida de que Jorge Lindell y su obra forman un todo de inseparable belleza artística que, desde Málaga, ha se ser considerada como elemento paradigmático del destino humano.

FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS

ÍNDICE

PRESENTACIONES

PÁG. 9 EL ANUARIO DE LA ACADEMIA, SEGUNDA ÉPOCA
José Manuel Cabra De Luna

PÁG. 11 EL NUEVO ANUARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
Javier Boned Purkiss

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

PÁG. 15 DISCURSO DE TOMA DE POSESIÓN DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA
José Manuel Cabra De Luna

PÁG. 25 DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO DE NÚMERO EN LA ACADEMIA DE D. JOSÉ MARÍA LUNA AGUILAR

PÁG. 35 RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ MARÍA LUNA AGUILAR
Ángel Asenjo díaz

PÁG. 38 DISCURSO DE INGRESO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN ANTEQUERA DE D. JOSÉ ESCALANTE

PÁG. 46 RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ ESCALANTE
María Pepa Lara García

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

PÁG. 50 MAX BILL O LA PINTURA DEMOSTRADA SEGÚN EL ORDEN GEOMÉTRICO
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 62 MÁLAGA, EN BUSCA DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA
Javier Boned Purkiss

PÁG. 78 BERROCAL. EL ARTE DE INNOVAR
Rosario Camacho Martínez

PÁG. 91 EL AZUL EGIPCIO EN LA PINTURA DE CÁSTULO (JAÉN)
María Estrella Arcos Von Haartman

PÁG. 98 APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE FRANK GEHRY
Ángel Asenjo Díaz

PÁG. 117 TERESA DE JESÚS EN EL SIGLO XXI
José Infante

PÁG. 121 ARTE DESDE MÁLAGA: EUGENIO CHICANO
Francisco Javier Carrillo Montesinos

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

PÁG. 128 HOMENAJE A LA MEMORIA DE D. JUAN TEMBOURY ÁLVAREZ
Rosario Camacho Martínez

PÁG. 135 EL «CINE ACTUALIDADES» SITUADO EN EL EDIFICIO DE CALLE CALDERERÍA ESQUINA A CALLE GRANADA, EN MÁLAGA
María Pepa Lara García

PÁG. 145 LA INDUSTRIA CREATIVA DEL MEDITERRÁNEO: PABLO PICASSO Y EL DISEÑO DE LA CERÁMICA
Mario Buono
Sebastián García-Garrido
Sonia Capece

PÁG. 148 INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LA PROPUESTA DE IMPLANTACION DE UNA NORIA EN LA ZONA DE ENTRADA AL PUERTO DE MALAGA

PÁG. 150 INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE LAS OBRAS DEL METRO A TRAVES DE LA ALAMEDA PRINCIPAL DE MALAGA

RESEÑAS Y CRÍTICAS

PÁG. 154 ANTONIO YESA, DIBUJANDO EN EL AIRE
Fernando de la Rosa

PÁG. 157 HISTORIA DE LA BANCA EN ESPAÑA
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 158 ÓSCAR PÉREZ: LA PINTURA EN LA FRONTERA
Fernando de la Rosa

CRÓNICA ANUAL

PÁG. 162 CRÓNICA DE ACTIVIDADES

PÁG. 175 UN AÑO DE LA TERTULIA *LOS LUNES DE EL PIMPI*
José Infante

HOMENAJE. MEMORIA Y RECUERDOS

PÁG. 178 HOMENAJE A LA ACADÉMICA DÑA. MARÍA VICTORIA ATENCIA, CON MOTIVO DE LA CONCESIÓN DE LA MEDALLA DE ORO DE LAS BELLAS ARTES, 2015

PÁG. 180 IN MEMORIAM. JORGE LINDELL
Franciso Javier Carrillo Montesinos

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA