REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA

ANUARIO 2018 REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DE MÁLAGA

ANUARIO 2018 REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DE MÁLAGA

ANUARIO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO DE MÁLAGA

2018

NÚMERO DIECIOCHO. 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 explicíta 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, así como de sus manifestaciones y efemérides más señaladas.

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, con la distribución siguiente:

SECCIÓN 1ª: PINTURA

Ilmo. Sr. D. Rodrigo Vivar Aguirre (28.03.1980)
Ilmo. Sr. D. Francisco Peinado Rodríguez (03.06.1998)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna (03.06.1998)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Cuenca Mendoza (*Pepe Bornoy*) (27.02.2002)
Ilmo. Sr. D. Manuel Pérez Ramos (31.10.2013)
Ilmo. Sr. D. Fernando de la Rosa Ceballos (25.04.2014)
Ilmo. Sr. D. Eugenio Chicano Navarro (20.09.2016)

SECCIÓN 2ª: ARQUITECTURA

Ilmo. Sr. D. Álvaro Mendiola Fernández (30.04.2003)
Ilmo. Sr. D. Ángel Asenjo Díaz (17.07.2009)
Ilmo. Sr. D. Rafael Martín Delgado (29.10.2009)
Ilmo. Sr. D. Javier Boned Purkiss (16.05.2014)

SECCIÓN 3ª: ESCULTURA

Ilmo. Sr. D. Jaime Fernández Pimentel (30.10.1977)
Ilmo. Sr. D. Jesús López García (*Suso de Marcos*) (29.06.1989)

SECCIÓN 4ª: MÚSICA

Ilmo. Sr. D. Manuel del Campo y del Campo (27.10.1967)
Ilmo. Sr. D. Manuel Gámez López (24.02.1978)

SECCIÓN 5ª: POESIA Y LITERATURA

Ilma. Sra. Dña. María Victoria Atencia García (30.11.1984)
Ilmo. Sr. D. Manuel Alcántara (30.06.1988) (†)
Ilmo. Sr. D. José Infante Martos (13.04.2012)

SECCIÓN 6ª: ARTES VISUALES

Ilmo. Sr. D. Sebastián García Garrido (25.02.2016)
Ilmo. Sr. D. Carlos Taillefer de Haya (30.06.2016)

SECCIÓN 7ª: AMANTES DE LAS BELLAS ARTES

Ilma. Sra. Dña. Rosario Camacho Martínez (26.02.1987)
Ilmo. Sr. D. José Antonio del Cañizo Perate (04.06.1991)
Ilmo. Sr. D. Manuel Olmedo Checa (27.02.1992)
Ilmo. Sr. D. Francisco García Mota (03.06.1998)
Ilma. Sra. Dña. Marion Reder Gadow (03.03.2000)
Ilma. Sra. Dña. María Teresa Sauret Guerrero (24.03.2000)
Ilmo. Sr. D. Pedro Rodríguez Oliva (04.04.2002)
Ilma. Sra. Dña. María Pepa Lara García (27.06.2002)
Ilmo. Sr. D. Francisco Cabrera Pablos (31.10.2002)
Ilmo. Sr. D. Francisco Javier Carrillo Montesinos (26.02.2004)
Ilma. Sra. Dña. Estrella Arcos Von Haartman (30.11.2006)
Ilma. Sra. Dña. María Morente del Monte (26.06.2009)
Ilmo. Sr. D. Siro Villas Tinoco (28.10.2011)
Ilmo. Sr. D. Elías de Mateo Avilés (22.11.2011)
Ilmo. Sr. D. José María Luna Aguilar (30.10.2015)
Ilmo. Sr. D. Francisco Ruiz Noguera (28.01.2016)

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
Secretario: 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
Excma. Sra. Dª. Carmen Thyssen-Bornemisza

PRESIDENTE DE HONOR

Excmo. Sr. D. Manuel del Campo y del Campo

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.

MEDALLAS DE HONOR

S. M. la Reina Doña Sofía
Colegio de Aparejadores de Málaga
Obra Cultural de la Fundación Unicaja
Cajamar
Área de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga
Fundación Teatro Cervantes
Sociedad Filarmónica Malagueña
Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga
Excmo. Sr. D. Carlos Posac Mon (†)
Archivo Díaz de Escovar
Fundación Málaga
Excmo. Sr. D. Pablo García Baena
Ateneo de Málaga
Museo del Vidrio y Cristal de Málaga
Escuela de Arte de San Telmo de Málaga
Excmo. Sr. D. Manuel Mingorance Acién (†)
Bodega-Bar El Pimpi
Excmo. Sr. D. Antonio Banderas
Hermandad del Santo Sepulcro y Ntra. Sra. de la Soledad
Museo Picasso Málaga
Instituto Cervantes

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES

Ilmo. Sr. D. Francesc Fontbona
(Correspondiente en Barcelona)
Ilmo. Sr. D. Enrique Nuere Matauco
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Enrique Mapelli López
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Rafael Manzano Martos
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Alfredo J. Morales Martínez
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Ramón Buxarrais Ventura
(Correspondiente en Melilla)
Ilma. Sra. Dª. Joaquina González Marina
(Correspondiente en Inglaterra)
Ilma. Sra. Dª. María de los Ángeles Pazos Bernal
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Javier Gomesoto
(Correspondiente en Cádiz)
Ilmo. Sr. D. Román Fernández-Baca Casares
(Correspondiente en Sevilla)
Ilmo. Sr. D. Rafael Bejarano Pérez
(Correspondiente en Alhama de Granada)
Ilmo. Sr. D. Antonio Bravo Nieto
(Correspondiente en Melilla)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade
(Correspondiente en Granada)
Ilmo. Sr. D. Carlos Robles Piquer
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Vicente Moga Romero
(Correspondiente en Melilla)
Ilma. Sra. Dª. María del Mar Lozano Bartolozzi
(Correspondiente en Cáceres)
Ilmo. Sr. D. Juan Antonio González Iglesias
(Correspondiente en Salamanca)
Ilmo. Sr. D. José Luis Gómez Barceló
(Correspondiente en Ceuta)
Ilmo. Sr. D. Pedro Navascués de Palacio
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Manuel Alvar Ezquerra
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Javier de Villota
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. José Escalante Jiménez
(Correspondiente en Antequera)
Ilmo. Sr. D. Thomas Kimball Brooker
(Correspondiente en Chicago)
Ilmo. Sr. D. Antonio Carvajal Milena
(Correspondiente en Granada)
Ilmo. Sr. D. Javier Navascués de Palacio
(Correspondiente en Cádiz)
Ilmo. Sr. D. Antonio Fernández Alba
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Francisco Luis Díaz Torrejón
(Correspondiente en Granada)
Ilmo. Sr. D. José Luis Garci
(Correspondiente en Madrid)
Ilma. Sra. Dª. Adela Tarifa Fernández
(Correspondiente en Úbeda)
Ilmo. Sr. D. Andrzej Witko
(Correspondiente en Cracovia)
Ilmo. Sr. D. Daniel Quintero Miquelajáuregui
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Fco. Javier Albertos Carrasco
(Correspondiente en Barcelona)
Ilmo. Sr. D. Juan Manuel Pascual Fernández
(Correspondiente en Dallas)
Ilmo. Sr. D. Hugo O´Donell y Duque de Estrada
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Juan Antonio González Iglesias
(Correspondiente en Salamanca)
Ilmo. Sr. D. Yuri Saveliev
(Correspondiente en San Petersburgo)
Ilmo. Sr. D. José Miguel Santiago Castello
(Correspondiente en Extremadura)
Ilmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa
(Correspondiente en Madrid)
Ilma. Sra. Dª. María Francisca Temboury Alcázar
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. José Vergara Quero
(Correspondiente en Barcelona)
Ilmo. Sr. D. Javier Barón Thaidigsmann
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Andrés García Maldonado
(Correspondiente en Rincón de la Victoria)
Ilmo. Sr. D. Miguel Romero Saiz
(Correspondiente en Cuenca)
Ilmo. Sr. D. Gregorio Marañón Bertrán de Lis
(Correspondiente en Madrid)
Ilma. Sra. Dª. Luz Casal Paz
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Ramón Tamames Gómez
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Pedro Tedde de Lorca
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Jaime Siles Ruiz
(Correspondiente en Valencia)
Ilmo. Sr. D. Jaime de Ferrá y Gisbert
(Correspondiente en Palma de Mallorca)
Ilmo. Sr. D. Pablo Alonso Herráiz
(Correspondiente en México D.F.)
Ilmo. Sr. D. Mario Torelli
(Correspondiente en Perugia)
Ilmo. Sr. D. José Calvo Poyato
(Correspondiente en Cabra (Córdoba)
Ilmo. Sr. D. Emilio de Diego García
(Correspondiente en Madrid)

OFICINA DE SECRETARÍA

Pasillo de Atocha, nº5 - 1º A-B, 29005 Málaga (España)
Teléfonos: 952 226 320 / 615 133 575
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 los Espejos del Ayuntamiento
Sociedad Económica de Amigos del País
Palacio de la Aduana / Museo de Málaga

Málaga, 31 de diciembre de 2018

Anuario 2018
Nº 18 Segunda época

REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

ASOCIADA AL INSTITUTO DE ESPAÑA

INTEGRADA EN EL INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA

INTEGRADA EN LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE CENTROS DE ESTUDIOS LOCALES. CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS (CSIC)

ISSN 1887-0953
Depósito legal MA-1766/2002

Imagen de cubierta:
Variaciones sobre un yelmo corintio
Diseño de Javier Boned Purkiss, sobre dibujo original de Álvaro Hervás Crespo. (Sevilla, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico).

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, Francisco J. Carrillo Montesinos, Marion Reder Gadow, Elías de Mateo Avilés, Mª Pepa Lara, Pedro Rodríguez Oliva, Jesús López García (*Suso de Marcos*) y Fernando de la Rosa.

© TEXTOS
José Manuel Cabra de Luna, Javier Boned Purkiss, Jaime Siles, Pedro Rodríguez Oliva, Francisco Ruiz Noguera, Jaime de Ferrá y Gisbert, Sebastián García Garrido, Pablo Alonso Herráiz, Mario Torelli, Marion Reder Gadow, José Calvo Poyato, Emilio de Diego García, Francisco J. Carrillo Montesinos, Mari Pepa Lara, Ángel Asenjo, Elías de Mateo, Fernando de la Rosa Ceballos, Estrella Arcos von Haartman, Jesús Otaola Carrera, Joaquín Ivars, Luciano González Ossorio, Agustín Rivera, Ramón Tamames, Andrés Arenas, Enrique Girón, Rosario Camacho, José Infante.

© IMÁGENES
Javier Boned Purkiss, Pepe Ponce, Jaime de Ferrá y Gisbert, Pablo Alonso Herraiz, Bill Viola Studio, Kira Perov; Francisco J. Carrillo, http://www.penccil.com/gallery.php, http://www.frac-centre.fr/hausermann/ domobiles-64.html?authID=87&ensembleID=245, Mari Pepa Lara, Elías de Mateo, Fernando de la Rosa, Estrella Arcos von Haartman, grabadoslaurenceshand.com, Sebastián García Garrido, Fondos del Museo del Prado en el Museo de Málaga, José Manuel Cabra de Luna, Antonio Lafuente, Juan Genovés, Pedro Casermeyro, Carlos Taillefer de Haya, Suso de Marcos, Joaquín Ivars, Diario El Confidencial, pasoyesperanza.es, Andrés Arenas, Enrique Girón, Rosario Camacho, Salvador G. Aranda, https://elegirhoy.com/evento/conferencias/carteles-del-mayo-frances-y-su-proyeccion-en-el-mundo, José María Luna, Perry Oliver, https://www. zamarrilla.es/etiqueta/ francisco-palma-burgos/, Tomás Aguilera Durán, Hisao Suzuki, Georges Fessy, Dumage Studio Littré, Christian Richters, Philippe Ruault, Artefactory, Roland Halbe, Yoshio Futagawa, Murray Fredericks.

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.

NOTA: La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo no se hace responsable de las opiniones personales de los autores que en la publicación aparecen.

SUBVENCIONES
Excmo. Ayuntamiento de Málaga: Área de Gobierno de Cultura, Turismo, Deporte, Educación y Juventud.
Junta de Andalucía: Consejería Economía, Innovación, Ciencia y Empleo, y Consejería de Cultura.
Excma. Diputación de Málaga: Delegación de Cultura y Deportes.
Fundación Unicaja.
Banco Sabadell.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
Antonio Herráiz PD

IMPRIME
Imagraf Impresores

COLABORAN:
Ayuntamiento de Málaga
Área de Cultura, Educación y Fiestas
JUNTA DE ANDALUCIA
málaga.es diputación
Unicaja Fundación Bancaria
HERMANDAD DEL SANTO SEPULCRO
Fundación Málaga más cultura
Sabadell

SUMARIO

01
PRESENTACIONES
PÁGINA 7.

02
ACTOS RELEVANTES
PÁGINA 13.

03
COLABORACIONES DE ACADÉMICOS
PÁGINA 131.

04
INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS
PÁGINA 235.

05
RESEÑAS Y CRÍTICAS
PÁGINA 267.

06
COLABORACIONES EXTERNAS
PÁGINA 293.

07
CRÓNICA ANUAL
PÁGINA 319.

08
HOMENAJES, MEMORIA Y RECUERDOS
PÁGINA 347.

01
PRESENTACIONES

EL ANUARIO NÚMERO DIECIOCHO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, SEGUNDA ÉPOCA

Este anuario número 18 (segunda época) de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, correspondiente al año 2018, se nos ofrece como una publicación plena de contenidos y cada día más abierta a las muy diferentes materias y modos en los que los que las Bellas Artes se manifiestan.

La rigidez clasificatoria en que las actividades artísticas se estructuraban en el tiempo en que las Academias nacieron, se ha flexibilizado hoy hasta extremos de máxima amplitud. Se ha producido una hibridación continuada de un arte con otro, de un modo con el que antes era su opuesto, hasta el punto de que las distintas disciplinas artísticas se nos presentan y aparecen como el resultado de una mezcla compleja de tradición y modernidad tecnológica.

Otros son los tiempos y otras las perspectivas de visión. No es raro ver en los departamentos de estudios de las artes cómo se utiliza la información que proporcionan los *big data* y los algoritmos de la alta matemática. Todo ello nos está facilitando otra forma de mirar el arte, porque nos está descubriendo capas estructurales y morfologías que permanecían ocultas hasta ahora.

Por otra parte, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo no puede permanecer ajena a estas nuevas realidades y abre las páginas de su Anuario a ellas, y al tiempo que lo hace a los estudios académicos más rigurosos de sus propios miembros, también da cabida a quienes desde «extramuros» de nuestra Institución se dedican a pensar sobre las artes, a reflexionar sobre ellas, ya desde el estudio, ya desde su práctica.

Estas colaboraciones externas, apuntadas ya en números anteriores, conforman hoy un importante segmento de la oferta del Anuario y en ellas tiene la Academia la voluntad de perseverar.

La Institución Académica ha de ser lugar de estudio y excelencia, mas no puede consumirse en sí, mirarse sólo a sí misma. Porque una cosa es la reflexión sosegada, fruto de una internalización del conocimiento y otra muy diferente el encerrarse entre unas paredes que, por nobles y cargadas de tradición y conocimiento que estén, son siempre un ámbito cerrado en el que hay que abrir las ventanas. El Anuario es nuestra mejor ventana, una enorme cristalera desde la que puede contemplarse qué ha hecho la Academia en la anualidad pasada, al tiempo que pone a disposición de la sociedad entera sus estudios y reflexiones, ofreciéndolos al común y para todos.

En concreto, este Anuario nº 18 (2ª época) presenta la portada titulada «Variaciones sobre un yelmo corintio», una recreación de carácter pop (sobre dibujo

original de Álvaro Hervás Crespo) del yelmo encontrado junto a la «Tumba del Guerrero», actualmente en la colección arqueológica del Museo de Málaga. Este importante hallazgo de la época protohistórica de la ciudad representa una de sus más importantes señas de identidad, y ha sido tema principal del discurso de ingreso de nuestro Académico Correspondiente en Perugia, D. Mario Torelli.

En cuanto a los contenidos significativos de este Anuario, el año 2018 confirma el 50 aniversario de la revuelta estudiantil parisina del mayo del 68, cuestión que ha sido recogida en diversos artículos y referencias. Esta revuelta supuso una manifestación radical de hartazgo hacia la sociedad imperante, producto de un intenso malestar cultural, propio del desarrollo de un mundo que fue considerado traumático para la condición humana. Fue una revuelta más cultural que política, que pugnó por sacar a la luz la actitud expresionista del disgusto, y que de alguna manera huía hacia lo utópico. Después de las utopías futurológicas de la modernidad, se planteaba el compromiso de desvelar los significados del contexto cultural, social y político, interpretándolo en su conjunto. A esto contribuyeron decisivamente los pensadores situacionistas y post-estructuralistas, quienes, en una suerte de enmienda a la totalidad de la evolución de la modernidad, sentaron las bases del pensamiento crítico contemporáneo.

Por lo demás, en la publicación se han referenciado las numerosas tomas de posesión de nuestros Académicos correspondientes, y las colaboraciones internas de Académicos han resultado intensas y variadas, en forma de artículos, reseñas, informes o críticas.

El capítulo de colaboraciones externas se sigue afianzando año tras año con la gran calidad de las aportaciones, muestra evidente del interés que ha suscitado esta publicación en el mundo científico, artístico y cultural.

En la Crónica Anual destaca la importancia que han adquirido los «Premios Málaga de Investigación», cada vez con una participación más alta y cualificada, y en el capítulo de Memoria y Recuerdos destaca el homenaje de última hora dedicado a nuestro Académico D. Manuel Alcántara, fallecido el pasado mes de abril.

En definitiva, un número más de este Anuario en su segunda época, que se sigue consolidando como publicación científica, y que continúa generando cada vez más expectativas. Su carácter es el de un lugar privilegiado de encuentro para todos los Académicos, y una nueva muestra de la solvencia, la expansión y el carácter contemporáneo que presiden actualmente las actividades de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

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

JAVIER BONED PURKISS
Director del Anuario

EL JEFE DE LA CASA DE
S. M. EL REY

Palacio de La Zarzuela
Madrid, 18 de marzo de 2019

Señor Don
JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Presidente de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo
C/ Pasillo de Atocha nº 5, 1º A-B
29005 - MÁLAGA

Estimado Presidente:

Me complace acusar recibo y agradecerle su carta del pasado día 7, con la que tiene la amabilidad de enviar un ejemplar del "Anuario 2017" de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga.

Le saluda atentamente,

JAIME ALFONSÍN

cj

02

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

15. INGRESO DE D. JAIME SILES RUIZ COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN VALENCIA / Pedro Rodríguez Oliva 18. INGRESO DE D. JAIME SILES RUIZ COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN VALENCIA / Francisco Ruiz Noguera
26. DISCURSO DE INGRESO DE D. JAIME SILES RUIZ EN LA REAL ACADEMIA DE SAN TELMO / Jaime Siles Ruiz 55. DISCURSO DE INGRESO DE D. JAIME DE FERRÁ Y GISBERT EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO / Jaime de Ferrá y Gisbert 63. INGRESO DE D. PABLO ALONSO HERRAIZ COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MÉXICO / Sebastián García Garrido
68. DISCURSO DE INGRESO DE D. PABLO ALONSO HERRAIZ EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO / Pablo Alonso Herraiz
80. DISCURSO PARA EL ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2018 DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO AL INSTITUTO CERVANTES / José Manuel Cabra de Luna 84. PALABRAS SOBRE EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN PERUGIA (ITALIA), PROFESOR MARIO TORELLI / José Manuel Cabra de Luna 86. MARIO TORELLI, NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO EN PERUGIA (ITALIA) / Pedro Rodríguez Oliva 94. INGRESO DE D. JOSÉ CALVO POYATO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CABRA (CÓRDOBA) / Marion Reder Gadow 100. DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ CALVO POYATO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO / José Calvo Poyato
110. ENTREGA DE LA MEDALLA DE LA REAL ACADEMIA AL EXCMO. SR. DON MARIO VARGAS LLOSA COMO ACADÉMICO DE HONOR DE LA CORPORACIÓN / José Manuel Cabra de Luna 112. INGRESO DE D. EMILIO DE DIEGO GARCÍA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID / Marion Reder Gadow / 118. DISCURSO DE INGRESO DE D. EMILIO DE DIEGO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO / Emilio de Diego 128. PALABRAS PRONUNCIADAS POR EL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, EN LA CELEBRACIÓN DEL DÍA DE LAS ACADEMIAS DE MÁLAGA / José Manuel Cabra de Luna

INGRESO DE D. JAIME SILES RUIZ COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN VALENCIA

Presentación por D. Pedro Rodríguez Oliva, Académico Numerario

La prolífica actividad científica y literaria del Prof. Dr. D. Jaime Siles Ruiz, a quien hoy recibimos en este acto solemne como nuestro nuevo académico correspondiente en Valencia, obliga a nuestra Real Academia de Bellas Artes a introducir un ligero cambio en el protocolo que es tradicional en la ceremonia de recepción de los académicos correspondientes. Elegido por voto unánime de nuestra institución (como acabamos de oír tras la lectura del acta que refleja aquella votación), su candidatura fue presentada el 26 de enero de 2017 por nuestras Vicepresidenta Primera y Secretaria, las Ilmas. Sras. Doña Rosario Camacho y Doña Marion Reder y de quien en estos momentos está en el uso de la palabra, todos miembros de la Sección Séptima; mas, parecía de absoluta necesidad que, además de nuestra Sección, en su recepción como Académico correspondiente en Valencia interviniesen también quienes componen la Sección Quinta de Poesía y Literatura ya que son bastantes sus conexiones afectivas y literarias con Málaga. No podemos olvidar que en 1969 (¡Casi ha pasado ya medio siglo!) con apenas 18 años y cuando estudiaba los primeros cursos de Filosofía y Letras en la Universidad de Valencia, en una de sus colecciones malagueñas impresas en Dardo-Sur, Ángel Caffarena editó el primer libro de poesía de Jaime Siles: *Génesis de la luz*. Cabe también recordar que a nuestro nuevo académico la revista *Litoral* le dedicó en 1986 un monográfico y que el próximo mes de noviembre se cumplirán dos décadas desde que con sus *Himnos tardíos* Jaime Siles ganara el Premio Internacional de Poesía Generación del 27 en su primera edición. A lo largo del tiempo ha mantenido relaciones de amistad con quien fue nuestro siempre recordado presidente, Alfonso Canales, a quien precisamente rindió visita poco antes de su fallecimiento y de cuyo «Réquiem andaluz» se ocupó en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*; igualmente mantuvo una fluida amistad con el llorado Rafael León y con su esposa, nuestra María Victoria Atencia. Ha tenido contacto literario con nuestros académicos José Infante y Francisco Ruiz Noguera, como lo tuvo con Rafael Pérez Estrada y lo mantiene, entre otros muchos creadores algunos aquí presentes, de los que me permito nombrar sólo a Álvaro García o a Aurora Luque, cuyas traducciones de Safo ha reseñado, quedando obligado a pedir serias disculpas a los demás

D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA (A LA DERECHA EN LA IMAGEN), PRONUNCIANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE D. JAIME SILES

ilustres poetas y escritores que hoy nos acompañan por no relacionar sus nombres al carecer de un listado de asistentes cuando escribí estas notas.

Nuestro nuevo académico, que actualmente es Catedrático de Filología Latina en la Universidad de Valencia, nació en esa hermosa ciudad del Levante en 1951 —ciudad cuyo Ayuntamiento lo ha nombrado en 2013 Hijo Predilecto— y con raíces malagueñas: su abuelo paterno nació en Ronda, y su abuela materna en Estepona. Fue Premio Extraordinario de Bachillerato (1967), Premio Extraordinario de Licenciatura (1973). El profesor D. Jaime Siles Ruiz es Doctor en Filología Clásica por la Universidad de Salamanca y recibió en 1976 el Premio Extraordinario de Doctorado. Becado por la Fundación Juan March, amplió estudios en la Universidad de Tübingen bajo la dirección de D. Antonio Tovar y posteriormente trabajó como investigador en el Departamento de Lingüística de la Universidad de Colonia, donde colaboró con Jürgen Untermann en la redacción de los *Monumenta Linguarum Hispanicarum*. Ahí comenzó su rica labor —aún en plena actualidad— como estudioso de las lenguas y escrituras de la España prerromana. De 1976 a 1980 fue profesor de Filología Latina en la Universidad de Salamanca; de 1980 a 1982, por oposición, en la de Alcalá de Henares. En 1983 obtuvo la cátedra de Filología Latina de la Universidad de La Laguna (Tenerife) y ese mismo año fue nombrado Director del Instituto Español de Cultura en Viena y Agregado Cultural en la Embajada de España en Austria, cargo del que cesó —a petición propia— en noviembre de 1990. Catedrático Honorario de la Universidad de Viena (1984-1986); Gastprofessor en la de Graz (1985) y en la de Salzburg (1986); Visiting Professor en las universidades de Madison-Wisconsin (1989) y de Bérgamo (1990); Profesor de la Universidad de Berna (1990 y 1991); Ordentlicher Professor de la Universidad de St. Gallen (1989-2002) de cuya Facultad de Ciencias de la Cultura ha sido decano (1997-1998); Profesor Visitante de la de Turín (1996), de la Universidad de Ginebra (2000-1 y 2011-12) y profesor invitado de l'École Normale Supérieure de Lyon (2011), de l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand (2012), de l'Université d'Orléans (2013), y de l'Université Marne-La Vallée (2014). Doctor honoris causa por la Universidad de Clermond-Ferrant.

EN 1969, ÁNGEL CAFFARENA EDITÓ EL PRIMER LIBRO DE POESÍA DE JAIME SILES

Es autor de casi cuatro decenas libros de poemas, varios de ellos traducidos a otras lenguas; una decena y media de libros de ensayo e investigación; de 20 traducciones; de 9 ediciones; de un centenar y medio largo de artículos científicos; de 25 prólogos y de más de mil reseñas de libros. Como investigador multidisciplinar ha trabajado sobre diversos campos como la epigrafía prelatina de la Península Ibérica, actividad a la que acabamos de referirnos y tema científico en el que es un referente, o la poesía clásica grecolatina, la poesía y la pintura española del Siglo de Oro, la poesía europea e hispanoamericana contemporáneas, las relaciones entre escritura y pintura desde la Antigüedad Clásica hasta nuestros días, la teoría e historia de la traducción, y ha traducido teatro, poesía, novela y ensayo de nueve lenguas (griego clásico, latín, griego moderno, francés, italiano, catalán, portugués, inglés y alemán). Ha sido Presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, director del Aula de Estudios Clásicos de la Institución Alfonso El Magnánimo de la Diputación de Valencia y director del Departamento de Filología clásica de la Universidad de Valencia. Ha sido, además, secretario de redacción de la *Revista de Occidente* y es Asesor de Cultura en la Representación Permanente de España ante la Oficina de la Organización de las Naciones Unidas. En 1973 obtuvo el Premio Ocnos; diez años después, el Premio de la Crítica del País Valenciano y el Premio de la Crítica Nacional; en 1989, el Internacional Loewe de Poesía y, en 1998, en nuestra ciudad, el I Premio Internacional Generación del 27. En 2003 fue distinguido con el Premio Teresa de Ávila y, en 2004, con el Premio bienal de las Letras Valencianas, concedidos ambos al conjunto de su obra. Ha recibido también el Premio Nacional de Poesía José Hierro en 2008, el Premio Internacional de Poesía Ciudad de Torrevieja también en 2008 y el Premio Tiflos. Ha sido distinguido con la Encomienda de la Orden del Mérito Civil (R. D. de 23 de junio de 1990), la Gran Cruz de Honor por servicios prestados a la República de Austria (1991) y con la Medalla de Plata de la Emigración (2003). Académico de Número de la Real Academia de Cultura Valenciana, Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (2001) y Académico Correspondiente de la Real Academia de la Historia (2005).

Hace pocos días, comentando en una revista nacional su libro *Vacíos habitados*, Luis María Ansón recordaba que al poeta Jaime Siles, le «admiraba Octavio Paz» y remarcaba de nuestro nuevo académico que su vida ha sido y es una «vida cubierta de éxitos» que «le debe al latín muchas cosas» a lo que yo añadiría que todo gracias a una labor intensa de investigador, de creador, de laborador incansable: todo un ejemplo de esos universitarios que ahora, por desgracia para nuestra pobre España, no son nada fáciles de encontrar.

Jaime: Gracias infinitas por haber aceptado con tu proverbial sencillez y generosidad ser nuestro compañero en esta más que centenaria institución y representarnos con todo honor para nuestra Real Academia en tu ciudad de Valencia.

PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA
Málagsa, 22 de febrero de 2018

INGRESO DE D. JAIME SILES RUIZ COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN VALENCIA

Presentación por D. Francisco Ruiz Noguera, Académico Numerario

EL POETA JAIME SILES

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Ilmos. Sres. Académicos, Autoridades, Sras. y Sres.

Es un honor para mí pronunciar estas palabras de recepción en la Academia de una personalidad tan rica en dedicaciones como el Dr. Siles. En relación con esta diversidad de intereses culturales, baste recordar que hay cierto paralelismo entre el poeta Jaime Siles y el poeta del que ha tratado en su discurso, José Moreno Villa, cuya labor, en el ámbito de la cultura, fue, como sabemos, interdisciplinar: poeta, narrador, dramaturgo, ensayista, traductor, pintor, crítico de arte, archivero-bibliotecario y, en cierto modo, algo parecido a lo que hoy denominamos gestor cultural, que, a veces, tuvo, además, responsabilidades administrativas. En buena parte de esos ámbitos se ha desarrollado la labor del Prof. Siles. En esta ocasión, sin embargo, me limitaré a hablar de la sólida y alta obra del poeta Jaime Siles.

Escribió don Manuel Alvar que Siles es un poeta «de enorme sabiduría clásica y no clásica [...] que lo ampara todo, desde la más trivial apariencia hasta la más velada alusión». Y otro maestro como don José Manuel Blecua consideraba, según nos recuerda la también sapientísima Aurora Egido, en un artículo de la revista zaragozana de teoría literaria *Tropelías* (nº 18, 2012), que Jaime Siles era —tal como lo fue Unamuno en su momento— el poeta más culto de su tiempo. Y, en ese mismo texto, añade la profesora Egido: «el más cosmopolita, por sus viajes, sus estancias, su conocimiento de lenguas y culturas, y su ambición sin tasa para abarcarlo todo (en la medida de lo posible). Lo diré sin ambages: Siles ha sido y es un puer-senex, un poeta y erudito precoz».

De hecho, en el terreno de lo poético, esa precocidad de Siles le llevó a estar, desde antes de cumplir los veinte años, en las antologías que dieron cuenta, a principios de la década de los años setenta, del cambio de orientación y renovación que, desde finales de los sesenta, se estaba produciendo en la lírica española; cambio de orientación que llevó a la crítica, casi siempre

propensa a la clasificación, a establecer una serie de denominaciones que etiquetaran el fenómeno. Se habló —tomando el nombre de la conocida antología de Castellet (*Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral, 1970) — de los novísimos, y también de los venecianos, de la generación del 68, o generación del 70, o generación del lenguaje. En varios rasgos de la nueva poesía pareció haber acuerdo entre los clasificadores: se observaba, tanto en los intereses, como en los modos y formas de los jóvenes poetas de entonces, un rechazo de las poéticas realistas de los años cincuenta, una clara potenciación de la imagen y de la metáfora, un gusto por las referencias culturales, una decida intención de explorar las posibilidades del lenguaje, una ambición de altura en lo expresivo.

Todo esto, que los menos informados presentaron como novedad absoluta y ruptura con todo lo anterior, poco menos que un borrón y cuenta nueva, tuvo su matización entre los avisados, que advirtieron que la poética de la joven generación surgida a principios de los setenta enlazaba con la tradición de la poética de un momento preciso de la generación del 27: la década de los veinte y solo parte de la de los treinta; es decir, la deriva vanguardista, la gongorina y la surreal de la también llamada generación Guillén-Lorca, o de la amistad, o del 25, o de las Vanguardias, o de la Dictadura, o de la República. Por tanto, había que retroceder algo más de cuarenta años en la evolución de la lírica española para encontrar antecedentes que pudieran considerarse en sintonía con las novedades surgidas en los setenta.

Pero fueron los realmente más avisados los que, desde el mundo académico y desde el propio entorno de la joven poesía —así lo hizo Enrique Martín Pardo en su antología *Nueva poesía española* (Madrid, Scorpio, 1970, el mismo año en que se publicó la de los novísimos de Castellet)—, los que pusieron el foco en algunas voces que, aisladas pero persistentes —los poetas cordobeses de la revista *Cántico*; y también, algo después, algunos de los malagueños de la revista *Caracola*—, desmentían tan larga travesía del desierto para la poética de la imagen y el cuidado verbal, una poética que, ciertamente, tuvo momento estelar en los años veinte, sobre todo en los días de la devoción por de la poesía pura y del fervor gongorino con motivo del tercer centenario de la muerte del poeta cordobés, pero no hay que olvidar que, en muy buena medida, el terreno estaba abonado desde principios del siglo XX, con la alta conciencia lingüística del mejor modernismo.

Como en la evolución de la serie artística todo suele ir concatenado, no hay que olvidar tampoco que esa poética modernista tuvo su fuente en los maestros simbolistas franceses de la segunda mitad del XIX, que, según mi criterio, tuvo tres vías bien definidas, las tres con unos cimientos compartidos: la exploración en el lenguaje como base de la expresión poética, bien por la vía de la sensorialidad de Verlaine, o por la intelectualizada de Mallarmé, o, en fin, por la visionaria y alucinada de Rimbaud.

Por cierto, entre los dioses tutelares de estos maestros franceses —de forma expresa en Verlaine, recuérdese la cita inicial en el soneto «Lassitude», y también en el joven heredero directo mallarmeano Paul Valéry— es-

taba el poeta español Luis de Góngora, el gran explorado en los recursos de nuestra lengua.

He mencionado antes la antología de Enrique Martín Pardo: *Nueva poesía española* (1970), que tuvo por cierto, veinte años más tarde una ratificación (una confirmación, dicho en términos casi sacramentales) en la reedición que se hizo en la editorial Hiperión, en 1990, junto a una ampliación: *Antología consolidada*.

Martín Pardo había publicado en 1967 una *Antología de la joven poesía española* (Madrid, Pájaro Cascabel) con una amplia nómina de autores y con criterio estético un tanto heterogéneo, pero en la nueva antología de 1970 reunió, con criterio de mayor coherencia, una muestra de la obra de seis jóvenes poetas de entonces: Antonio Carvajal, Pedro Gimferrer (aún firmaba Pedro), Antonio Colinas, José Luis Jover, Guillermo Carnero y Jaime Siles. La antología llevaba dos citas iniciales que eran ya toda una declaración con respecto al entendimiento de lo poético; la primera es de T. S. Eliot: «La poesía genuina puede comunicar antes de ser entendida»; la segunda, de Lezama Lima: «Para mí no existe realidad ni recreación: hay imagen, es decir, creación», muy en consonancia, ambas, con la resurrección de las poéticas de la imagen a las que antes me referí.

En la introducción, el antólogo deja, al respecto, las cosas claras (desde mi punto de vista, con más claridad y poso que, por las mismas fechas, lo hace Castelllet). Dice Martín Pardo: «Me he propuesto mostrar la última generación de poetas españoles y he reunido en esta antología si no los más «representativos» de su generación, sí los que a mi juicio se han planteado con más seriedad el propósito de hacer una poesía con todo el bagaje cultural posible que distorsione los pobres y acartonados postulados poéticos que hasta ahora han imperado en nuestro país. [...] un grupo de poetas jóvenes que entienden la poesía como un ejercicio de tensión entre la imaginación y el lenguaje».

Así es que «Ante el desgaste y empobrecimiento de las formas de expresión, que han rayado en el más lamentable prosaísmo, la ausencia de una auténtica proyección cultural», su propósito fue «aglutinar el positivo esfuerzo de un grupo de poetas que han tomado conciencia de este lamentable estado de nuestra lírica y comienzan, afortunadamente, a revitalizar el concepto de poema, heredado de la mejor tradición poética dentro y fuera de España. [...] A ellos se les debe uno de los intentos más serios de revitalización de nuestra lírica, que entronca con Aleixandre, Lorca, Cernuda, el grupo de la Revista *Cántico* de Córdoba y, sin olvidar que hablo de conexiones, sigue en Alfonso Canales, José Manuel Caballero Bonald y Álvarez Ortega».

De manera que este es el marco en el que los poemas del jovencísimo Siles aparecen antologizados por vez primera: en una empresa, como vemos, de gran empeño en la evolución de este género de nuestra literatura.

Jaime Siles entonces solo había publicado poemas en algunas revistas (*Poesía española*, *La Estafeta literaria*, *Ínsula* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, en cuyo número 235 salió una separata titulada *Buenas noches a todos*. La única pu-

blicación exenta era el cuaderno *Génesis de la luz* (1969), publicado aquí, en Málaga, cuando el poeta tenía dieciocho años, en las ediciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce de Ángel Caffarena. Es en este cuaderno inaugural donde aparece uno de los poemas más sorprendentes y más recogido en antologías posteriores: «Tragedia de los caballos locos»: «Dentro de los oídos / ametralladamente, escucho los tendidos galopes de caballos, / de almifores perdidos en la noche», etc. El cuaderno lleva un epílogo del también joven poeta valenciano Guillermo Carnero, que, por cierto, también había publicado aquí, con Caffarena, *Dibujo de la muerte* (1967), un libro fundacional de la nueva poesía.

Pues bien, como suele ser habitual en las antologías, en aquella primera, incluye Siles una poética que nos va orientando sobre su manera de entender la poesía. Hago referencia a ella a pesar de que el autor advierte que sobre estas cuestiones solo debe hablarse desde el aquí y ahora («únicamente cabe hablar de nuestro ser «hic et nunc»», dice), al final de esa poética advierte: «vuelvo a recordar que lo antedicho me sirve a mí para hoy, 7 de marzo de 1970, y para ahora, las 12.30 de la mañana. Ignoro si seguirá siendo útil mañana, o dentro de unas horas, o de unos meses, o de unos años». En ese momento, Siles aún no ha cumplido los diecinueve años). En fin, he aquí sus palabras: «Creo que la poesía no se puede decir qué es, sino *que es*. De acuerdo con Pedro Salinas, opino que la única explicación de la poesía son los propios poemas».

Esto que pudiera parecer pureza e ingenuidad juvenil va a ser tomado, mucho después, en plena madurez, con plena conciencia tras largo ejercicio y dedicación a la poesía.

Creo que no dejan de tener gran interés las consideraciones acerca de la manera en que un poeta va reflexionando sobre su obra porque, en gran medida, nos informa no solo sobre su pensamiento poético, sino también sobre su hacer poético e incluso sobre el propio sujeto. Octavio Paz, al referirse a ese texto extraordinario de Luis Cernuda que es «Historial de un libro», habla de autobiografía espiritual.

Jaime Siles, motu proprio, o por imperativos editoriales lo ha hecho en diversas ocasiones, una de ellas, por cierto, aquí en Málaga, en el Congreso de Literatura Española Contemporánea que organizaba el recordado profesor Cristóbal Cuevas, que fue miembro de número de esa Real Academia. En aquel congreso, convocado bajo el título de *Poetas del 2000. Modernidad y Transvanguardia*, Siles fue invitado a hablar sobre su poesía (las actas se publicaron en la Universidad de Málaga en 2001).

Pero me refiero aquí, sobre todo, a las antologías que fueron decantando la nómina de esta generación poética, tales como *Poetas españoles contemporáneos* (Barcelona, El Bardo, 1974); la de Víctor Pozanco: *Nueve poetas del resurgimiento* (Barcelona, Ámbito, 1976); muy especialmente la de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda: *Joven poesía española* (Madrid, Cátedra, 1979), que supuso, en cierto modo, la entrada en lo canónico de esta promoción (Jaime Siles, junto con Villena, es el más joven de los allí reunidos); y finalmente, en la más generosa en nombres y orientada ya hacia la promoción

siguiente: *Florilegium. Poesía última española*, firmada por Elena de Jongh Rossel. En todas ellas ofrece Jaime Siles una escueta poética de cuatro líneas, firmada en 1974: «Poetizar es un acto de Realidad y de Lenguaje: trasformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta lo múltiple, devolver la realidad a la Realidad».

Este mismo texto, acompañado de otros tres, también breves, y con el título «Cuatro momentos de una misma poética», figura en la nueva edición de la de Enrique Martín Pardo titulada ahora *Antología consolidada* (Madrid, Hiperión en 1990): de los cuatro «momentos», el primero corresponde al texto que acabo de citar. Los otros tres están fechados, respectivamente en 1982, 1986 y 1987; doy cuenta de esos años para llamar la atención sobre el sentido de proceso evolutivo en la formación de un pensamiento sobre lo poético de elaboración pausada y rigurosa.

Los momentos tercero y cuarto de esa poética se detienen en consideraciones sobre el componente fónico en el poema, con referencia aquí, concretamente, a su libro *Columnae* («3º. "Dans l'espace qu'engendre le son, l'imagen sensoriellement éprouvée s'objective: du rhytme naît, et se légitime, un savoir" (Paul Zumthor). Eso es, para mí, la fonación explícita en *Columnae*.»), y, por otra parte, en un par de características desiderativas que atañen al poema *contemporáneo*: la concisión y la narratividad como vías para retomar la estructura profunda del mito; habla Siles de la economía de un anuncio y la narratividad de un *video-clip* («4º. A todo lo anterior me gustaría añadir únicamente esto: la realización de un poema *contemporáneo* (algunos lo llamarían *post-moderno*) que uniera la economía de un anuncio y la narratividad de un *video-clip*; que retomara la estructura profunda del mito y reactualizara la función representativa del *topos*»).

Pero me parece de interés señalar, especialmente, lo que se dice en el segundo de los cuatro momentos: «Toda obra es, necesariamente, supresión. Y, también, negación. Y, sobre todo, historia. El conjunto de signos que se reúne aquí no constituye un *texto*: configura una des-significación. No es lo que el lenguaje da, sino lo que el silencio niega. Y se sucede así en la *forma*, único suceder de toda identidad».

«La *forma*, único suceder de toda identidad». Creo que no deja de ser sustantivo el hecho de llamar la atención, incluso en lo tipográfico (la cursiva), sobre el aspecto de lo formal como agente constitutivo. A fin de cuentas, habla un poeta que es también lingüista, y para ambos sustantivos —poeta y lingüista—, hay que emplear aquí el adjetivo riguroso.

Si he puesto énfasis en dos de esos «Cuatro momentos de una misma poética» (el primero y el segundo), es porque, aparte de la fuerza y enjundia de su profundidad, son los que creo que recogen, con extraordinaria economía expresiva, pero con un vasto y hondo calado, la almendra de la poética que Siles defiende en buena parte de su trayectoria como poeta; de hecho, son los que mantiene en la poética que dio («Dos momentos de una misma poética») para la *Antología consultada de la poesía española. El último tercio del si-*

COMO SUELE SER HABITUAL EN LAS ANTOLOGÍAS, EN AQUELLA PRIMERA, INCLUYE SILES UNA POÉTICA QUE NOS VA ORIENTANDO SOBRE SU MANERA DE ENTENDER LA POESÍA

D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA (A LA DERECHA EN LA IMAGEN), PRONUNCIANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE D. JAIME SILES

glo (1968-1998), que, con sustancioso estudio introductorio de José-Carlos Mainer, publicó la colección Visor en 1998.

La reflexión más completa, no obstante, es la que hizo el poeta en 2007, en el cuaderno de la serie *Poética y poesía* que publica en Madrid la Fundación Juan March. Lleva por título «El yo es un producto del lenguaje», un espléndido texto de la misma naturaleza del ya mencionado «Historial de un libro» cernudiano, o del que escribió Alfonso Canales para encabezar la antología de sus versos, *Hoy por hoy*, que publicó la Universidad de Sevilla en 1974.

En esa reflexión nos va guiando Siles tanto por el camino de la evolución de su *pensar sobre* la poesía, como, a la par, por las distintas etapas de *hacer* poesía, de su escritura. Lo cierto es que en ese *hacer* poesía, no hay, en su caso, grandes rupturas, estamos ante una línea evolutiva de gran coherencia, aunque con matices a lo largo del tiempo. De hecho, en esa reflexión poética dice Jaime Siles: «Los temas de mi obra han sido siempre dos: el lenguaje como realidad, y la identidad como problema. Los poemas son criaturas producidas por un determinado estado del espíritu». Es luego cuando hace algunas matizaciones, por ejemplo: «Mi poesía ha sido menos lógica que dialéctica. En la primera parte de mi vida me interesaron las cuestiones abstractas; en la segunda, solo las concretas».

Como advierte él mismo, su primer cuaderno, el editado en Málaga por Caffarena, *Génesis de la luz* (1969), participa de cierta fascinación por el irracionalismo surrealista; de hecho, la hispanista Irma Emiliozzi ha visto, creo que muy acertadamente, la huella de Vicente Aleixandre —con quien Siles, por cierto, tuvo notable correspondencia epistolar— en estos inicios del joven poeta.

Su primera etapa más representativa empieza, no obstante, con otro cuaderno publicado en Málaga, también en El Guadalhorce de Caffarena: *Biografía sola* (1971) (Por cierto que no son estos dos cuadernos iniciales las únicas publicaciones poéticas malagueñas de Siles: en 2004 el Área de Cultura del Ayuntamiento publicó en la colección Monosabio la antología *Estado nunca fijo*, con selección y prólogo de Guillermo Urbizu; y en 2006, se publicó la traducción y edición que hizo de *Versos de 1887* de Elisabeth de Austria-Hungría (o sea, de la emperatriz Sissi) en la colección El violín de Ingres del Instituto Municipal del Libro. Por otra parte, en 1986, la revista *Litoral* le dedicó un monográfico (en número triple), y en 1998 recibió el Premio Internacional de Poesía Generación del 27).

Con *Biografía sola*, empezaría, en rigor, esa primera etapa que comprende, además, los libros *Canon* (1973,), que fue premio Ocnos, *Alegoría* (1977), y *Música de agua* (1983), que obtuvo el prestigioso premio de la Crítica.

Es una etapa bajo el influjo de la poesía pura, a veces con el hermetismo propio de esta corriente y también con su brevedad, aunque, con respecto a esto último, advierte el poeta que también está allí la huella de los presocráticos: una poesía, dice, en la que «el yo estaba deliberadamente anulado o ausente, porque el yo me parecía [...] el más incómodo de nuestros accidentes».

Ese proceso de depuración lingüística llega incluso a relacionarse con una posición moral cuando señala «que las dictaduras pervierten y distorsionan el lenguaje, y que en esto la franquista no era tampoco una excepción. Había, pues, que —nietzscheanamente— repurificarlo, limpiándolo de todas las sucias adherencias ideológicas que, como consecuencia de un periodo histórico tan largo, pudiera tener. Y, para ello, nada mejor que devolver la lengua a sus orígenes, intentando encontrar ese "objeto perdido"».

Con desenfado, nos cuenta cómo había ciertos guiños entre esa concisión y el lenguaje de la publicidad: «el máximo ejemplo de esta economía de lenguaje que entonces buscaba la descubrí en un anuncio de calzoncillos de la época, que decía «Nunca tan poco vistió tanto» y que, de inmediato, se me convirtió en uno de los principios rectores de mi estética».

Con la siguiente etapa, y tal vez por cierto cansancio de un hermetismo con alta carga de abstracción e intelectualización, llega un especial interés por las formas consagradas por la tradición, pero no con carácter imitativo, sino a veces lúdico y con una mirada a veces irónica sobre lo urbano y la naturaleza, en libros como *Colvmnae* (1987) *Poemas al revés* (1987) *El gliptodonte y otras canciones para niños malos* (1990), *Semáforos, semáforos* (1990, premio Loewe), libro este que ofrece claras muestras de evidentes guiños y homenajes a uno de los movimientos históricos de vanguardia, como el ultraísmo.

El volumen *Poesía 1969-1990* (Madrid, Visor en 1992) recoge la ya más que consolidada trayectoria poética de Jaime Siles hasta ese momento.

Nueve años después del vanguardista *Semáforos, semáforos*, puede decirse que se inicia otra etapa con una tendencia a la rehumanización y también de la presencia de cierto desengaño, muy presente una especie de dialogo existencial del yo con la memoria y el pasado, en dos estupendos libros de madu-

SU PRIMERA ETAPA MÁS REPRESENTATIVA EMPIEZA CON OTRO CUADERNO PUBLICADO EN MÁLAGA, TAMBIÉN EN *EL GUADALHORCE* DE CAFFARENA: *BIOGRAFÍA SOLA* (1971)

rez como *Himnos tardíos* (1999), que fue, como dije, premio Generación del 27, y *Pasos en la nieve* (2004).

En libros posteriores, como *Colección de tapices* (2008, premio José Hierro), *Actos de habla* (2009, premio ciudad de Torrevieja), título de claro guiño lingüístico a la teoría de los filósofos del lenguaje Austin y Searle, *Desnudos y acuarelas* (2009, premio Tiflos) y *Horas extra* (2011, premio de la Universidad de León), Siles ha seguido esa línea de mayor cercanía y rehumanización, así como de cierto diálogo con otras formas de arte, especialmente la plástica, y también diálogo con la tradición clásica griega, cuyo legado considera vivo, en su reciente *Galería de rara antigüedad* (2018, premio Gil de Biedma). Además, en algunos de estos libros últimos de madurez, Sergio Arlandis, uno de los mayores conocedores de su obra, y editor de la antología C*enotafio* (Madrid, Cátedra, 2011), ha señalado la presencia, con más intensidad, del amor y el erotismo, que, de hecho, nunca estuvieron ausentes de su obra, aunque sí más o menos velados.

En el mencionado texto de reflexión, «El yo es un producto del lenguaje», junto a las consideraciones poéticas, están también otras de orden personal (eso es lo que lo acerca, como dije, al texto cernudiano): «He vivido en distintos países y leo y hablo seis o siete lenguas. Conozco el amor en sus distintas intensidades y facetas, y todavía pienso que es lo único por lo que vale la pena vivir. La cultura —a la que he dedicado casi toda mi vida— solo es un engaño, una construcción o un artificio para hacer más fácil lo difícil, o una máscara para hacer más llevadera la absoluta imperfección del yo. He pasado mi vida estudiando los signos. La filología no ha sido para mí una profesión, sino una forma de existencia que me ha ayudado a fijar el texto de la vida escrita o borrada por mí. Los cuadros y los libros me han producido éxtasis y gozos, la música la he escuchado como si sus notas contuvieran menos alegría que dolor. La arquitectura me fascinó en mis años de Viena; la pintura, en los años de Suiza».

Este es, en fin, el poeta y el hombre al que hoy recibe nuestra Real Academia, un poeta que piensa que «el poema es la forma más directa de llegar a uno mismo, de comunicar con lo otro, de ser lo que se es y de serlo solo con los demás. Por eso, el verdadero protagonista de un poema no es quien lo escribe, sino quien lo lee. El lector es la verdadera persona poemática, solo que no la tiene dentro de él: se la produce el texto».

Bienvenido profesor, bienvenido admirado y querido poeta Jaime Siles.

FRANCISCO RUIZ NOGUERA
Málaga, 22 de febrero de 2018

DISCURSO DE INGRESO DE D. JAIME SILES RUIZ EN LA REAL ACADEMIA DE SAN TELMO

JOSÉ MORENO VILLA REVISITADO

Quiero agradecer a la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y a todos y cada uno de sus ilustres miembros el alto honor que me hacen al acogerme en su seno, en el que tantos buenos y admirados amigos míos ha habido y hay, y muy especialmente al Académico Don Pedro Rodríguez Oliva, eminente Catedrático de Arqueología de la Universidad de Málaga, de quien partió —y me consta— esta iniciativa, y que ha tenido a bien hacer mi presentación, y al Académico Don Francisco Ruiz Noguera, excelente poeta, que ha tenido la amabilidad de hacer mi *laudatio*.

Como nieto de malagueños —mi abuelo paterno era de Ronda, y mi abuela paterna, de Estepona— comprenderéis muy bien la ilusión que me hace incorporarme a una Institución del prestigio de ésta, en la que veo representado el carácter artístico y literario de la ciudad de Málaga, tan unida desde Salvador Rueda al modernismo y que, por muchas razones, tan asociada está a la Generación del 27, a cuya sombra como poeta me formé. En Málaga —en los Cuadernos de María Isabel, dirigidos por Ángel Caffarena, se publicaron mis dos primeras entregas de poesía— y en Málaga el *Litoral* de José María Amado me dedicó en 1986 un amplísimo y fastuoso monográfico. A Málaga llegué por vez primera en julio de 1970 y entonces y en ella conocí a Alfonso Canales, María Victoria Atencia, Rafael León, Pablo García Baena, Bernabé Fernández Canivell, Pepe Bornoy, Rafael Pérez Estrada y José Infante. Recuerdo muy bien aquellos días que marcaron mi vida, pues Alfonso Canales fue —junto con Vicente Aleixandre— quien me puso en contacto con el que iba a ser mi maestro, Don Antonio Tovar, entonces en voluntario exilio en Alemania. Málaga, pues, pasó de ser un nombre en labios de mi abuela a convertirse en una fiel madrina mía, como me demostró al concederme muchos años después el I Premio de Poesía Generación del 27. Mi agradecimiento, pues, una vez más a la ciudad de Málaga por el trato que siempre me ha dispensado y a la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo que, desde 1849, con tanto rigor como prestancia la representa.

He elegido como tema de mi discurso la figura y la obra de un creador y artista malagueño, cuyo desarrollo humano, artístico y espiritual intentaré seguir a lo largo de las tres primeras décadas del pasado siglo: en concreto,

hasta junio de 1936, pues acompañarlo hasta esa sangrienta fecha ya es mucho, dada su ingente e intensa actividad. Me ceñiré, pues, a un espacio cronológico tan interesante como preciso, que me he impuesto no sobrepasar, porque ello exigiría uno o dos o tres libros, y no sólo un discurso, y breve, como necesariamente, ha de serlo éste.

La múltiple personalidad de José Moreno Villa —poeta, pintor, historiador y crítico de arte, editor de clásicos, archivero, bibliotecario, articulista y traductor— proporciona una gran riqueza de fondo a su proteica figura, pero complica también la tarea de clasificarlo a él y a toda su amplia y variada producción. Lo que ha obstaculizado no poco la labor de la historiografía literaria, que no ha sabido bien a qué generación o grupo adscribirlo y, por ello, tampoco cómo situarlo y entenderlo[1]. Renunciaré, pues, a hacer una detallada exposición histórica de su vida y su obra, empresa que dejo para una monografía que pienso publicar en un futuro próximo, y me ceñiré a lo único que , en el limitado tiempo del que dispongo, puedo con el debido rigor hacer: esto es, tratar el problema de su adscripción histórica a una de las varias generaciones que coexistieron en la España anterior a la guerra civil, e intentar explicar, en lo posible, los rasgos que lo individualizan y distinguen dentro de la suya propia, así como aquellos que lo acercan al horizonte creador de la siguiente, de la que es un inmediato precedente y, en algunos puntos, un compañero de viaje, además de un claro precursor. José Moreno Villa —como vio muy bien nuestro añorado Alfonso Canales[2]— fue —o pudo parecer— un poeta intermedio o un poeta de transición entre su generación, la del 14, y la siguiente, la del 27, que es como, con matizaciones, él mismo se considera[3]: «Poeta de transición, poeta de enlace». Pero yo preferiría considerarlo un poeta *transgeneracional,* ya que —como, según Guillermo de Torre[4], suele suceder en todas «las empresas de renovación»— «mientras por un lado avista(n) nuevos horizontes, por otro se interna(n) aún en regiones sobrepasadas». Lo que, aplicado a lo que nos interesa, quiere decir que hay manifestaciones artísticas y literarias aisladas que se producen mucho antes que las ya sistematizadas y en serie con que luego un estilo o un periodo se identificará. No es un hecho nuevo y la historia está llena de ejemplos que pueden ilustrarlo. En el caso de España, también. Pero aquí la tiranía o comodidad pedagógica o la inercia y pereza del llamado «método generacional» se ha aplicado de un modo no poco arbitrario, dejando en la sombra a numerosos creadores que han quedado injustamente oscurecidos no tanto por la falta de relieve de su obra como por la resistencia de ésta a ajustarse a las exigencias de aquel. El método de las generaciones tiene el inconveniente de aplicar a su objeto de estudio el mismo apriorismo que, según Ernesto Sábato[5], utilizaba aquel ictiólogo cuyo modo de clasificación le llevó a afirmar que no hay peces que midan menos de cinco centímetros de largo, sin caer en la cuenta de que la red empleada por él para ello no dejaba pasar peces de menos de cinco centímetros de largo. En el caso de Moreno Villa esto mismo ha llevado a que —sin advertir la profundidad y riqueza de su amplia paleta intelectual ni los vasos comunicantes que hay entre todos los distintos campos que, con tanto

conocimiento como rigor, trata y que se inter-influyen los unos en los otros llegando no pocas veces a converger— se pusiera en duda la calidad misma de su obra, rebajándola toda con aquella ingeniosa y malintencionada frase («casi pintor, casi crítico, casi poeta») que alguien puso en circulación y que, por o pese a lo injusta de la misma, se abrió fácilmente paso en los mentideros de la época y que él, como víctima, tuvo a lo largo de su vida que sufrir y soportar. Por fortuna, no le faltaron valedores ni entonces ni tampoco hoy: ahí están los artículos de Enrique Díez-Canedo, Américo Castro, Eugenio D'Ors, Antonio Machado, Antonio Espina, Alfonso Reyes, Luis Cernuda, Octavio Paz, Max Aub, Juan Rejano, Salazar Chapela, José Luis Cano, así como los estudios de José Ángel Valente, Luis Izquierdo, Guillermo Carnero, Eugenio Carmona, Juan Manuel Rozas, Juan Cano Ballesta, Julio Neira José María Barrera, Fajardo Salvador, Rosa Romojaro, Enrique Baena, Antonio Gómez Yebra, Francisco Díaz de Castro, María Payeras, Leonardo Romero Tobar, Álvaro Salvador, Antonio Jiménez Millán, Ada Salas, Fidel Villar Ribot, Arturo del Villar, Luis Antonio de Villena..., más los libros de José Francisco Cirre, Eugenio Carmona, López Frías o Alberto Ballestero Izquierdo, por citar sólo algunos de los más relevantes de entre los dedicados a él en exclusividad[6], así como la edición de sus *Poesías Completas*, hecha por Juan Pérez de Ayala.

«CANSADO DE ESPERAR UNA ESTIMA QUE ÉL SABE QUE VA MERECIENDO, QUE DESEA, QUE DICE QUE DESEA, Y QUE NO LE ACABAN DE DAR»

Moreno Villa —«cansado de esperar una estima que él sabe que va mereciendo, que desea, que dice que desea, y que no le acaban de dar», como lo presenta Juan Ramón[7] en una ácida caricatura fechada en 1917— ha estado demasiados años en ese limbo de la historiografía artística y literaria del que, de una vez por todas, debe ya salir. Y, para ello, nada mejor que situarlo en su preciso momento histórico y leer, releer aquel tiempo desde la perspectiva y la distancia que permite el nuestro, viendo —o intentando ver— todo lo que Moreno Villa supuso y fue en él. Y lo que fue, al menos en un primer momento, fue esto: un hombre de la generación del 14, nueve años más joven que Enrique de Mesa, ocho años más joven que Enrique Díez-Canedo y que Gabriel Miró, siete años más joven que Julio Romero de Torres y que Ramón Pérez de Ayala, seis años más joven que Juan Ramón Jiménez y que Eugenio D'Ors, cuatro años más joven que Ortega y Gasset y que Jiménez Fraud, tres años más joven que Navarro Tomás y que León Felipe, dos años más joven que Américo Castro y que Federico de Onís, un año más joven que Manuel García Morente, coetáneo estricto de Gregorio Marañón, nacido el mismo año que él, y un año mayor que Ramón Gómez de la Serna. Indico esto porque la determinación que supone la fecha de nacimiento no es algo baladí, pues permite —y esto sí que es mérito del método de las generaciones— establecer cortes en el tiempo y distribuir y clasificar obras y hombres en su marco histórico preciso. Lo que, por lo pronto, facilita la capacidad de ver cómo los hombres de la generación del 98 nacen en un arco temporal concreto (Unamuno en 1864, Valle-Inclán en 1866, Baroja en 1872, Azorín en 1873, Manuel Machado en 1874, su hermano Antonio y Ramiro de Maeztu en 1875) y que los de la generación del 14 lo hacen entre 1878 y/o 1880 y 1895. Pero las

fronteras cronológicas —como las territoriales— son permeables y flexibles. De ahí que Enrique de Mesa, Gabriel Miró y Enrique Díez-Canedo pertenezcan a la generación del 14 como también Pedro Salinas y Jorge Guillén, que serían, respectivamente, los mayores en edad y los más jóvenes de ella. Juan Larrea y Mauricio Bacarisse se encontrarían en la frontera entre el 14 y el 27, y Gerardo Diego y Amado Alonso serían ya del 27. Con esto quiero señalar la injusticia con que, de atenernos a él, el método de las generaciones —tan útil para explicar algunas cosas, pero no todas— puede dejar en una especie de tierra de nadie a muy valiosos creadores, cuya obra sobrepasa los límites de su generación. Este, y no otro, parece ser el caso de Moreno Villa que —como Ortega— se forma en Alemania, donde estudia cuatro años Química en la Universidad de Friburgo y que, tras abandonar dichos estudios, regresa a España y se establece, primero en Málaga, donde, por mediación de Américo Castro, comienza a traducir para el editor Daniel Jorro los *Beiträge zu einer Kritk der Sprache* de Frizt Mauthner que, con el título de *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, publicará en Madrid en 1911. El historiador del arte Ricardo Orueta —mucho mayor, pero malagueño como Jiménez Fraud y como él y que con la República sería Director de Bellas Artes— es quien le anima a dejar Málaga y trasladarse a Madrid, donde comparte piso con Manuel García Morente, Enrique Ramos, que sería Ministro de Hacienda con Azaña, el diplomático Antonio Cruz, Américo Castro, Orueta y un sobrino de éste[8]. En Málaga —e influido por Arnim, Chamisso y los demás autores que había leído mientras vivía en Alemania: Goethe, Schiller, Heine, Uhland, Novalis...[9]— escribe un poema que Jiménez Fraud entrega a Ortega y Gasset y que éste hace que se publique en *Los lunes del Imparcial*. Su amistad con Ortega se inicia ese mismo año: 1910. Y será tan continuada que el nombre de la primera hija del filósofo, Soledad, que luego sería jefa mía cuando fui secretario de redacción de la *Revista de Occidente*, lo sugirió Moreno Villa. Colaboró con él mucho en la revista *España* y en *El Sol*, aunque menos en la *Revista de Occidente*[10], en el que sólo publicó cinco artículos: «El silencio de Mallarmé» (1923), «Autocrítica» (1924), «Elie Lambert, Toledo», «Nuevos artistas. Primera Exposición de Artistas Ibéricos» y «Una lección de museo: tras la morfología de Rubens» (estos tres últimos en 1925). Animado por Don Francisco Giner de los Ríos, cursa Historia del Arte en la Universidad Central y empieza a trabajar con Don Manuel Gómez-Moreno, con el que, a partir de 1911, recorre La Rioja, Haro, Santo Domingo de la Calzada, Burgos, Covarrubias, Santo Domingo de Silos, León, Alba de Tormes, Toro, San Román de Hornija[11] lo que dejará huella tanto en su visión de España como en su propia poesía. Otros recorridos por tierras de Salamanca, Ávila y Segovia los hará acompañado por Ortega, Baroja y Domingo Barnés. Y sucesivas visitas a Toledo hace con Américo Castro, el filólogo Solalinde y Alfonso Reyes[12]. De esta etapa de su vida, dedicada, bajo el estímulo y la férula de Gómez-Moreno, a la Sección de Arqueología e Historia del Arte del Centro de Estudios Históricos, para la que —como dice[13]— dibujó «capiteles y zapatas», hizo «multitud de fotografías» y tomó «cantidad de apuntes», procede su

interés por las miniaturas visigóticas y mozárabes y también su cuento «Eximino, el presbítero», incluido en su libro *Evoluciones*. Señalo esto porque es un rasgo más de su pertenencia a la generación del 14, una generación de especialistas y no de diletantes. Y, en este sentido, conviene recordar que desde 1916 Moreno Villa colaboró en *Archivo Español de Arte*, *Gaceta de Bellas Artes*, *Residencia*, *Arquitectura*, *Novedades* y *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* con artículos y estudios de su especialidad. Pero lo que nunca hizo —y son sus palabras— fue mezclar «la literatura con la historia cuando se trataba de investigaciones» porque esto le parecía «pecado contra la inteligencia». Lo que sí tomó «de la historia para la literatura —y lo reconoce— fue lo evocativo»[14]. Cuenta que Juan Ramón en conversaciones particulares, lo recriminó «cuerdamente» por haberse dedicado a trabajos históricos y de erudición, que, según él, acabarían por secarlo o disciplinarlo demasiado. Pero Moreno Villa no le hizo caso: según él, «Todo es útil si se asimila bien». Además, se sentía integrado en el Centro de Estudios Históricos tanto en su Sección como en la de Filología, y era tan consciente y estaba tan convencido del trabajo que realizaban allí que, en su autobiografía, no duda en afirmar: «La labor de aquellos años quedará como modelo en nuestra historia»[15]. Y no se equivocó porque así ha sido. Veremos que a ese mismo proyecto de renovación intelectual se acogerá tras su fracaso amoroso con Florence y su regreso de Nueva York en 1927. Pero aún no hemos llegado a ello: estamos entre 1912 y 1916, años que recuerda como «duros» por diferentes causas: porque «no acababa de encontrar el modo de conllevar los estudios históricos y la poesía»; porque había tenido diferencias con Gómez Moreno y había dejado el Centro de Estudios Históricos; porque estaba disgustado consigo mismo; porque ganaba apenas para sostenerse; «y no podía pensar en casarse ni en tener un amor oscuro»[16]. Por «amor oscuro» entiende el amor-pasión que le llevó a dejar el piso que compartía con sus amigos e irse a vivir con Felisa, la chica que les servía y que, enferma de tuberculosis, murió muy pronto. A ello se refiere Juan Ramón Jiménez cuando, en su cruel caricatura ya citada y que, escrita en 1917, es coetánea de toda esta terrible situación por la que Moreno Villa entonces atravesaba, habla de «su alicorta, oscura, rinconera, subterránea vida»[17]. Y habría que preguntarse si los muy posteriores *Sonetos del amor oscuro* de Lorca no habrán tenido su origen léxico en la formulación *amor oscuro*, acuñada por Moreno Villa y que es probable que el poeta granadino escuchara de labios del poeta malagueño en esas mismas fechas, pues, sabedor del doloroso estado en que se encontraba y conocedor de su valía, Alberto Jiménez Fraud, amigo suyo desde los dieciocho años y director de la Residencia de Estudiantes, le invita a establecerse en ella: «necesito —le dice[18]— unos cuantos hombres jóvenes que, por su rectitud moral, su afición al trabajo y su entusiasmo por las cosas nobles, influyan sin reglamento ni cargos determinados en el ambiente de la casa. Tú no vas a ser pedagogo, pero vas a ayudarme más de lo que te figuras». Y así fue: Moreno Villa estuvo en la Residencia de Estudiantes casi veinte años: de 1917 al 29 de noviembre de 1936, con la interrupción de un año que, tras ganar las oposiciones al cuerpo de Archivos y

MORENO VILLA ESTUVO EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES CASI VEINTE AÑOS

D. JAIME SILES RUIZ, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO

Bibliotecas, pasa en Gijón, destinado en el Real Instituto Jovellanos, hasta que en el verano de 1922 se traslada a Madrid como Director de la Biblioteca de la Facultad de Farmacia. El año pasado en Gijón lo dedica a fotografiar los dibujos antiguos coleccionados por Jovellanos y Cea Bermúdez, que, con el título de *Dibujos del Instituto Jovellanos. Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogos por José Moreno Villa* se publica en Madrid en 1926; a pasear con el pintor Piñole, a jugar al tenis y a traducir, por encargo de Ortega, *Conceptos fundamentales en la historia del arte* de Wölfflin, que todavía hoy sigue editándose. *Pro pane lucrando* había traducido unos años antes, en 1919, *Lucinda* de Friedrich Schlegel y también una comedia de Hofmannsthal, *Der Abenteuer und die Sängerin*, que entregó a García Sanchiz y de la que parece haberse perdido todo rastro[19].

Hasta ahora he hablado en líneas generales de su vida hasta los años veinte del pasado siglo, pero nada o casi nada de su obra. Pues bien, ha llegado el momento de hacerlo de sus libros de poemas publicados entre 1913 y 1936, que son *Garba*, publicado en 1913; *El Pasajero*, publicado en 1914; *Luchas de Pena y Alegría y su transfiguración*, publicado en 1915; *Evoluciones*, publicado en 1918; *Colección*, publicado en 1924; *Jacinta la Pelirroja*, publicado en 1929; *Carambas*, publicado en 1931; *Puentes que no acaban*, publicado en 1933; y *Salón sin muros*, publicado en 1936. No todos tienen el mismo valor ni nos pueden interesar de igual manera. Pero ello no nos exime ni de su breve descripción ni de su somero análisis. Recordemos que, desde 1916 hasta 1921, Moreno Villa sustituyó a Juan Ramón Jiménez en la editorial de Rafael Calleja. Lo que le permitió la suficiente holgura económica como para emprender la aventura amorosa con Felisa, que acabó tan mal y tan pronto y que determinó su paso a la Residencia de Estudiantes, donde permaneció como residente-tutor casi veinte años. Conviene, pues, retener esto y acercarnos a la poesía escrita por él antes de 1917, fecha en que ingresa en la Residencia de Estudiantes. El

primero de sus libros, *Garba*, bautizado así por Enrique de Mesa, ya que Moreno Villa se resistía a titularlo *Gavillas*[20], indicaba en su dedicatoria a tres poetas (Rubén Darío, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez) el camino por el que su primera órbita iba a transcurrir. *Garba* —como su propio autor reconoce[21]— «tenía mucho sedimento aún de lo leído, demasiadas resonancias», pero también alguna interesante novedad: adelantaba un sistema de rimas, en el que profundizará después el primer Gerardo Diego, y motivos —como el de la Guardia Civil— que tematizará después Federico García Lorca[22]; algunas de sus estrofas —como ésta, de «Ante la Catedral de León»[23]: *Tienes plasmada el alma antigua / en el color de tu semblante. / Toda tu angustia se averigua / en esa palidez de amante*— parecen una ecfrasis de la pintura de Romero de Torres; otras, como «Alma tullida»[24] se inscriben en la vertiente del feísmo modernista que, mezclada con tímidos ecos de la *España Negra* de Gutiérrez Solana, es visible también en los primeros versos de «El terror mítico»[25]: *Tiene Caldea sus herederos / por tierras de sol sin pan, / tierra de pitas y chumberas, / broncos olivos, negro encinar*; hay romances —como «Leyenda de la mora Argentea»[26]— que preludian los posteriores de Lorca, y una tendencia a la lengua coloquial, así como estampas muy plásticas —como las que informan «Tres momentos del parque de Málaga»[27]—, que anuncian ya la técnica de enfoque del Moreno Villa maduro; «Representaciones»[28], que son retratos de Valle-Inclán, Pío Baroja, Azorín y Unamuno; y un significativo adelanto de lo que luego será la poesía de tema taurino y del que es un claro precedente el soneto «El toro de lidia»[29]. Pero lo que destaca, sobre todo, en el libro es, además de una polimetría de cuño modernista, pero superadora de él, un sentido d'orsiano del equilibrio y de la euritmia[30],patentes en la escritura de la serie titulada «Las sugestiones del mar», y una sensibilidad que ya no es ni la noventayochista ni la modernista, sino otra, en la que aparece ya una formulación como *flor de la conciencia,* que corresponde a una visión crítica de la realidad, así como su interés por lo nuevo y lo desconocido, rasgos ambos muy propios del primer perfil de la generación del 14, pero que anuncian ya el horizonte de algunos de los estilos venideros: en concreto, del neopopularismo de Lorca y Alberti, pues otras de las novedades que el primer libro de Moreno Villa aporta es, precisamente, su declarada voluntad de andalucismo, patente en su recuperación de la copla y del lirismo de origen popular[31]. En esto coincide con el Juan Ramón Jiménez que, harto de lo que llama el «eternismo castellano», proclama su «conciencia de andaluz», llegando a afirmar más tarde que su «idea instintiva de entonces, y consciente de luego» —se refiere a la época de composición de sus *Sonetos Espirituales*, escritos entre 1913 y 1915[32]: es decir, las mismas en que Moreno Villa inicia su andadura como poeta— «era la exaltación de Andalucía a lo universal en prosa; y, en verso, a lo universal abstracto», razón por la que se puso por nombre «*el andaluz universal* a ver si podía —dice— llenar de contenido mi continente»[33]. Juan Ramón había reaccionado ya contra lo más externo, decorativo y ornamental del simbolismo y del modernismo —sobre todo, de su versión parnasiana con la que aquí durante mucho tiempo se identificó —y optó por «ir

RECORDEMOS QUE, DESDE 1916 HASTA 1921, MORENO VILLA SUSTITUYÓ A JUAN RAMÓN JIMÉNEZ EN LA EDITORIAL DE RAFAEL CALLEJA

por dentro»— como Rubén Darío pronto advirtió, al decirle «Usted va por dentro». Ahora bien este andalucismo de Juan Ramón —que él mismo entronca con su interés por las literaturas regionales, fruto de sus lecturas de Rosalía de Castro, Curros Enríquez y Jacinto Verdaguer[34]— nada tiene que ver con el de Salvador Rueda o Francisco Villaespesa, de los que voluntaria y decididamente pronto se aparta: sobre todo, de su llamativo colorismo, al dominar en él «los tonos medios, las veladuras» y «los grises». Lo que concuerda con los usados por Moreno Villa, cuyo «sentimiento del color emparejaba» —según él mismo reconoce[35]— con el de Juan Gris, o con el de Braque, cuyos «colores sepia y verde profundos» (...) «jugando con los blancos o con los ocres» le entusiasmaban. Y, aunque esto es posterior a la escritura de sus primeros libros, conviene tenerlo en cuenta, pues, como observa Eugenio Carmona[36], «Moreno Villa asimiló una gama cromática que prácticamente no abandonará en el resto de sus producciones», destacando en ellas «la combinación de blanco, sepia, ocre y verde». Lo que *Garba* aporta a la poesía de su época es «una depuración de cuanto de retórico y «literario» tenía el modernismo»[37] y, en ese sentido, este primer libro de Moreno Villa —pese a lo mucho que debe a sus lecturas de las generaciones anteriores a él— se inscribe ya en el espíritu y casi en la forma de la suya propia —la del 14— y puede compararse con los principios de estética defendidos entonces por Ortega y Gasset, que Moreno Villa claramente comparte. Prueba de ello es el texto « Ensayo de Estética a manera de prólogo», con que José Ortega y Gasset acompaña su segundo libro, *El Pasajero*, y la glosa con que Eugenio D'Ors lo recibe y acoge: tanto las ideas de uno como de otro serán recogidas después por el propio Moreno Villa en su «Autocrítica», publicada en 1924 en la *Revista de Occidente* y cuyo interés es máximo porque en él repasa el desarrollo y la evolución de su obra desde 1913 hasta esa fecha, estableciendo allí el esquema de lo que hasta entonces podría considerarse su poética. Dice allí que cree «en la personalidad más que en la escuela literaria»; que ha intentado «decir lo más posible del modo más directo y sencillo»; declara que ha querido hacer una «Poesía desnuda y de voz francamente humana»[38]; que su ideal es «encerrar lo faústico en lo apolíneo» y que esa utopía constituye su deseo artístico; reconoce que «el garbo andaluz y la severidad castellana son los nortes que» le «atraen con mayor insistencia»; indica que, en su primer libro, *Garba*, usó «vocablos inusitados en poesía, no raros o trasnochados, sino del día» y que entonces la poesía era para él «sobre todo *confesión*». También en esta misma fecha —1924, en la que empieza ya a dibujarse con cierta nitidez el primer perfil de la generación del 27— José Moreno Villa hizo para Clásicos Castellanos una edición del teatro de Lope de Rueda[39], cuyo prólogo aporta una interesante estampa de cómo él veía el panorama inmediatamente anterior: «Hace unos años —dice[40]— cultivaban los círculos literarios y artísticos de Madrid el amor a lo *primitivo* en el arte: sentían más al unísono con el autor de la *Celestina*, o con Berceo y con Memling, que con Lope, Garcilaso o Velázquez. Se renegaba del siglo de oro y los siguientes, para ensalzar sin límites los siglos XV y XVI; porque el entusiasmo abarcaba tanto lo

primitivo como lo del primer Renacimiento. Y es claro que la gran figura dictatorial de don Ramón del Valle-Inclán hervía en las campañas estéticas de entonces». Y añade este dato, que hoy consideraríamos como hecho a la medida de la llamada *estética de la recepción*: «Un investigador futuro de sus obras puede que nos indique mañana si Don Ramón debe mucho o poco al autor y cómico Lope de Rueda». Y, por si esto fuera poco, lo enriquece con la siguiente reflexión: «Sospecho que no son posibles ya en la juventud literaria de hoy aquellos desvanecimientos y transportes místicos que nos sobrecogían hace quince o veinte años por influjo de primitivos y prerrafaelistas. Entonces empezábamos a ver y eran explicables todos los entusiasmos. Hoy, primitivos, clásicos y barrocos participan de una contemplación no menos amante pero más ponderada. Nos hemos dado cuenta de que son Historia y no manantiales. Los tiempos son de radicalismos y extremismos; es posible que luego venza la reacción; pero parece difícil que un artista novel se someta a lo histórico como se sujetaron Julio Antonio, el escultor; Julio Romero de Torres, y los hermanos Zubiaurres, en sus primeros tiempos»[41]. A Moreno Villa —que considera a Lope de Rueda «más actor que autor»[42]— ¿cómo no ver aquí el germen de su libro *Los autores como actores y otros intereses literarios de más acá y más allá*, publicado en México en 1951? —lo que le atrae de éste es «lo poco que hay en sus comedias de hombre de letras propiamente dicho, y lo mucho, en cambio, de cuño popular, de dimes y diretes»; el que el coloquio fuera para él «el reino de la fantasía caprichosa y del sentido alegórico»[43]; las escenas «de sabor popular, simple y áspero, que llama *Pasos*», «la justeza inmutable de su léxico y —nota egregia, dice— la sobriedad»[44]; así como que, para sus efectos cómicos, se valiese «de las incorrecciones de lenguaje propias del vulgo bajo». Pero no sólo esto: también dos cosas que luego él mismo explotará: la patraña, base de las comedias de Lope de Rueda, y la poca importancia que «a los asuntos» da. Lo primero le servirá para titular uno de sus propios libros, *Patrañas*, una colección de relatos, que sería reseñada por Américo Castro; lo segundo, para el poema sin asunto, tan del gusto de las vanguardias. También tomará de Lope de Rueda el «presentar una misma cosa de diferentes maneras»[45], algo especialmente visible en las distintas variaciones de no pocos poemas del 27. Y una observación procedente de su condición de historiador del arte: el cotejo entre lo literario y lo pictórico porque, según él, «las diferencias visuales o plásticas se aprecian más pronto que las literarias»[46]. Otro aspecto de Lope de Rueda que atrae su atención es que «se complace en los rasgos característicos, no en los rasgos generales, que era lo clásico». Y alude ya a algo que luego será determinante en el surrealismo español: me refiero a lo que llama «impulso psicológico» y que, según él, arrastra y coloca a Don Quijote «ante situaciones desorbitantes»[47]. Admira el hecho de que en las comedias de Lope de Rueda las figuras secundarias tengan más relieve que las principales: «Son las negras, los lacayos, los simples y las criadas las notas vitales de su teatro» —dice[48]. ¿Cómo no ver en esta frase el inicio de la idea de su libro *Locos, enanos, negros, niños palaciegos y otras gentes de mal vivir en la Corte de los Austrias menores*, publicado en México en 1939?

LOS TIEMPOS SON DE RADICALISMOS Y EXTREMISMOS; ES POSIBLE QUE LUEGO VENZA LA REACCIÓN

Pero en el teatro de Lope de Rueda descubre también la falta de unidad y la voluntad de prosaísmo[49] y, tras citar la opinión de Menéndez Pelayo, concluye diciendo: «Todavía creo yo que ejerce y puede ejercer influencia su estilo en los escritores españoles: no nutriéndoles de vocablos en desuso, sino marcándoles la ley de la exactitud, la sobriedad y el destello fonético y cromático de la palabra. ¿Se puede decir esto de muchos clásicos?» —se pregunta. Vale le pena retener esta serie de elementos —exactitud, sobriedad, destello fonético y cromático de la palabra, así como la reducción de los asuntos «a la mínima expresión, a un mero andamiaje para reconstruir escenas vivas y regocijadas»[50]— pues, junto al prosaísmo y el tono coloquial ya citados, serán rasgos de su propio estilo y formarán —junto con el esquematismo que indica en Lope de Rueda— parte sustancial de su propia poética. Algo similar apunta a propósito de Espronceda, de quien en esta misma época hace una edición para la misma colección y editorial y en quien descubre otras características, propias, según él, de nuestro temperamento y, por lo tanto, también de nuestra literatura: «nitidez», «aspereza tangible» y «colores concretos —dice[51]— deseamos los españoles». Y no pocos de esos elementos —el coloquialismo, el monólogo, los metros cortos y la asonancia— los vamos a ver en su propia obra también. Moreno Villa —coincidiendo en esto con Ortega y Gasset[52]— se interesó desde muy pronto por lo que él mismo llama[53] «la complejidad que significa siempre la obra de arte» y sus observaciones sobre los procedimientos poéticos de Espronceda serán reconocidos, tenidos muy en cuenta y seguidos muy de cerca por Jaime Gil de Biedma cuando, muchos años después, en 1966, haga su edición de *El diablo mundo*, *El estudiante de Salamanca* y las *Poesías* de Espronceda[54]. Moreno Villa señaló el influjo de éste[55] en los hermanos Machado —sobre todo, en Manuel— y en Juan Ramón Jiménez. Todo lo cual puede servirnos para situar la poesía de Moreno Villa en los años que median entre 1913, fecha de la publicación de su primer libro y 1924, en que se publica su libro *Colección*. Lo que ha escrito en esa década es, desde luego, mucho. Y si su primer libro, *Garba*, aspiraba a conseguir «una originalidad sin extravagancias», «una originalidad de pensamiento o fondo, no de formas»[56], que explica, hasta cierto punto, «su despreocupación por el ritmo, la rima y el acento»[57], exhibiendo un voluntario desaliño formal, fruto de su menosprecio del parnasianismo[58] anteriormente imperante, no por ello su escritura dejaba de constituir un sistema, caracterizado por la polimetría, el encabalgamiento, un escaso uso de las imágenes y de las metáforas, un lenguaje muy directo, con preponderancia del sustantivo y casi ausencia del adjetivo-epíteto[59], eliminación de las alusiones mitológicas y omisión de cualquier tipo de retoricismo, que quedaba sintetizado en una decidida concisión expresiva[60], en la que se quería condensar «más que un sentimiento íntimo», «la contemplación de un panorama exterior al poeta y la descripción, o meditación, de ese panorama»[61] —su segundo libro, *El Pasajero*, participa ya de lleno en la estética de la generación del 14, a la que se adscribe con un valor muy propio, ajustándose a la afirmación de Ortega— «El arte es esencialmente irrealización»— y a esa voluntad de estilo y novedad

que suponen un aumento y ampliación del mundo, principio éste que veremos recogido después también por Pedro Salinas en su poética[62]. *El pasajero* —dedicado a Enrique Díez-Canedo y a Enrique de Mesa— es ya muy distinto al anterior: se busca en él «la emoción pura y leve»[63]; se objetiva en él un ideal de vida monástica —la de «un ser desgajado / suspendido en el tiempo / y suspendido en el sereno espacio»[64]; hay un cierto tono culturalista en los poemas dedicados a —o inspirados por— monumentos artísticos y se advierte una clara empatía con Toledo y El Greco. Pero también aparecen en él el verso libre y una importante novedad: el poema largo «En la selva fervorosa», dedicado a Ramón Pérez de Ayala, con citas de Goethe y de Unamuno, y dividido —mejor sería decir articulado— en XXV cantos numerados en romanos. Escrito entre mayo de 1913 y febrero de 1914, el poema supone un aumento de la realidad —en el sentido reclamado por Ortega— y como tal es celebrado por Eugenio D'Ors, que define a su autor como «poeta de la pura sugestión» y «de la nominación extasiada, sin conceptos tras de la nominación y aun sin imágenes»[65] y que «posee, como Antonio Machado, una guitarra metafísica». La observación de D'Ors no puede ser más exacta: advierte la veta filosófica así como el interesante uso lingüístico que Moreno Villa hace de esa «nominación extasiada», carente de conceptos y casi sin imágenes, que hay que poner en relación con lo que Ortega, reseñando una antología poética, escribía en 1906: que «Las palabras son algoritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos» y que, por ello, sólo pueden emplearse como signos de valores, nunca como valores». Lo que hizo que Rubén Darío, en el prólogo a *El canto errante*, le respondiera[66]: «De acuerdo. Mas la palabra nace juntamente con la idea o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra», ya que, «en el principio está la palabra como única representación». Para Darío —y podría decirse que para casi todo el modernismo también— la palabra «no es más que un signo o una combinación de signos» que, merced a «la virtud demiúrgica», «lo contiene todo». Para Ortega y la generación del 14, no. Y ello constituye una clara y definitoria diferencia que puede interpretarse como el inicio del declive de la estética modernista y el comienzo de otra, que es la que va a hacer suya, aunque todavía no sabe muy bien cómo, la generación del 14. Próximo a estas ideas sobre el lenguaje, expuestas por el joven Ortega, Moreno Villa escribirá mucho después[67]: «La poesía es saber, sí, pero saber enlazar, relacionar, fundir con lo que se llama gracia —gracia espiritual— lo que jamás se había conectado... Es, ante todo, verbo. Verbo feliz, acierto verbal. Lo cual no tiene nada que ver con las bellas palabras». En sus primeros libros ya se muestra como lo que tal vez nunca va a dejar de ser: un poeta de frontera entre épocas y estilos diferentes, que adelanta rasgos de lo que viene y que, sin embargo, arrastra sedimentos y materia en suspensión de lo anterior. Lo que explica que Ortega elogiara en él su «poesía pura: su poesía que sólo es poesía»; y que el libro esté «exento de aquel *mínimum* de realidad que el simbolismo conserva al querer dar la *impresión de las cosas*». Considera que hay que ensimismarse para entenderlo, que es preciso aislarse del contorno, porque éste «nos sujeta e incrusta

EXACTITUD, SOBRIEDAD, DESTELLO FONÉTICO Y CROMÁTICO DE LA PALABRA, ASÍ COMO LA REDUCCIÓN DE LOS ASUNTOS

en el orden utilitario de las realidades». El neokantianismo que subyace a esta última formulación y que el joven Ortega se ha traído aprendido de Marburgo, de la escuela de Natorp y de Cohen, explica también el interés que tanto Ortega como Moreno Villa sentirán después por el cubismo. Pero *El Pasajero* presenta, junto a estas novedades que indico, un predominio del verso alejandrino, «asonantando o formando pareados»[68], que, por más voluntarias desviaciones de su paradigma que ofrezca, sólo puede entenderse como débito a la métrica del periodo estético anterior. Buena prueba de ellos son estos pareados (*Flor de jara, tomillo, romero, almoraduj, / vuestra esencia en las sombras tiene un fulgor de luz*») que, con otra disposición de los versos, podrían haber sido una seguidilla o un haiku. En contraste con ello, «el verso corto o el largo de acuerdo con la intensidad emotiva y las necesidades de expresión del momento», sí corresponden —como indica Cirre[69]— al espíritu nuevo. La polimetría del libro[70] —acorde con su politematismo, y que se aparta del metro par del romance y la copla ensayados en *Garba*— introduce un tipo de cadencia que —como advierte Rosa Romajaro[71]— se convertirá después en una constante con la que intentará contrarrestar el prosaísmo[72]. El poema *«En la selva fervorosa»* constituye una importante aportación a la lírica de su momento. Juan Ramón lo advirtió de inmediato y le dedicó otro, titulado «A José Moreno Villa (poeta trashumante que, al incendiar su primera selva, ha intentado quemar en ella el amor)». En este explicativo paréntesis de su dedicatoria Juan Ramón deja claro que ha comprendido lo que el poema es: «un poema místico-erótico» que intentaba objetivar la lucha librada por el autor entre «el deseo carnal por un lado y el deseo de pureza o perfección por otro»[73]. Poema —como explica Cano Ballesta[74]— con muchos elementos autobiográficos y que convierte la Selva Negra del Friburgo de su juventud en metáfora o —mejor— en símbolo y que añade a los ya señalados otro de no menos significativo interés, como el que indica José Fernández Montesinos[75], al subrayar la diferencia con *Sendero innumerable* de Pérez de Ayala: según él, «En la selva fervorosa» de Moreno Villa, que define acertadamente no como poema sino como «serie poemática», presenta un contorno menos nítido y las composiciones que lo integran le parecen «envueltas en sueño». En él —como indica Cirre[76]— el sujeto se encuentra «perdido e incomunicado en medio de una muchedumbre cuyos componentes se ignoran entre sí». Esa incomunicación, esa crisis de identidad del sujeto, ese entorno onírico y casi surreal, el erotismo de los cantos XIV, donde habla de *muslos de nácar y raso*, y de los XVII y XVIII, y expresiones como «Con un cansancio cósmico rodeando tu sangre» preludian ya el surrealismo de finales de los años veinte, a los que Moreno aquí una vez más se adelanta.

El tercer libro, *Luchas de Pena y Alegría y su transfiguración*, escrito en Madrid y Málaga en los años 1914-1915 y dedicado a Manuel Machado, es —como reconoce su autor[77]— una «alegoría ingenua y floja», en la que «La nota de alta intimidad lograda» en el último poema del libro anterior «se rebaja». Moreno Villa da en él un paso hacia atrás, al sustituir el símbolo hegeliano por la alegoría schlegeliana y, aunque incorpora aciertos en el uso del roman-

ce y del verso libre, la mayor parte de los poemas se convierten en *Voces sin ritmos, flechas puras / de la emoción...*[78], en los que suenan ecos de *El Mal Poema* de Manuel Machado, publicado en 1909[79], y cuya mayor novedad reside en el ensayo de un tipo de poema dialógico[80] y en —como dice Guillermo Carnero[81]— «asimilar a la escritura de un poeta culto la inmediatez emocional, la sencillez expresiva y la irracionalidad de lo popular: es decir, la fórmula que García Lorca llevó a la más alta cota de calidad literaria». Para Lorca —ya lo he dicho antes— Moreno Villa fue un precedente y su «labor de transustanciación y depuración del andalucismo modernista» debió servirle —como sugiere Carnero— de importante ejemplo y «estímulo». Otro punto interesante es la estructura del libro, en la que hay una *Ringkomposition*, una composición anular, entre los dos últimos versos del primer poema (*Mi novia, la Alegría / está muerta de pena*) y los dos últimos del último (*Hay paz en la ciudad y luz en mi conciencia. / Sonríe, en un ensueño de Alegría, la Pena*). En esta segunda entrega Moreno Villa parece renunciar a los principios estéticos orteguianos y desviarse claramente de ellos al introducir un sentimentalismo que parece en disonancia con lo escrito por Ortega, para quien «Los sentimientos no son el término del trabajo poético» y quien considera «falso, ficticiamente falso, que en una obra de arte se exprese un sentimiento real»[82]. Sin embargo, abunda en él otro tipo de sentimiento —«el sentimiento del color»— y ello, unido a la combinación de «popularismo, grácil metáfora» y policromía», así como el metro empleado, anuncian «en cierta medida»[83] lo que luego hará Lorca.

Su cuarto libro, *Evoluciones*, publicado en 1918, es un libro absolutamente heterogéneo[84], en el que lo más unitario es la «visión artística de conjunto» que —como observa Enrique Baena[85]— empieza a perfilarse, pero sin llegarse a objetivar. Según su autor[86], vuelven a predominar en él, «las circunstancias exteriores, la Historia del arte y los viajes arqueológicos» y, aunque «hay intimidad», intenta alejarse «de lo puramente subjetivo» sin llegar a lograrlo[87]. Llama la atención en él la serie titulada «Epitafios» —que Luis Cernuda[88] puso en relación con la *Spoon River Anthology* del poeta norteamericano Edgar Lee Masters y que se ampliará después en su libro *Colección* (1924)[89]: según su autor[90], son «epitafios ideales» que «aluden a caracteres» y «no a individuos»[91]. Ahora busca, en lo que llama «la forma serena del lenguaje, «una templanza espiritual bienhechora»[92]. Fernández Montesinos advierte[93] en el poema «Ritmo roto»[94] una resonancia de Pérez de Ayala. También en «Al paso de las nubes»[95], podría haberla de un tema de Azorín, pero sólo del tema no de la forma, del mismo modo que la última estrofa de «Noches Clásicas I»[96] puede haber influido en Pedro Salinas. En «Sombras y luces» hay un interés de raigambre platónica que le hace entender *que eran sombras / de algo incólume y grácil las cosas*[97]. «En memoria de Don Francisco Giner» nada tiene que ver con el poema de Antonio Machado dedicado al pedagogo krausista fundador de la Institución Libre de Enseñanza, y «Tres víctimas de la Gran Guerra»[98] —que es un alegato contra las brutalidades del belicismo, centrado en tres mujeres (una belga, otra francesa y otra alemana)— posee la particularidad de incluir, además de una nota final, versos en alemán que riman con

MORENO VILLA FUE UN PRECEDENTE Y SU «LABOR DE TRANSUSTANCIACIÓN Y DEPURACIÓN DEL ANDALUCISMO MODERNISTA» DEBIÓ SERVIRLE DE IMPORTANTE EJEMPLO Y «ESTÍMULO»

D. JAIME SILES RUIZ, ENTRE LOS ACADÉMICOS D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA Y D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA. FOTO: PEPE PONCE

los versos en español: es un poema, pues, hasta cierto punto, escrito en dos lenguas. La arquitectura fonética de la copla sigue, además de en «Como una copla»[99], en los poemas titulados «Tarde romántica»[100] o «Coincidencias», y no deja de impregnar algunos de los epitafios, entre los que sobresale éste, casi cubista: «*Fue mantilla de blondas, abanico de nácar, / faldilla de volantes, castañuela y guitarra*»[101]. Pero *Evoluciones* sigue siendo un libro por el que la crítica suele pasar demasiado deprisa y como de puntillas. Lo que no es el caso del siguiente: *Colección*, en el que la crítica se detiene tanto como se solaza, y es fácil comprenderlo: el libro cierra la etapa anterior y abre una nueva. Dedicado a Castilla, predomina en él el verso libre; encuentra su correlato objetivo *en el mitin / multiforme de la naturaleza*[102]; y algunos de sus poemas adelantan, como su «Soneto en el campo»[103], composiciones similares —sobre todo, en su léxico— a otras de Jorge Guillén[104], o versos como *el corazón sin ancla / y sin vela*[105], que podría firmar el primer Rafael Alberti, o como *Frío de puñal / y color de acero*, que podría firmar Lorca. Y es que —no hay que olvidarlo— los seis años vividos como residente-tutor en la Residencia de Estudiantes —desde 1917 a 1924, con la excepción del pasado en Gijón— le han hecho convivir a diario con los poetas y pintores del 27, fundirse y confundirse con ellos, y ellos con él, e impregnarse —y también impregnarlos a ellos— de un espíritu nuevo. Su libro *Colección* no puede entenderse sino como consecuencia de esa circunstancia y de ese espíritu de época: de ese *Zeitgeist* que aunará, al menos en un primer momento, a ambas generaciones, la del 14 y la del 27. Creo que hay que comprender bien este momento de consensuada convergencia entre ambas generaciones, que explica la serie de vasos comunicantes que entre ellas se crea y la sinergia que entre sus respectivos proyectos se

da. En este sentido conviene recordar —como Cernuda[106] hace— lo que denomina «Transición» y en la que incluye a León Felipe, José Moreno Villa y Ramón Gómez de la Serna que —junto con Juan Ramón Jiménez, a quien sitúa en la generación del 98— son, todos ellos, poetas de la generación del 14. Adviértase, además, la estrecha relación que muchos de los escritores de la generación del 14 —no sólo los poetas sino también los ensayistas y pensadores como Ortega y D'Ors— mantienen con la Institución Libre de Enseñanza y con la Residencia de Estudiantes. Y añádase a ello que el 1 de enero de 1924 Ortega y Gasset empieza a publicar en *El Sol* los textos que integrarán después su libro *La deshumanización del arte*[107], en los que va adelantando una flota de ideas que insisten en los «sentimientos puramente estéticos»; en que «el objeto artístico —considerado por él un *ultra-objeto*[108]— sólo es artístico en la medida en que no es real»; o en que «Estilizar es deformar lo real». Ortega —como otros miembros de su generación, entre los que destacan Moreno Villa y Ramón Gómez de la Serna[109]— no sólo demuestra tener una postura abierta hacia lo nuevo sino que apuesta decididamente por lo nuevo también, porque en la innovación y la invención ve «el síntoma más puro de la vitalidad». Coincide, pues, en esto con no pocos de los principios expuestos por los manifiestos vanguardistas de la época[110]: con Max Jacob que, en 1917, sostiene que «Una obra de arte vale por sí misma y no por las comparaciones que puedan hacerse con la realidad»; coincide con Pierre Reverdy que, en 1919, desea «Crear una obra de arte que tenga su vida independiente, su realidad y que sea su propio fin»; y también coincide con Vicente Huidobro, para quien «Una obra de arte es una nueva realidad cósmica que el artista agrega a la naturaleza». Afirmaciones éstas, todas ellas muy próximas a lo que el mismo Ortega había expresado en su «Ensayo de estética a manera de prólogo», escrito para el libro *El Pasajero* de Moreno Villa algunos años antes. Según Ortega, la misión del poeta es «inventar lo que no existe», aumentar el mundo,» añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un continente irreal». Ese es el clima de ideas en que la madurez del 14 y la juventud del 27 se cruzan y se encuentran, por más que luego se vayan a desencontrar. Moreno Villa es una pieza clave en esto: es la persona y la obra en que, a principios de los años veinte, ambas corrientes van a confluir y se van a identificar dando una impresión o ilusión de unidad, en la que tanto las coincidencias como las diferencias también se pueden detectar: porque Moreno Villa, que es un poeta del 14, a principios de los años veinte, ha ido adelantándose tanto a las primeras formas y gustos de la generación siguiente o metamorfoseándose y conviviendo con ellos tanto, que ya no es percibido como un hermano mayor o un precursor sino como un miembro más del 27[111]. La antología de Gerardo Diego así lo confirmará, al expedirle el pasaporte correspondiente. Pero para llegar a eso aún faltan varios años. De momento estamos en los años que el propio Moreno Villa recuerda como «los más interesantes en la Residencia»: los comprendidos entre 1920 y 1927, que es «cuando coincidieron allí García Lorca, Salvador Dalí, Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello y otros espíritus llenos de ocurrencias»[112]. A esos años «en presencia de la eterna juventud»

LOS SEIS AÑOS VIVIDOS EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES LE HAN HECHO CONVIVIR A DIARIO CON LOS POETAS Y PINTORES DEL 27

—como titula el capítulo que en su autobiografía les dedica— corresponde la escritura de su libro *Colección*, publicado en 1924 y que, según Cernuda[113], «no sólo es contemporáneo en fecha de aquellos otros poetas de 1925, sino que también lo es en acento, en visión y en expresión», «y no por mimetismo, que no se concibe —dice[114]— en un poeta tan sincero, sino porque su espíritu estuvo despierto y alerta ante la realidad y de ella se nutrió naturalmente». Cernuda se fija, sobre todo, en las canciones como «A la orilla del mar sagrado» y «Gris y morado». Pero hay otros muchos aspectos verdaderamente nuevos en el libro como su voluntad de cromatismo y su percepción del paisaje: *quiero beber colores / y formas y perfiles / sin perder un matiz / por sellado que sea* —dice en «Descubrimiento»[115], donde aísla *Aquel arbusto gris, / declinante a morado, / y aquella iglesia tenue, / rosa y plomo, en la cuerda / tensa del horizonte*... y en el mismo poema fija su atención en *siete colores blancos* y *siete colores grises*. «La puesta de sol»[116] es un análisis, introspectivo y plástico a la vez, *del neto perfil de los paisajes*, articulado en diez movimientos concebidos como distintos fotogramas, en los que se advierte muy bien su evolución hacia un estilo cada vez más desnudo y delgado que, en la condensación de su sintaxis y la libertad de sus asociaciones, recuerda las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: así, *El más cobarde, / el ladrido del perro* o *Los álamos barren / o crean los sueños*, donde se advierte ya la anticipación de uno de los motivos oníricos que servirán luego de base a la exploración surrealista[117]. La idea de Ortega, para quien «La realidad acecha constantemente al artista para impedir su evasión», parece recogerla Moreno Villa, cuando escribe *Todos vivimos / huyéndonos. / La vida es / la careta del miedo*. Algunas veces es la arquitectura de la copla, mezclada con el tono de la greguería ramoniana, la que sirve de cauce a su concentrado decir: *Sentí dentro de los párpados / un bailoteo de lágrimas*[118]; otras, la versificación irregular como en este apunte (¿Qué tienes, */ garza de gentil escorzo ,/ espuma del mar, / asombro?*) desarrollada en esta idea desdoblada del yo en el otro: *Vendré todos los días a mirarte / llegar por el angosto / camino del jardín / para alcanzar tus ojos / y vivir ese instante/del otro / que sólo tú / sabes sacar de mi fondo*[119]. Un verso de su poema «Anhelos» —*Alondra de silencio*— puede ser el origen del título *Alondra de verdad* de Gerardo Diego. El autoanálisis y la introspección, dos rasgos muy patentes del libro, se proyectan al sonido y a la visión en el poema «Horas de niebla»[120], en el que una serie de escenas urbanas se imbrican (*Oigo cascabeles / en la lejanía, / tercamente fieles / a su letanía; / lo mismo les da / la visión confusa / que la claridad)* sirviéndole al autor como contrapunto de sí mismo: *Yo no sé vivir / sin estar mirando / la luz y el confín*. Huellas de Horacio hay en el primer movimiento de «Sentencias del camino», mientras en el último critica la hipocresía burguesa: *No digas lo que no sientes. / En esto no te parezcas / a las personas decentes*[121]. En la serie dedicada a diversos oficios destaca el titulado «El remero»[122] que —aunque al final, como poema, se trunca, debido a esa falta de mano final que Cernuda echaba de menos en casi toda su obra[123]— objetiva una impresión plástica y poética muy precisa (*La barca, / fina y chata, / poco profunda y larga, / verde y blanca, / deja la playa / y salta, y salta, / como una lámina / sobre el agua*) que abre la línea seguida después

por Manuel Altolaguirre. Otro poema de la misma serie, titulado «El albañil»[124], que tiene un cierre de léxico ultraísta (*y telegrafía el éxito / al cielo con sus cohetes*), podría ser el precedente de «Los ángeles albañiles»[125] de Rafael Alberti. Interesantes son también «Muecas»[126], «Eróticas»[127], en el que hay notas de ironía y humor, y el segundo movimiento de «Estampas del aire»[128], en el que —como también en «Cuadro de otra vida»[129]— vuelve a aparecer el tema de la Guardia Civil, sobre el que volverá después, desarrollándolo, Lorca. También el verso de Moreno Villa mueve *sus finas holandas*, del poema «Paisaje«[130], parece el patrón del verso de Lorca *con las sábanas de Holanda* del «Romance sonámbulo». Moreno Villa ha ido ajustando su paleta tanto como su retina y, en el poema «Las gaviotas»[131], en que adelanta un tema tratado después por Cernuda[132], condensa su impresión en estos dos exactos versos: *Son un lunar blanco / de puntitos sueltos*. En «Rumor» combina —y también neutraliza— dos tipos de léxico: el lírico tradicional y el ultraísta (*Conforme avanzan las olas, / conforme avanzan.../ En el mar se retuerce una grúa: / esta noche hay rencor en el agua*) además de mezclar cromatismo y mecánica (*La luz verde / y la luz grana, / que mar adentro / hacen la guardia, van a perderse esta noche / conforme avanzan, / conforme avanzan las olas / mecánicas). Colección* concluye con una serie de «Canciones», que son ya muy, muy 27: recuérdese que también algunas composiciones de *Garba*, que imitaban «las letrillas de Góngora, Lope y otros clásicos que gustaban de la maestría técnica y la tradición popular»[133], habían abierto el camino hacia el neopopularismo del 27. Por su variedad de tonos y registros, Juan Cano Ballesta[134] define *Colección* como «un libro múltiple», y Carmen de Mora Valcárcel [135] ve en ello una prueba más de ese proteísmo[136], que considera rasgo distintivo de su autor. Pero lo que caracteriza *Colección* es —como observó muy bien Luis Izquierdo[137]— el «propósito de perspectiva aérea que preside y recorre el conjunto de los poemas», «su plasticidad mental y lúdica»[138], la progresiva eliminación de la anécdota[139], «la atención visual que manifiesta» y «el propósito de captación de las cosas como desde dentro»[140] en un proceso contemplativo de la realidad exterior «que rescata perfiles y colores, reconcilia con el mundo y oxigena el diálogo con él»[141]. Lo que permite una mayor objetivación y, en igual medida, un menor ensimismamiento. Como «extrovertida manifestación del poeta en diálogo con las cosas» lo define Luis Izquierdo[142]. Y es que la pintura —más que la poesía— le ha enseñado, más que a mirar y ver, a *idear* esas *presencias múltiples* a las que se refirió Antonio Machado[143], al comentar el libro, y que, frente a los *Landscapes* anteriormente practicados, capta y representa ahora como lo que Gerard Manley Hopkins denomina *inscape* —esto es: «la particularidad de cada cosa única tal como es observada»[144]. Mucha de la adjetivación del libro es consecuencia de este ir de la poesía a la pintura y viceversa[145], pues, como él mismo dice, los modernos —a diferencia de los impresionistas— no pintan con la visión sino que «parten del concepto de las cosas». Este «partir del concepto de las cosas» remite al componente neokantiano que tiene el cubismo, pero también —y no menos— a las ideas expuestas por Ortega en su ensayo «Sobre el punto de vista en las artes», donde, al referirse a la ley

«LA REALIDAD ACECHA CONSTANTEMENTE AL ARTISTA PARA IMPEDIR SU EVASIÓN»

EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, ENTREGANDO EL DIPLOMA DE NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE A D. JAIME SILES RUIZ. EN PRIMER TÉRMINO, LA SECRETARIA DE LA ACADEMIA, Dª MARION REDER GADOW

rectora de las variaciones artísticas, afirma que «primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último, ideas»[146]. De ahí que sostenga que el idealismo verdadero debería llamarse *realismo*, pues el arte, al ser un método de individualización y concreción, no de abstracción —esto es, un *inscape* en el sentido de Hopkins[147]— no copia una cosa, sino la totalidad de todas ellas, conjunto éste que sólo existe como idea en nuestra conciencia[148].

Moreno Villa fue siempre un poeta «en perpetua evolución»[149]. Lo que determinó que dentro de cada una de sus distintas etapas haya «enormes diferencias de expresión e incluso de concepción artística»[150]. *Colección*, publicado en 1924, es el libro que lo hermana con el 27 no sólo por la ósmosis de técnicas y procedimientos en los que coincide con los poetas de la generación siguiente sino porque en él rinde «tributo al vanguardismo» y «se identifica con los corifeos» de ella, de los que es «precursor»[151], según unos, y «compañero», según otros[152]. Bodini[153], en cambio, lo considera «hijo del 27». Lo que no deja de tener su gracia. Yo prefiero considerarlo *poeta transgeneracional* como lo son muchos situados en los límites entre dos fronteras. Lo que les permite pasar de una a otra, cuando no estar en ambas a la vez. De ahí que, a veces, la crítica no sepa muy bien en qué lugar del mapa situarlos. Ejemplo de ello es el negativo juicio de Cirre[154], quien —pese a reconocerle valores como «la depuración de la palabra poética» y «la sobriedad precisa y mágica», que ya Antonio Machado[155] había elogiado— le censura que «Como esfuerzo experimental que es, se asoma a todos los senderos sin decidirse por ninguno y, por consiguiente, los

estilos contenidos en el volumen son casi tantos como los poemas», si no «en la expresión verbal», sí «en la intención creadora», tachándolo de «mezcolanza de vanguardismo y popularismo con ribetes chillones, percheleros». El juicio es injusto: la evolución de Moreno Villa lo convierte en un poeta del 27 —en un poeta todo lo especial que se quiera dentro del 27, pero en un poeta del 27 o, por lo menos, de uno de los caminos por los que en su fase inicial iba a transitar el 27. Prueba de ello es la defensa que, como miembro del jurado, hace de *Marinero en tierra* de Alberti y lo decisiva que su intervención es para que se le conceda el Premio Nacional de Literatura del aquel año, antecedente de la que nuestro admirado Alfonso Canales hizo de *Arde el mar* de Gimferrer más de cuarenta años después. Ambas actuaciones fueron algo así como el pistoletazo de salida de esas dos generaciones: la del 27 y la de los *novísimos*. El propio Moreno Villa[156], Rafael Alberti[157] y Gerardo Diego[158] han dejado testimonio escrito de ello y no es cuestión de volver a relatarlo, pero sí de subrayarlo porque indica hasta qué punto Moreno Villa se sentía próximo a las primeras manifestaciones poéticas del 27 y cómo las comprendía y valoraba. Pero entonces aparece en su vida una joven judía norteamericana, Florence[159], una *flapper* en el vocabulario de la época, de la que se enamora locamente y con la que viaja a Nueva York para casarse con ella allí. La firme resistencia y oposición de los padres de ella imposibilitan que la relación culmine en matrimonio y Moreno Villa vuelve a España como si fuera el contrapunto de Juan Ramón cuando una década antes éste hizo el mismo viaje para casarse con Zenobia Camprubí[160]. La cruel mordacidad de los círculos literarios extendió pronto la noticia de que su próximo libro iba a titularse *Diario de un poeta recién soltero*. Esta dolorosa experiencia fue clave en el desarrollo de su obra: el propio poeta la describe detalladamente en *Vida en claro*[161]. En el viaje de regreso redacta la serie de artículos sobre «las cosas observadas» en Nueva York, «aquella ciudad», según él, «monstruosa y admirable», que recoge en el folleto *Pruebas de Nueva York*[162], publicado en 1927 y en el que hay que ver un precedente de *Poeta en Nueva York* de Lorca. En la cubierta del barco va pensando en lo que ha dejado atrás e intenta animarse pensando en la riqueza de la actividad intelectual que en España le aguarda: «Sé —se dice[163] en una de las más brillantes y sentidas páginas que se han escrito sobre la cultura española de los años veinte— que en este preciso momento, el pintor Juan Echevarría está pintando su enésimo retrato de Baroja; que Ortega está preparando su clase de filosofía o su folletón para *El Sol*; que Menéndez Pidal redacta su libro *La España del Cid*; que Arniches ensaya un sainete; que Manuel Machado entra y sale en la Biblioteca del Ayuntamiento, de la cual es director; que Antonio «conversa» con Juan de Mairena; que Azorín desmenuza la carne de un clásico —momia ya— y consigue extraer un globulillo perfumado; que Don Pío del Río Hortega está sobre el microscopio dibujando no sé qué célula del cerebro; que Juan Ramón Jiménez discurre algún modo de atrincherarse en el silencio; que Don Manuel Bartolomé Cossío, postrado y todo, corrige pruebas de mil cosas, recibe visitas, se exalta con esta evocación artística o con este detalle político antiliberal; que Benavente se fuma su interminable puro, a pasitos apresura-

MORENO VILLA FUE SIEMPRE UN POETA «EN PERPETUA EVOLUCIÓN»

dos por las calles, o con la cara burlona en el café; que Martínez Sierra luce su indumentaria de nuevo rico; que Ramón y Cajal estudia las hormigas; que Américo Castro lucha a brazo partido con Santa Teresa, con Erasmo, con Lope y con la Divina Providencia; que Zubiri ahorca los hábitos y se coloca a la cabeza de la filosofía profesional; que Gaos gana su cátedra; que Navarro Tomás enseña fonética a las americanas; que Giménez Caballero quiere ganarse a toda costa un lugar notorio en la literatura; que Azaña sigue de empleado modesto, pero trabajando en la penumbra su programa político y su *Jardín de los frailes*; que García Lorca lee, con ahogos de alegría, su nueva comedia; que los eruditos afinan, que afinan los poetas y los filósofos; que Valle-Inclán depura en las tertulias de café la manera eficaz de contar un esperpento; que Maura dirige una carta a Alfonso XIII como de un instructor a su discípulo; que Ors sigue glosando sobre las cúpulas o sobre el sentido ecuménico; que Falla está como embrujado en el piano; en suma, que Madrid hierve, que mis amigos quieren superarse. Todos, todo un enjambre. Hay un rumor renacentista que los mantiene en vilo. ¡Qué maravilla! Durante veinte años he sentido este ritmo emulatorio, y he dicho: Así vale la pena de vivir. Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país?» —se pregunta. Pero ese estimulante horizonte intelectual[164] ya no le basta. Florence ha sido un terremoto en su vida de ordenado y sistemático solterón, y la crisis, que este fracaso amoroso le desencadena, puede medirse en la escala de Richter que es su libro *Jacinta, la Pelirroja*, publicado en 1929, subtitulado *Poema en poemas y dibujos* y en el que aúna dos formas de su actividad: porque Moreno Villa pinta, lleva tiempo pintando y ha empezado a exponer, primero en colectivas y, desde 1924, ya en exposiciones individuales. Es un poeta-pintor y un pintor-poeta[165] e incorpora a su obra *el ritmo roto y negro / del jazz*[166]. Las cuarenta composiciones que lo integran y los dieciséis dibujos que lo ilustran muestran a un Moreno Villa por completo nuevo y diferente. El irracionalismo aparece (*El silencio es un cadáver, Jacinta. / La nostalgia es un cadáver, Jacinta. / Quiero mostrarte todos los cadáveres / y luego barrerlos, quemarlos con sólo una voz. Todos arrastramos cadáveres*[167]). Tematiza la fiebre en «El hornillo es de 37 grados»[168]. Invoca a la amada (*Ven, Jacinta, pelirrojiza, / copa sin pie, puro equilibrio*); no disfraza ni oculta la pasión ni la fuerza del instinto[169]: el erotismo atraviesa, de distintas maneras, todo el libro[170]; la frivolidad de ella es tratada como un signo de la época en «Jacinta compra un Picasso»[171] y «Jacinta quiere estudiar el teatro ruso»[172]. Jacinta es el núcleo del libro porque es *la mujer perfecta*. En Toledo de pronto advierte que *el Tiempo está oxidado*. No faltan tampoco los celos en «¡Dos amores, Jacinta!»[173]: *el amor sangriento / y el amor nevado*. Y todo deriva, en el final, hacia el absurdo: *Mira, peliculera Jacinta, / mira bien lo que tiene por nariz el elefante*[174]. En la segunda parte, titulada «Jacinta es iniciada en la poesía», el primer texto —«Si meditas, la luna se agranda»— los primeros versos —*Yo tengo un tren que descarrila, / pero del que siempre salgo con vida*— no deja de ser un intento de autoprotección: una especie de salvavidas interior, identificable con el arte y la poesía. En el segundo, se tematiza algo tan lorquiano como el duende[175]—,

que *sale y no sale por esta pluma que cuenta*[176]. Y el sujeto poético, en su ofuscación trágica, afirma que *Quisiera morir habiendo / sido poeta, carpintero, / pintor, filósofo, amante y torero. /* ¡Ah! Y cantor negro */ de un jazz que siento* —dice— *a través de diez capas del suelo.* Un fondo de asonancia, tomada de la copla y mezclada con motivos cubistas, recorre las composiciones VI y VII, mientras otras —como V, la VII, la IX, la XII, la XIV y la XV— se aproximan mucho, si no al automatismo psíquico, sí a algunos de los modos de enunciación del surrealismo. El prosaísmo, que desde sus primeros libros constituía un rasgo distintivo de toda su obra, ahora se amplía e incrementa. Y la profunda crisis del sujeto —similar a la que casi en las mismas fechas van a sufrir, Alberti, Lorca y Aleixandre[177]— introduce un elemento nuevo: el yo alienado, que no ha de confundirse con el yo neorromántico y que es tratado con un sistema referencial sacado de la imaginería religiosa (*Detrás de un ay se levanta el sol / y las golondrinas del Gólgota giran sobre mi yo*[178] o *¡qué lejos me encuentro / de repente, a mi yo!*[179]). En ese universo desacompasado y mecanizado a la vez, *Se acaban los tamaños del mundo, y el tiempo pierde su reloj. / Las estrellas se caen al fondo, / no hay más que infinito y motor.* Todo aparece envuelto en una pesadilla: *debajo de los muebles, detrás de las cortinas, / en el fondo del baño, sobre el lino nupcial.* El último poema, «Israel, Jacinta» es una crítica a y del poder judío, que no ha verse como un ataque a un pueblo o a una raza sino como una respuesta enrabietada a la familia de Florence, que ha impedido su matrimonio.

Una vuelta de tuerca más lo lleva a publicar en 1931 unas series que llama *Carambas*, en las que sigue ahondando en el irracionalismo que antes apenas si había rozado y en el que encuentra un modo de articular no tanto su voz como su grito: *No son los números ni los metros, / son los gritos los que miden al hombre*[180]. Algunas de ellas —como la «Caramba 77»[181] y la «Caramba 51»[182]— siguen tematizando la figura de Florence, *la judía más guapa de la tierra, una yanqui judía*. Otras recurren a la rima para objetivar el absurdo: *Porque ya veis, a las tres / se terminan las horas y empieza el canapé*[183]. La misma ordenación del libro, en el que la numeración de los textos no sigue el orden numérico esperado sino otro, por completo arbitrario, puede dar una clave de lo que como conjunto es: la representación de una especie de mundo al revés, en el que los valores de la antigua lógica han desaparecido y ya no sirven (*Todo hace pensar que las alondras y las violetas / aguardan el regreso de los ojos en blanco*[184]*).* Hay aquí menos lúdico humor que ácida ironía: *Nadie sonríe; ni siquiera con la memoria*[185]. Entre febrero y marzo de 1931 este ilogicismo sigue en aumento y , aunque en la tercera serie, la forma ha cambiado y ya no son poemas breves sino poemas de mayor extensión y articulados sobre la lengua coloquial —las asociaciones lingüísticas son libérrimas y podrían considerarse por completo surrealistas: *Dirán los hombrecillos pedantes / que no existe la simbiosis de la luz y el agua, / pero yo os digo que el veintitrés y la cómoda / comulgan con el zapato y la oropéndola / sin que noten anomalías en el discurso*[186]. Esta evolución poética suya ha de ponerse en relación con su evolución plástica: el cubismo, que disfrutaba con la alegría de los planos, los objetos y las formas, se ha alejado de aquel mundo feliz y ordenado de la primera mitad de los años veinte y ha ido derivando de un figurativismo, todavía visible en su plástica de 1927, hacia la se-

EL MUNDO LO HA ENGAÑADO O ÉL SE HA DESENGAÑADO DE ÉL

rie de dibujos y cuadros surrealistas de comienzos de los años treinta, que constituyen el correlato plástico de sus poemas escritos en esas mismas fechas. También los dos últimos libros que publica antes del inicio de la guerra, *Puentes que no acaban* y *Salón sin muros* se mueven dentro de esa misma óptica: el primero de ellos lo hace de un modo próximo a los libros surrealistas de Cernuda y Alberti, pero sin la perfección formal de éstos ni la articulación y el desarrollo que ellos le dan. El tratamiento a que Moreno Villa los somete es más burdo y explicita más sus claves, como en la composición IX[187], que es como un recetario poético que resume el repertorio de elementos considerados necesarios para la gramática y la ortografía surrealistas de comienzos de los años treinta: *Joven poeta de 1932. / No olvides que toda la poesía baila el agua al amor. / Y que bajo el odio surrealista / que se amasa con migas de Freud y migas comunistas / hay la eterna, inmutable, acerada, / segura línea de la pasión sexual, / sello del hijo de Adán.* La poesía sin pureza de Neruda se ha impuesto ya o va a imponerse pronto, y lo elemental, lo instintivo, lo corporal y lo telúrico también. Moreno Villa lo advierte y lo dice: *Súbete las medias hasta lo más amable del muslo*[188] o *Busca tu aroma, en su hombro y su axila, / que no tenemos otro bien mayor / que el bien común a la jirafa y el gorila*[189]. El mundo lo ha engañado o él se ha desengañado de él: la última composición del libro no puede ser más clara: *Las canciones viejas eran de otro modo. / Y las carrozas, y los ministros, y la indumentaria, / y el baile, y las horas de comer y dormir, / y las sagradas reuniones familiares*[190]. En esa nueva situación, que el poeta no lograr comprender ni conceptualizar, desea olvidarse cada vez más *del valor de las palabras* y mantener *tirantes los cinco sentidos / porque es de allí de donde viene* —según él— *la única melodía del mundo*[191]. El raciovitalismo orteguiano se ha visto desbancado por la realidad y, en la política, el proyecto liberal de Ortega ha fracasado. Ahora *Nada es nadie*[192] y todo carece de sentido, función o finalidad: ¿Para qué yo, tú, él?[193], se pregunta. Por lo mismo adelanta esta premonición: *No sería nada extraño que la humanidad se pegase un tiro / delante de la Sociedad de Naciones.* Moreno Villa agudiza aquí su instinto e intuición historicistas y analiza tanto como profetiza el desastre universal que se avecina y del que nuestra guerra civil es una antesala en miniatura: adivina que vienen lo que llama *Días inversos, en que congela el viento sur.* Pero esos días inversos son también *Días, en fin, de suprema verdad. / Porque la mentira es el sustento de la existencia* [194]. Todo su sistema mental y moral —que es el propio de la generación del 14— se ha ido viniendo abajo y él, desde 1927, lo ha sabido plástica y poéticamente reflejar. Su surrealismo es, pues, menos estético que histórico: es respuesta a una crisis múltiple —de valores, de identidad, de política, de economía y de lenguaje— que no le afecta únicamente a él —que sólo es una víctima e intérprete de ella— sino también a su país, España, a Europa y a toda la cultura occidental. Eso es lo que tematizará muy bien en su libro *Salón sin muros*, publicado en 1936 y cuyo primer verso es otro de Campoamor. En él el sujeto poético coincide con lo que Alberti teatralizó como *el hombre deshabitado*: un individuo que se siente tan perdido en el mundo como en su identidad, si es que alguna tiene (*Ser solo es ser lo más y lo menos del mundo. Es ser para sí, para nadie. / Es vivir para librarse de sí mismo*). Su idea de la poesía y la pintura también han cambiado: *El papel en que escribo, / o el lienzo donde*

TOMA DE POSESIÓN DE D. JAIME SILES RUIZ. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. ELÍAS DE MATEO, Dª MARÍA PEPA LARA, Dª MARION REDER, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. JAIME SILES RUIZ, D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, D. JOSÉ INFANTE Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA

armonizo colores / son como cigarrillos de opio / que consumo para consumirme. / Sin otro fin. / No busco afirmar mi existencia. / Más bien persigo lo contrario[195]. El recuerdo de Florence sigue vivo y punzante: *Aquella mujer última que quise/arrebató mi cuerpo. / Después de aquel combate / vivo en las cosas sin notarme figura*[196]. Y ese vivir ahora en las cosas se objetiva en la página y el lienzo, pero únicamente allí: *Vivo para este lienzo que contemplo / y este celaje que evoluciona; / vivo en esta página que redacto / y en esta carta que leo*[197]. Empieza a dudar de la realidad de su propio cuerpo (*Aunque me atuse el breve bigote / y me suba a los ojos el humo del cigarro / y sienta las bocinas próximas de los taxis, / el pito del tren o las ráfagas de la lluvia; / aunque llamen a mi cuarto con una carta / que es para mí —¡para mí!— / dudo de la realidad de mi cuerpo. Tan fuerte es la realidad invisible* —dice[198]. Ahora una nueva realidad todo lo invade y envuelve: *Esa realidad impalpable, /f unción pura, / de máquina que no siente*, que se extiende y se impone y que no se puede representar porque *Ni cielo ni mar son imágenes para este ámbito / donde yo, inexistente cuerpo, vivo*[199]. Y, sin embargo, admite que *este ámbito* constituye la única vida que puede llamar suya —única vida mía— porque es la única realidad cuya templanza nota: un *salón sin muros lleno de todas las cosas / y vacío de todas*, en el que puede todavía captar *un acento que* reconoce (*un acento que reconozco*), porque es todo lo suyo que le queda (*un acento que es todo lo mío*[200]). Se trata, pues, de un poema programático que describe su situación exterior e interior. La ironía, mezclada con la confesión, rige el siguiente: «Sobre tus memorias»[201]. El recuerdo de Florence va y viene a él como un fantasma en «Visita inesperada»[202]: *Encima de la cómoda, un solo guante, / negro y fino. / En el ambiente un aroma romántico. ¿Para qué llamar al detective?* La memoria —en la que sus *recuerdos dan vueltas en molinillo*— la hacen aflorar a la superficie y él se

LA GUERRA CIVIL ESTÁ A PUNTO DE EMPEZAR; LA TRAGEDIA DE ESPAÑA Y EL DESTIERRO DE MORENO VILLA TAMBIÉN

pregunta si *Llamarla por su nombre*. Pero se contiene: ¡No! Ni una sílaba, aunque pronto se reconviene, pues *En medio de todo, ¿no era su nombre / tan bello como su pierna y sus pechitos*?: a ellos se había referido antes en uno de los mejores momentos de *Jacinta, la Pelirroja*: *Qué bonitos, qué bonitos, oh, qué bonitos / son, sí, tus dos, dos, dos, bajo las tiras / de dulce encaje hueso de Malinas*[203]. Pero aquellos eran otros tiempos: *Fue todo aquello en el tumulto del invierno / yo, periodista, dibujaba figuras, truenos y delirios / entre banderas caídas y coronas de cartón masticado*[204]. El historicista, que por formación es, le hace escribir este apunte histórico, al que añade otro más[205], sobre la caída de la monarquía y el inicio de la República, en el que puede verse el origen de una de las más conocidas canciones de Joaquín Sabina, que tal vez tenga su punto de partida en *Eran las doce, la una, las tres... / El tinglado de la corte volaba. Nadie chistó. / Los frailes estirados en la aurora, / desfilaban por los cables del teléfono*, al que siguen otros sobre el levantamiento de Sanjurjo y la Revolución de Asturias. El poema que lo cierra, «Separación»[206], es un poema de amor articulado en dos partes: la primera expone cómo sin ella, sin Florence, *Una gran sordera / recorre las galerías de* su *alma*; cómo no gime ni habla y *En el silencio sin fondo / se propaga* su angustia; cómo sus *Ojos persiguen* el aroma de ella y su *olfato se ciega en* su *desaparición. Desencajado y roto* va *por una cuesta sin vértice / devorando las hojas del calendario vivido*. Y esa angustiosa sensación genera en él un sentimiento solidario: *Sólo vosotros, los que caminasteis indefensos / y desnudos por la selva sin éxito / comprenderéis este desgarrón inefable / que hace querer la vida por encima de todo.* Y —con expresiones que recuerdan a otras de Catulo, poeta al que había citado en su poética— bendice el objeto de deseo, ahora ya definitivamente perdido: *Bendita, bendita tú, ¡ay, de mí! / ¡Bendita tú por haberme querido! / Por haberme conducido a través de la felicidad / camino de la desventura.* Y tras cerrar el primer movimiento de manera tan antibethoviana, en el segundo intenta fijar —esto es: salvar— la *felicidad fugitiva* que recuerda encarnada en los momentos que, juntos, vivieron en Toledo y en los que, para su desesperación, supieron *que el cuerpo era algo más que una fruta; / que no basta morder; / que siempre queda lejos algo intacto*. En el recuerdo de esos instantes, en que, *libres y enlazados por el destino* subían y bajaban *sin peso, como pájaros / rozando sin* herirse *todo lo triste y agorero de la existencia* los dejamos. La guerra civil está a punto de empezar; la tragedia de España y el destierro de Moreno Villa también. Muchas gracias.

JAIME SILES RUIZ
Málaga, 22 de febrero de 2018

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 Cf. una interesante y bien documentada exposición en Alberto Ballestero Izquierdo, *José Moreno Villa (1887-1955): Generación y bibliografía*, Pamplona, 1995, pp. 15-32.

2 Cf. Alfonso Canales, «La poesía de Moreno Villa», *apud* Alfonso Canales y Enrique Baena, *José Moreno Villa*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1987, p. 6.

3 Cf. Cf. José Moreno Villa, *Poesías Completas*, edición de Juan Pérez de Ayala, Madrid, 1999, p. 27: (citado en lo sucesivo *PC*), p. 27.

4 Guillermo de Torre, «Etapas de Juan Ramón Jiménez», *El fiel de la balanza*, Buenos Aires, 1970, p. 82.

5 Ernesto Sábato, *Uno y el universo*, Buenos Aires, 1970, p. 54.

6 Cf. Alberto Ballestero Izquierdo, *loc. cit. supra*, pp.50-58.

7 Juan Ramón Jiménez, «José Moreno Villa (1917)», *Españoles de tres mundos*, Buenos Aires, 1958, pp. 83-84.

8 Cf. José Moreno Villa, *Vida en claro*, Madrid, 1976, p. 96.

9 Cf. *Vida en claro*, pp. 43 y 75.

10 Cf. *Vida en claro*, p. 87.

11 Cf. *Vida en claro*, p. 77.

12 Cf. *Ibídem*.

13 Cf. Fruto de los viajes y los estudios histórico-artísticos de esos años será su texto «Castillos de España», publicado en el volumen colectivo *Retablo Hispánico*, México 1946, reeditado con prólogo de Domingo Ródenas de Moya, Sevilla, 2008, pp. 9-16.

14 Cf. *Vida en claro*, pp. 94-95.

15 Cf. *Vida en claro*, p. 99.

16 Cf. *Vida en claro*, p. 100.

17 *Españoles de tres mundos*, p.84.

18 Cf. *Vida en claro*, p. 101.

19 Cf. *Vida en claro*, pp. 63-64.

20 Cf. *Vida en claro*, pp. 79-80.

21 Cf. *PC*, p. 29.

22 Cf. el titulado «Lo de la serranía», *PC*, pp. 115-116, donde se lee *vieron cómo la luna / brillaba con destellos de macilento sol / sobre los enemigos tricornios de charol*. Sobre este posible influjo de Moreno Villa en Lorca, cf. Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 1970, pp.123-125. A ello alude el propio Moreno Villa, *Vida en claro*, p. 120: «En realidad, nadie se da cuenta de lo que pudo influir en los otros. Federico, cada vez que yo publicaba un libro de versos, me escribía desde Granada diciéndome que era magnífico y que se los leía a sus amigos. Algunas veces me sorprendía, en efecto, recitándolos de memoria. Pero ¿influí yo en él? Sólo puedo decir que los temas de la guardia civil, de los gitanos y de la calle andaluza están en mi primer libro, *Garba*. También el de la Virgen de la Soledad. Pero no vale compararlos: Federico los superó. Les dio aire, levedad. Yo me quedaba pegado a ellos, hundiéndome en ellos. Mi modo de enfocar los temas ha sido muy distinto» —dice con su humildad característica. E interesante es lo que allí también (*Vida en claro*, pp. 120-121) apunta sobre Doña Rosita la soltera y los nombres de la rosa.

23 *PC*, pp. 79-80.

24 *PC*, pp. 82-83.

25 *PC*, p. 117.

26 *PC*, pp. 92-94

27 *PC*, pp. 97-98.

28 *PC,* pp. 105-106.

29 *PC*, p. 115.

30 No es, pues, de extrañar el interés de Eugenio D'Ors por la obra de Moreno Villa, visible en su reseña y comentario de su libro *El Pasajero*: cf. *Florilegio: Glosa de Xenius España*, Madrid, 1915.

31 *PC*, p. 3: «Siempre miro con alegría y respeto la copla popular andaluza. Y siempre está a mi alrededor cuando escribo, sin yo buscarla».

32 Cf. Juan Ramón Jiménez, *Sonetos Espirituales*, prólogo de Allen W. Phillips, Madrid, 1982, pp. 9-10.

33 Cf. Guillermo de Torre, *El fiel de la balanza*, pp. 78-79.

34 *Ibídem*, pp. 77 y 81.

35 *Vida en claro*, pp.161-162.

36 Eugenio Carmona, José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936), Málaga, 1985, p. 45 y Humberto Huergo, «El testigo de lo otro», José Moreno Villa. Óleos, dibujos, grabados, grafismos y un alambre, edición de Juan Pérez de Ayala, Madrid, 1999, p. 15 indica sobre la austeridad de su paleta y el predominio en ella de los colores inorgánicos y espectrales.

37 Cf. José Francisco Cirre, *La poesía de Moreno Villa*, Madrid, 1963, p. 45.

38 Sobre ello, cf. el comentario de Gerardo Diego, *Obras Completas. Prosa. Tomo VI. Prosa Literaria (Volumen 1)*, edición e introducción de José Luis Bernal, Madrid, 2000, p. 210.

39 Cf. Lope de Rueda, *Teatro*, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, que cito por la segunda, corregida y aumentada en sus notas, publicada en 1934. Sobre este aspecto cf. Leonardo Romero Tobar, «Moreno Villa, editor de clásicos y románticos», *Actas*, pp. 92-123.

40 Loc. cit. en nota anterior, p. 8.

41 *Ibídem*, pp. 8-9.

42 *Ibídem*, p. 9.

43 *Ibídem*, p.12.

44 *Ibídem*, p.13.

45 *Ibídem*, p.16.

46 *Ibídem*, p.17.

47 *Ibídem*, p .17.

48 *Ibídem*, p. 18.

49 *Ibídem*, pp. 19-20.

50 *Ibídem*, p. 24.

51 Cf. José de Espronceda, II: *El diablo mundo*, Clásicos Castellanos, edición y notas de J. Moreno Villa, Espasa-Calpe, S.A., Madrid, 1955, p. XVII.

52 Y, como iremos viendo a lo largo de este estudio, no es esta la única coincidencia con Ortega y Gasset.

Ya Cirre, *loc. cit. supra*, p. 20 se había referido a algunas de ella.

53 *Ibídem,* pp. XVI-XVI.

54 Cf. Jaime Gil de Biedma, prólogo a José de Espronceda, *El diablo mundo, El estudiante de Salamanca, Poesías*, Madrid, 1966, pp. 16 y 19.

55 Cf. Gil de Biedma, loc. cit. p. 19 y Gerardo Diego, *Obras Completas. Prosa. Tomo VII. Prosa Literaria (Volumen 2)*, edición e introducción de José Luis Bernal, Madrid, 2000, p. 510.

56 Cf. «Algo sobre poesía V», *El Nacional*, México D.F. 11 de mayo de 1952.

57 Cf. Cirre, p. 38.

58 Cf. Su «Poética» *apud* Gerardo Diego: *Poesía Española Contemporánea (1901-1934)*, Madrid, 1968, p. 223, donde explícitamente dice: «Lo más lejano a mi poética: lo parnasiano».

59 Algo que Azorín, en su reseña de *Jacinta la pelirroja*, publicada en *ABC* el 11 de diciembre de 1929 subrayará, al advertir en él «esa estética que se afana en quitar se sensibilidad a la poesía», advirtiendo que «José Moreno Villa alquitara y depura la realidad sensible; llega hasta evitar, proscribir, rechazar todo epíteto, todo adjetivo» y, en cambio, potencia el empleo «seco y escueto del substantivo» y «la imagen en su última y más refinada esencia».

60 Cf. la excelente y precisa descripción de esta gramática que hace Cirre, *loc. cit. supra* p. 38 y que sigo aquí al pie de la letra.

61 Cf. Cirre, p. 38.

62 Sobre ello cf. mi estudio Dos versos de Claudio Rodríguez y una prosa de Pedro Salinas: ensayo de reconstrucción«, *Insula*, 444-445 (1983) pp. 6-7.

63 *PC*, p. 139.

64 *PC*, p. 135.

65 Cf. *Vida en claro*, p. 91.

66 Cf. Guillermo de Torre, *El fiel de la balanza*, p. 19.

67 *Vida en claro*, p.73.

68 *Vida en claro*, p. 196.

69 Cf. Cirre, *loc. cit. supra*, p. 48.

70 Según Cirre, *loc. cit*. p. 5, la polimetría «se halla muy de acuerdo con la libertad expresiva que pretende y con la naturaleza de la composición Y, aunque hay alguna que otra caída, estas deficiencias quedan neutralizadas —«disimuladas» dice él— por la estructuración general de los símbolos y su hábil entrecruzamiento».

71 Rosa Romajaro, «Texto y contexto en la obra poética de José Moreno Villa», *Lo escrito y lo leído. Ensayos sobre literatura y crítica literaria*, Barcelona, 2004, p. 24.

72 El prosaísmo de Moreno Villa es — como explicó muy bien Cirre, loc. cit. p. 39— de»carácter completamente voluntario» y su esencia «reside, principalmente, en el empleo de palabras y frases no consideradas de suficiente entidad lírica» así como «en la selección de objetos juzgados poco aptos para figurar como centro del ejercicio poemático». Esto, que ya había sido hecho por algunos simbolistas y también enunciado por Jorge Guillén (cf. mi estudio „Jorge Guillén: simetría y sistema; elementos explícitos e implícitos en Cántico - 1928«, en A. Egido (ed.) *Poesía del 27 (V Ciclo Literario, curso 1986-1987, Zaragoza)*, Zaragoza, 1990, 95-113 (recogido en mi libro *Estados de conciencia: ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 2006, pp. 99-119),volvería a ser retomado después por los surrealistas, para los que Moreno Villa también pudo servir de antecedente.

73 *Vida en claro*, p. 195.

74 Cf. José Moreno Villa, *La música que llevaba. Antología poética*, edición de Juan Cano Ballesta, pp. 34-35.

75 Cf. José Fernández Montesinos, *Die Moderne Spanische Dichtung*, Leipzig-Berlín, 1927, p. 112.

76 Cf. *loc. cit*. p. 49.

77 *Vida en claro,* p. 197.

78 *PC,* p. 179.

79 Cf. como ejemplo el inicio de la composición XVII: «*En un crepúsculo está mi amada, / en el otro está mi querida; / por el uno salgo a la feria, / por el otro vuelvo a mis galerías*». Moreno Villa dedicó a Manuel Machado un excelente estudio, «Manuel Machado, la manolería y el cambio», recogido en su libro *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá,* México, 1951, 1954 y Madrid, 1976.

80 Cf. *PC*, pp. 187-189, la composición XXIV.

81 Guillermo Carnero, «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española», *José Moreno Villa en el contexto del 27. Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga, 10, 11, 12, 13 de noviembre de 1987* (citado en los sucesivo *Actas*), p. 18. Ya Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, p. 122, se había referido a «La absorción del modernismo en el ambiente nativo, tierra y cultura, del autor», indicando cómo «lo folclórico, entendido aquí de manera mucho más sutil de cómo ordinariamente se entiende, juega un papel importante en la demarcación de su campo visual y de su campo de expresión». También Cirre, *loc. cit*. p. 41 explica cómo «el caló del barrio

malagueño del Perchel «ofrece a nuestro poeta «una vertiente hacia lo vulgar. Pero, también, hacia lo popular tomado, y presentado, directamente y sin artificio»; advierte, además, cómo Moreno Villa «ha elegido un tipo adscrito al folklore andaluz: el del gitano caballista», y cómo esta elección «representa una intuición valiosa de personaje lírico-popular», que, a su vez, y para que el drama surja, necesita de un antagonista, que va a ser la Guardia Civil; anticipándose así «—en veinticinco años— al asunto central del *Romancero gitano* de Lorca. Cirre, *loc. cit.* pp. 41-43 reconoce que, aunque «la secuencia gitano-caballo-guardia civil-campiña-charol-luna, cuyo martillo temático recuerda tanto al autor granadino», sin embargo, «ni la luna, o el caballo, tienen en Moreno Villa el valor de símbolos que habrían de adquirir con García Lorca». Lo que sí hace Moreno es descubrir «al gitano como elemento propio de lo popular». Señala, además, como también hace Cernuda, cómo dos romances de *Garba*, «Hombrada» y «Dolorosa», «se adelantan a los temas lorquianos», y que en algunos versos de «Hombrada» (en concreto en éstos: *Y está azul el cielo, gris, / y los geranios sin color, / y como cirios, las mejillas,/y mudo el loco ruiseñor*) se advierte ya un recurso que Lorca utilizará también en su *Romancero gitano*: el desdoblamiento de cada verso «en dos visiones : la normal y su contrapartida, que forman un período completo unido al siguiente por una conjunción copulativa que tiende a aumentar la ominosa densidad del futuro desenlace».

82 Guillermo de Torre, *loc. cit.* p. 29. Cirre, *loc. cit*. p. 56 es más duro: «Tampoco vale mucho *Evoluciones*» dice, y apunta, como causa de ello, su intento «de conseguir un objetivismo poético no siempre logrado». Pese a ello, reconoce su novedad.

83 Cf. Cirre, *loc. cit*. p. 56.

84 Cf. Carnero, *Actas,* p. 18.

85 Enrique Baena, «La imaginación creadora como interiorización, simbolización y perspectivismo estético: José Moreno Villa», *La invención estética. Contribución crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporánea*s, Madrid, 2014, p. 128.

86 *Vida en claro*, pp. 197 ss.

87 Cf. *Estoy mirando / en mi pensamiento, / lo negro y vacuo / de todo esfuerzo, / de todo aplauso*.

88 Luis Cernuda, *loc. cit*. p. 127.

89 Cf. *PC,* p. 289.

90 Cf. *PC*, p. 206.

91 *Vida en claro*, p. 197.

92 *PC*, p. 194.

93 *Vida en claro*, p. 196.

94 *PC,* pp. 211-212.

95 *PC*, pp. 217-218.

96 *PC*, p. 213.

97 *PC*, p. 225.

98 *PC*, pp. 229-230.

99 *PC,* p. 212.

100 *PC*, pp. 26-217.

101 *PC*, p. 203.

102 *PC*, p. 235. Luis Izquierdo, «En el umbral de la poesía nueva: *Colección* «, *Actas* p. 73 y p. 89, nota 16 compara este poema con el primero de *Presagios* de Pedro Salinas y los considera a ambos poemas «composiciones programáticas». Recuérdese que algunos de los poemas de *Colección* vieron la luz antes en la revista *La Pluma* en los años 1920 y 1921, como indica Izquierdo, loc. cit. p. 68.

103 *PC*, p.236.

104 El posible influjo en Guillén lo advierte también Luis Izquierdo, loc. cit. pp. 79 y 81.

105 *PC,* p. 238: «Congoja».

106 Cf. *Estudios*, pp. 131-140.

107 Cf. Guillermo de Torre, *El fiel de la balanza*, p.42.

108 Acorde con ello, incluso llega a decir que «el ultraísmo es uno de los nombres más certeros que se ha forjado para denominar la nueva sensibilidad»: cf. Guillermo de Torre*, El fiel de la balanza*, p. 42.

109 Gerardo Diego, en su prosa «El buen amigo», publicada en la revista malagueña *Caracola* el 23 de octubre de 1956, recogida en *Obras Completas. Prosas. Tomo VIII. Prosa Literaria (Volumen 3)*, p. 379 dice que «Los títulos de sus libros, paralelos en muchos puntos a los de su máximo contemporáneo Ramón Gómez de la Serna, se escapan por todas las tangentes posibles». En ello insiste también Luis Izquierdo, loc. cit. p. 79 ss.

110 Cf. Guillermo de Torre*, El fiel de la balanza*, pp. 45-46.

111 Cf. como ejemplo de ello que el «Pequeño florilegio de la Nueva Poesía Española», Suplemento Literario de *La Nación,* nº 174 (28 de octubre de 1928*)* recoge «Romance de la luna, luna» de García Lorca «Fragmento» de Moreno Villa, «Río» de Jorge Guillén, «Pórtico de *Versos humanos*» de Gerardo Diego, «Fugitiva» de Pedro salinas, «Seguidillas a una extranjera» de Rafael Alberti y «Caza-mariposas» de Rogelio Buendía, según indica Julio Neira, *Trasluz de vida. Doce escorzos de Gerardo Diego*, Barcelona, 2013, p. 214 nota 62.

112 *Vida en claro*, p. 107.
113 *Estudios sobre poesía española contemporánea*, p. 127.
114 *Ibídem*, p. 126.
115 *PC*, p. 239.
116 *PC*, pp.242-247.
117 Cf. también, *PC*, p. 259: *Pues el momento vino a ti / con todo lo que tú soñaras, /y lo dejaste patinar/y hundirse de nuevo en la nada*, aunque aquí parece más próximo a la poética antoniomachadiana que a la surrealista o surreal.
118 *PC,* p. 252.
119 *PC*, p. 253.
120 *PC*, pp. 257-258.
121 *PC*, p. 267.
122 *PC*, pp. 267-268.
123 Cf. Cernuda, *Estudios de la poesía española contemporánea*, p. 122.
124 *PC*; p. 268.
125 Cf. Rafael Alberti, *Poesía I*, edición de Jaime Siles, Barcelona, 2003, pp. 431 y 728.
126 *PC*, p. 270-271.
127 *PC*, pp. 271-275.
128 *PC*, p. 276.
129 *PC*, pp. 283: en concreto, versos 7 y 8: *unos guardias civiles de charolada / o un tropel de caballos con una diligencia*. En este último, por cierto, podría rastrearse del verso de Cernuda, de su poema «Quisiera estar solo en el Sur», *o huyendo en un galope de caballos furiosos:* cf. Luis Cernuda, *Poesía Completa*, edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, 1977, p. 268.
130 *PC,* p. 277-278.
131 *PC*, pp. 278-279 y PC, p. 284: «Gaviota», donde la verbaliza como *rayita blanca, / blanco rizo / en el seno claro / del aire tibio*.
132 cf. Luis Cernuda, *Poesía Completa*, p. 84.
133 Cf. Cirre, *loc. cit*, p. 44.
134 Cf. José Moreno Villa, *La música que llevaba. Antología Poética*, edición de Juan Cano Ballesta, p.41.
135 Cf. Carmen de Mora Valcárcel, «Sobre la poesía de José Moreno Villa», *Andaalucía en la generación del 27*, Sevilla, 1987, pp. 149-186.
136 Cirre, *loc, cit*. p. 26 considera este proteísmo «semejante, *mutatis mutandis*, al de Picasso en pintura» como «actividad de esencia experimental».
137 *Loc. cit*. p. 69.
138 *Loc. cit*. p. 70.
139 *Loc. cit*. p. 74.
140 *Loc. cit*. p. 76.
141 *Loc. cit*. p. 77.
142 *Loc. cit*. p. 77.
143 Cf. «Reflexiones sobre la lírica», *Revista de Occidente*, tomo VIII (junio de 1925), pp. 359-377.
144 Izquierdo, *loc. cit*. p. 86.
145 Izquierdo, *loc. cit.* p. 79.
146 Guillermo de Torre, *loc. cit*. p.41.
147 Cf. Philip Weelwright, *Metáfora y realidad*, Madrid, 1979, pp. 44-45, como señala con acierto Luis Izquierdo, loc, cit. p. 86.
148 Guillermo de Torre, *loc. cit*. p. 28.
149 Cf. Cirre, *loc. cit*. p. 54.
150 Cf. Cirre, *loc. cit*. p. 59.
151 Cf. Gerardo Diego, «La edad», *ABC* de Madrid el 19 de mayo de 1967, recogido en *Obras Completas. Prosas. Tomo VIII. Prosa Literaria (Volumen 3)*, p. 381 le llama «el adelantado».
152 Cf. Cirre, *loc. cit*. p. 61.
153 Cf. Vittorio Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, 1971, pp. 93-96.
154 *Loc. cit*. pp. 64-65.
155 Cf. Antonio Machado,«Reflexiones sobre la lírica«, *Revista de Occidente,* año III , nº XXIV 8 junio 1925) , recogido *Obras. Poesía y Prosa*, edición de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre, Buenos Aires, 1964, pp. 821-831.
156 *Vida en claro*, pp. 117-118.
157 Cf. Rafael Alberti, *La arboleda perdida,* Buenos Aires, 1959, pp. 198 ss.
158 Gerardo Diego, «El Premio Nacional de Literatura», *Arriba*, 21 de noviembre de 1976, recogido en *Obras Completas. Prosas. Tomo VIII. Prosa Literaria (Volumen 3)*, pp. 1219-1221.
159 Cf. Arturo del Villar, «De cómo el poeta malagueño José Moreno Villa conoció y se enamoró de una joven neoyorkina, pelirroja por más señas», *La Estafeta Literaria*, nº 617 (agosto de 1977), pp. 4-7.
160 Sobre ello, cf. Gerardo Diego, «El buen amigo», *Caracola* ,23 de octubre de 1956, recogido en *Obras Completas. Prosas. Tomo VIII. Prosa Literaria (Volumen 3)*, pp. 377-379.
161 Cf. pp. 123-133.
162 Cf. David Miranda-Barreiro, «Primitivist Modernism and imperialist colonialism : the view of African Americans in José Moreno Villa's *Pruebas de Nueva York* and Julio Camba's *La ciudad automática*», *Journal of Spanish Cuiltural Studies* 14, nº 1, pp. 52-69.
163 *Vida en claro*, pp. 140-141.
164 Para el contexto intelectual de Moreno Villa y su activa y directa participación en él cf. Francisco Abad «Moreno Villa y el mundo intelectual de su tiempo», *Actas*, pp. 272-282.
165 Cf. Biruté Ciplijauskaité, «Los *cuadros cubistas* de José Moreno Villa», *Studies*

in honor of Gustavo Correa, Potomac, 1986, pp. 45-47.

166 *PC*, p. 307.

167 *PC*, p. 313.

168 *PC*, pp. 312-313.

169 Cf *PC*, p. 315 «De un modo u otro».

170 Según Carnero, *Actas*, p. 22 Moreno Villa captó en este libro «el espíritu de entreguerras o las manifestaciones de aparente emancipación de la mujer en los círculos altoburgueses de la época».

171 *PC*, p. 316.

172 *PC,* p. 318.

173*PC*, pp. 321-322.

174 «Observaciones con Jacinta», *PC*, p. 322.

175 Cf. Federico García Lorca, «Teoría y juego del duende», *Obras Completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre, Madrid, 1965, pp. 109-121.

176 *PC*, pp. 326-327.

177 Cf. Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, versión de Juan Carlos Curutchet, Madrid, 1968 y mi introducción a Rafael Alberti, *Antología Poética*, Madrid, 2003, pp. XXX-LVI y mis estudios „Itinerario poético del segundo Alberti: de Bécquer a Lope, o del surrealismo a la revolución«, en G. Santonja (ed.): *El color de la poesía: (Rafael Alberti en su siglo)*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, 109-136; „Aleixandre y el surrealismo: notas para una necesaria y posible revisión«, *Turia,* 71/ 72, 2004-2005, 199-207 y „Figurativismo conceptual y abstracción irracionalista: espadas como labios o el heterodoxo surrealismo de Vicente Aleixandre«, S. Arlandis y M. Á. García (eds.): *Olvidar es morir: nuevos encuentros con Vicente Aleixandre*, Valencia, 2011, 61-80.

178 *PC*, P. 339.

179 *PC*, p.340-341.

180 *PC,* p. 351, «Caramba 30».

181 *PC*, p. 352.

182 *PC*, p. 356.

183 *PC*, p. 353, «Caramba 204».

184 *PC*, p. 3546, «Caramba 44».

185 *PC*, p. 363, «Caramba 8».

186 *PC*, p. 375, «Caramba talluda núm. 1».

187 *PC*, p. 407.

188 *PC*, p. 398.

189 *PC*, p. 407.

190 *PC*, p. 409.

191 *PC*, p. 394.

192 *PC*, p. 397.

193 *PC*, pp. 399-400.

194 *PC*, p. 422: «Mentira».

195 *PC*, p. 414.

196 *PC*, p. 415.

197 *PC*, p. 415.

198 *PC*, p. 415.

199 *PC*, p. 416.

200 *PC*, P. 416.

201 *PC*, pp. 416-417.

202 *PC*, pp. 417-418.

203 *PC*, p. 308.

204 *PC,* p. 420.

205 *PC*, pp. 420-421.

206 *PC*, pp. 422-425.

DISCURSO DE INGRESO DE D. JAIME DE FERRÁ Y GISBERT EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Mis primeras palabras son de gratitud a esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo por haber tenido a bien nombrarme su Correspondiente en Mallorca a propuesta de los Académicos Numerarios, Monseñor don Francisco García Mota, el Embajador don Francisco Javier Carrillo Montesinos y el Arquitecto don Álvaro Mendiola Fernández a quienes expreso mi agradecimiento por el alto honor que han querido hacerme.

La Real Academia de San Telmo cuenta en su seno a ilustres personalidades del mundo artístico y espero que con vuestra ayuda sabré estar a la altura de la satisfacción que me embarga en este momento.

Considerando mi condición de Gentilhombre de Su Santidad y por consiguiente mi estrecha vinculación con la Santa Sede, me ha parecido oportuno hablarles en esta conferencia que viene a ser mi presentación ante ustedes, de la Pontificia e Insigne Academia de Bellas artes y Letras de los Virtuosos al Panteón.

CREACIÓN

Evocando la historia de la Pontificia Academia, corresponde hacer una incursión en el tiempo, situándonos en el lejano año 1543 en el que la Academia inició sus actividades, habiendo sido creada en 1542 en el mismo Panteón de Roma. Se denominó en sus orígenes «Compañía». La primera sede fue la primera capilla entrando a la izquierda en el Panteón, dedicada a su Patrón San José.

Fue Su Santidad Pablo III que interrumpió el reglamento medieval de las distintas corporaciones que obligaba a los artistas a pertenecer a una sola sociedad. Los principales artistas de cualquier época han integrado la Academia, también extranjeros, como, por ejemplo, Francesco Mochi, Pietro da Cortona, Velázquez, Borromini, Vanvitelli, Cánova, Valadier. Poco tiempo después de la fundación fueron también captados músicos.

En la segunda mitad del siglo XIX, gracias a un legado de Ludovico Stanzani, fue creado un Pensionado con el cual se formaron jóvenes artistas. En 1995, San Juan Pablo II añadió la Clase de los Escritores y Poetas y la categoría de los cineastas a la ya existente de Pintores.

IZQUIERDA: PANTEÓN DE ROMA. DETALLE DE LA CAPILLA DE SAN JOSÉ
DERECHA: FRANCESCO TERZI, 1591. DESIDERIO D'AUDIUTORIO

DATOS HISTÓRICOS

La historia de la Pontificia e Insigne Academia de Bellas Artes y Letras de los Virtuosos al Panteón es secular, hecha de nombres de ilustres personalidades, según las crónicas y representadas por obras emblemáticas. Es una historia todavía hoy viva y abierta.

Reconocida bajo el pontificado del Papa Pablo III, nacido Alejandro Farnese (1468-1549), la Academia hunde sus raíces en el lejano octubre 1542, en una fase más bien delicada para la Iglesia de Roma. Lacerada por fuertes tensiones entre católicos y protestantes, que dos años más tarde llevarían a la apertura del Concilio de Trento.

LA COMPAÑÍA DE SAN JOSÉ DE TIERRA SANTA

El fundador de la congregación del Panteón, denominada inicialmente Compañía de San José de Tierra Santa, es el monje cisterciense Desiderio d'Adiutorio (1481-1546), lacrador de las Bulas Apostólicas. En la colección del Panteón se conserva su retrato cuya autoría no queda claramente atribuida a Francesco Terzi porque parece más bien pertenecer a la primera mitad del siglo quince más que a la mano del pintor.

La apelación de Compañía de San José de Tierra Santa proviene de la primera capilla que se encuentra a la izquierda en el edificio de la plaza de la Rotonda, asignada en iuspatronato a los Virtuosos, llamados así por Giovanni Baglione algunos decenios más tarde. Una edificación querida por el mismo Desiderio d'Adiutorio para conservar tierra que trajo con él a su regreso de Palestina, situándola bajo el altar de la capilla y elevándola de este modo tanto en el plano moral como religioso, así como como vínculo para la comunidad de los Virtuosos. Lugar éste predilecto de los artistas, como atestiguan los adornos, así como las restauraciones realizadas, como práctica de caridad.

En el siglo XVII, intervinieron pintores como Giovanni Baglione, Francesco Cozza, Francesco Rosa, Ludovico Gimignani, Giovanni Andrea Car-

loni, Giambattista Greppi, Giovanni Antonio Catrosi, mientras en al siglo diecisiete, pertenecen los bajos relieves de Paolo Benaglia y Carlo Monaldi.

En realidad, debemos precisar que el lugar efectivo de los encuentros mensuales de la comunidad artística, para celebrar la sacra liturgia y deliberar acerca de la actividad, ha sido el llamado «Oratorio de las reuniones», situado a mitad de la escalera que lleva a la planta del ático del Panteón, que fue sede institucional solamente desde 1838, por la concesión del cardenal Agostino Rivarola, debido a la multiplicación de las donaciones y de las obras procedentes de los concursos y sobre todo gracias a las nuevas adquisiciones y a los dibujos del «pensionato Stanzani» desde 1875, legado del homónimo arquitecto, el mismo miembro de la sociedad.

HACIA LA DEFINICIÓN DE ACADEMIA: LOS CONCURSOS Y LA FIGURA DE RAFAEL

En el transcurso de los años treinta del siglo XIX ocurrieron algunos hechos que confieren mayor impulso a la actividad de la congregación. El primer impulso tiene su origen en la publicación de 1837 del nuevo Estatuto, que determina la posibilidad de organizar dos tipos de concursos entre artistas: bimestrales, llamados de ejercicio o bienales, denominados Gregorianos, en honor de Gregorio XVI, protector de los Virtuosos.

EL LUGAR EFECTIVO DE LOS ENCUENTROS MENSUALES DE LA COMUNIDAD ARTÍSTICA HA SIDO EL LLAMADO «ORATORIO DE LAS REUNIONES»

La institución de los concursos constituye un factor determinante para la elevación de la Congregación al rango de Academia. Los mismos temas elegidos para la competición confirman esta orientación. Los temas principales, conciernen la mitología clásica, la historia, las escrituras, y la hagiografía. Para las pruebas de arquitectura, en cambio, se pone de manifiesto un mayor acercamiento a lo real. Se trata de proyectos de edificios religiosos y laicos de utilidad pública. Para alcanzar el estatuto de Academia, a la actividad didáctica se suma una mayor apertura de la Institución a nuevos nombramientos, pertenecientes a otros sectores culturales y sociales.

El título de Pontificia ha sido concedido por Pio IX en el año 1861 pero la consagración como Academia llega solamente el 9 de mayo 1928 bajo propuesta del cardenal Pietro Gasparri a Pio XI, que avala la petición.

Un segundo acontecimiento de gran relieve para la historia de la Compañía concierne la confirmación del sepulcro de Rafael en 1833, al interior del Panteón. Un acontecimiento que subraya una especie de descendencia con la presencia de numerosos discípulos e artistas, entre los cuales Tommasso Minardi y Friedrich Overbeck. En otras palabras, la tumba de Rafael encarna un ulterior símbolo y motivo de reconocimiento del valor inmortal de la belleza artística.

LOS VIRTUOSOS

La Pontificia Insigne Academia de Bellas Artes y Letras de los Virtuosos al Panteón se propone de favorecer y de ampliar la investigación y el ejercicio de las disciplinas humanísticas, de las artes, de la música y de la arquitectu-

ra. La Academia se compone de Académicos Virtuosos ordinarios, los cuales pasan a ser eméritos al cumplir los 80 años de edad y de Académicos Virtuosos *ad honorem*.

Los miembros ordinarios son escogidos entre figuras ilustres, italianos o internacionales, que se han particularmente destacados en el campo de la Literatura y de las Bellas artes, o en los estudios afines. El nombramiento de estas personalidades compete al Soberano Pontífice, en base a una propuesta del Consejo de Presidencia. Los Académicos Virtuosos ordinarios participan en todas las actividades de la Institución y se dividen en cinco clases (10 representantes por cada una): 1. Arquitectos; 2. Pintores y Cineastas; 3. Escultores; Músicos y Cultores de las Artes; 5. Escritores y Poetas.

EL TÍTULO DE PONTIFICIA HA SIDO CONCEDIDO POR PIO IX EN EL AÑO 1861

LA COLECCIÓN

La colección de las obras de la Pontificia e Insigne Academia de Bellas Artes y Letras de los Virtuosos al Panteón incluye una serie de peculiaridades históricas y culturales que la hacen única por la formación y los contenidos.

Se trata de un conjunto de documentos, de pequeñas y grandes obras maestras de la Historia del Arte, pocos conocidos por el gran público; pero al mismo tiempo singulares por su valor intrínseco y por el soporte que pueden ofrecer al conocimiento de los avatares históricos-artísticos romanos e italianos en un lapso de tiempo bastante amplio.

Al día de hoy las obras están distribuidas en dos sedes. La parte central y más amplia, incluye pinturas y esculturas del siglo XVI al siglo XX, dibujos de los siglos XIX y XX y objetos de decoración, se conservan en el Panteón; las donaciones más recientes, en cambio están conservadas en vía de la Conciliazione, donde se encuentran también la biblioteca y el archivo.

LA DONACIÓN COMO MOTOR DE LA COLECCIÓN

La originalidad del conjunto deriva de su origen, motivado por ideales espirituales desde 1543; entonces exento de cualquier injerencia o presión debida a influencias del poder: económicas y mercantiles. Su nacimiento y su desarrollo se deben, en cambio, a la generosidad de los artistas de la Congregación de San José (precedente denominación de la Academia), que en el transcurso de los siglos han dado sus obras a la Institución.

LOS TEMAS

La libertad de cada miembro de la Congregación de regalar o realizar obras para la Academia, sin ninguna decisión establecida por la jerarquía, comporta una variedad de trabajos artísticos más bien heterogéneos. En particular, la gama de los temas realizados entre el siglo XVIII y el siglo XIX conciernen sobretodo retratos, o se inspiran en la mitología clásica, en la historia de la Iglesia católica y en las Escrituras. El tema de San José, representa un

PANTEÓN DE ROMA

argumento fuertemente inspirador de números artistas. Vale la pena mencionar las dos pinturas de un artista de primer rango como Giovanni Baglione (Natividad de Jesús con San José, Sueño de San José), obra de Giancinto Brandi (El sueño de San José) y un San José con Jesús adolescente de Domenico Ambrosini. A estos se unen también algunos paisajes, como la Vallata Messicana de Carlo De Paris, alumno de Luigi Agricolo y Gaspare Landi; o el paisaje del Tiber de Pio Grande.

El núcleo más consistente de la colección, asimismo en el plano cualitativo, concierne el grupo de retratos y autorretratos de los siglos XIX y XX. Se trata tanto de pinturas como de bustos en mármol y yeso, que a menudo evocan el aspecto de los mismos artistas o de personajes relevantes del tiempo. Entre estos se puede mencionar la obra del escultor Oskar Sosnowski, al cual se debe el disco de piedra con el escudo y los símbolos artísticos de los Virtuosos, colocado en el portal de ingreso debajo del porche del Panteón que conduce hasta el ático.

LOS CONCURSOS

A partir de los años Treinta del siglo XIX se apuntan algunas importantes novedades. Con el inicio de la actividad formativa de jóvenes artistas, por mediación de los concursos, se registra un consistente aumento no solamente de obras de colección sino de proyectos, dibujos, elaborados y presentados durante las competiciones académicas. El desarrollo de los contenidos y de las actividades se revelan determinantes para elevar la Congregación de San José al rango de Academia (1928).

LAS ACTIVIDADES DE LA ACADEMIA, ENTRE TRADICIÓN E INNOVACIÓN

La misión de la Academia de los Virtuosos del Panteón ha sido siempre la promoción y la difusión de las artes, de la literatura, de la poesía, de la música y, más recientemente, también del cinema, siguiendo y sosteniendo en esto la espiritualidad y la actividad de la Iglesia Católica que durante muchos siglos ha inspirado la substancia y la fama del arte en Italia y de la cultura occidental.

ESTA TAREA ESTÁ VIVA E IMPORTANTE EN NUESTROS DÍAS

Si en los últimos años la Academia se había concentrado preferentemente en la investigación y en el estudio del pasado propio, hoy se proyecta hacía un futuro de nueva creatividad en un dialogo con el mundo del arte, de la arquitectura y la cultura contemporánea.

Hoy, la misión más concreta consiste en la representación de formas inéditas y con materiales y métodos innovadores del arte y de la cultura actuales, cuyos valores humanísticos, espirituales y metafísicos que siempre han hecho parte de la actividad y del empeño de la Iglesia Católica. Esto naturalmente sin perder de vista el contacto con su gran pasado. Se puede condensar todo en una frase: *Cinco siglos de historia hacia el futuro.*

Una actividad ulterior está en curso. Concierne la promoción del arte contemporáneo por mediación de exposiciones y eventos. El Panteón ha sido históricamente la sede donde estos eventos se llevan a cabo. Es uno de los más importantes monumentos de la arquitectura de todos los tiempos y contiene tanto en la denominación, como en la historia, como en la forma, una serie de potentes símbolos con referencia a la conciliación, a la acogida, a la integración, a la inclusión. En relación a estos valores, recientemente ilustrados y sostenidos por el Papa, está en curso de proyecto una serie de eventos —un tríptico de arte visiva contemporánea— que podría interesar, la espacialidad interna del monumento.

Una actividad ulterior será, como es tradicional, la publicación de concursos académicos tradicionales, basados en situaciones concretas y en problemas urbanos que requieren solución.

LA BIBLIOTECA DE LOS VIRTUOSOS SE HA CONSTITUIDO EN EL CURSO DE LOS SIGLOS, DESDE EL SIGLO XVI HASTA HOY

LA BIBLIOTECA

Está situada en la sede social en el palacio San Pio X, en la vía de la Conciliazione, 5, donde están expuestas también obras de arte (pinturas y esculturas) de los siglos XIX, XX y XXI.

Fruto de donaciones de estudiosos, de socios y amigos, la Biblioteca de los Virtuosos se ha constituido en el curso de los siglos, desde el siglo XVI hasta hoy. Cuenta con libros raros y antiguos; en particular un gran número de ediciones anteriores a 1830, así como algunas del siglo XVI que atestan el

ORATORIO DE SAN JOSÉ. CONJUNTO Y DETALLE

origen de la Institución que inicialmente era una Compañía o Congregación. Consiste en 4.500 volúmenes; además de libros antiguos, comprende catálogos de exposiciones, manuales y monografías de historia y crítica del arte, arqueología, arquitectura, ensayos literarios, poéticos y enciclopedias. Notables son los 21 volúmenes de la Historia de los Papas desde final de la edad media (1417) hasta Pio VI (1799), de Ludwig von Pastor. Asimismo, es importante para la consulta, el Diccionario histórico-eclesiástico desde San Pedro hasta nuestros días, de Gaetano Moroni, Venecia (1840-1861).

EL ARCHIVO

El Archivo de los Virtuosos al Panteón, originalmente se encontraba en un pequeño mueble empotrado en la pared al lado del altar del Oratorio, antigua sede de la Academia en el Panteón; con el aumento de los volúmenes, ha sido trasladado en un lugar vecino ubicado en el ático del Panteón. Para facilitar la consulta, en el año 2010, ha sido trasladado a la sede operativa en el Palacio San Pio X.

Allí está la documentación acerca de la historia de los Virtuosos, desde la primera Congregación y, desde 1928, de la Academia Pontificia. Están las actas de las reuniones que los Virtuosos celebraban mensualmente para deliberar acerca de varios argumentos de su actividad principalmente piadosas y a la constitución de dotes y otros beneficios para las jóvenes pobres o de futuras religiosas; documentos que conciernen donaciones y herencias para fines benéficos; algunos antiguos estatutos y publicaciones acerca de la devoción a San José, Patrón de los Virtuosos. Desde el año 2000 han sido estudiados sistemáticamente los libros de las actas de las reuniones desde 1543

hasta 1877, un mes antes de la muerte de Pio IX; esta obra consta de cinco volúmenes, editados por Mario Congedo.

PUBLICACIONES

La Academia ha publicado desde 2005 varios Anales referidos a los siguientes temas:

- La Colección de la Pontificia Insigne Academia de las Bellas Artes y Letras de los Virtuosos del Panteón.
  Pinturas y Esculturas (2016).
  Artistas para el Jubileo de la Misericordia (2016).
- La Congregación de los Virtuosos al Panteón desde Pio VII a Pio IX (2015).
- La Compañía de San José de Tierra Santa desde Clemente XI a Pio VI (2010).
- La Compañía de San José de Tierra Santa desde Gregorio XV a Inocencio XII (2005).
- La Compañía de San José en los pontificados de Clemente VIII, León XI y Pablo V (1595-1621) (2002).
- La Compañía de San José de Tierra Santa en el siglo XVI (2000).

CONCLUSIÓN

Llegado al final de mi parlamento quiero reiterar mi gratitud a la Real academia de Bellas Artes de San Telmo por haberme hecho el alto honor de considerarme digno de integrarla como Correspondiente.

Con esta conferencia he tenido la satisfacción de divulgar los tesoros artísticos que contiene la Pontificia Insigne Academia de los Virtuosos al Panteón pocos conocidos por el gran público. Tengo que agradecer a la Academia Pontificia la magnífica información puesta a mi disposición para la redacción de mi escrito.

Me pongo desde este mismo instante a disposición del Cuerpo Académico para cualquier colaboración con la Santa Sede que pueda redundar en beneficio de esta docta e Ilustre institución académica de Bellas Artes de San Telmo.

D. JAIME DE FERRÁ Y GISBERT
26 de abril de 2018

INGRESO DE D. PABLO ALONSO HERRAIZ COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MÉXICO

Presentación por D. Sebastián García Garrido, Académico Numerario

Excma. Sra. Vicepresidenta Primera de esta Real Academia, Ilustrísimos Sras. y Sres. Académicos, Autoridades, Señoras y Señores.

Supone una especial satisfacción contestar en nombre de la Corporación al discurso de tan destacado y completo artista, profesor/investigador de universidad, el Ilmo. Sr. don Pablo Alonso Herraiz, amigos ya desde la primera vez que tuvimos ocasión de coincidir, ante tan valiosa calidad humana, y no menos capacidades y amplísima cultura en el ámbito académico y artístico.

Tuve el honor de presentar su candidatura con los Académicos de Número, Ilmo. Sr. don Antonio Garrido Moraga, a quien echamos de menos y seguimos recordando con cariño esta tarde aquí, y el Ilmo. Sr. don Francisco Ruiz Noguera, el veintinueve de este mismo mes de mayo del pasado año. Tan queridos y admirados compañeros compartían la misma consideración hacia el nuevo Académico, ratificando su apoyo más allá de la idoneidad de su amplio y brillante currículum, como firme garantía para que esta Academia acogiera su candidatura.

Estamos ante un perfil que trasciende los ámbitos tradicionales de las artes plásticas, porque engloba todas sus acepciones. Pero es, además al mismo tiempo, comisario de exposiciones y gestor cultural, con la trascendencia e interés que suponen estas actividades realizadas desde la visión privilegiada y experiencia propia, del artista. Este amplio ámbito de competencias que integra viene dado porque en su licenciatura de Bellas Artes en la Universidad de Granada no dudó en hacer todas las especialidades, de Escultura, Pintura y Diseño; que complementó con su formación de posgrado en Historia del Arte Contemporáneo, en que se doctoró en la Universidad de Málaga. Un perfil que aún se dispara mucho más cuando se hace especialista en Estudios de Performance, con Investigación en Proyectos Visuales, especialista en Metodología de investigación basada en la práctica; y Vídeo Danza. Además de otros dos títulos integradores de esa inmensa formación multidisciplinar: Diplomado en Estudios Avanzados por la Universidad de Granada, y Máster

en Pintura Europea (Hispano-Flamenca) del siglo XVII, realizado en Málaga. Miembro es, por todo ello, de la Latin American Studies Association, de la Pittsburgh University, EE.UU.

Aunque su familia reside en Málaga y tenía un gran futuro en nuestra universidad, o en cualquier otra que presentara tan destacado currículum, las invitaciones a diferentes universidades de América terminaron por atraerle hacia México, donde es hoy profesor/investigador equivalente a Titular en el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte, de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Profesor de la Universidad de Guadalajara, México, en la Maestría en Educación y Expresión para las Artes, y miembro del Núcleo Académico Básico. Profesor invitado en la UNAM –Universidad Autónoma Metropolitana de México–; en la Universidad Federal de Minas Gerais, en Bello Horizonte, Brasil; en la Universidad de la Habana; y en la Universidad del Quindio, Colombia. En estos momentos se encuentra en la Universidad de Málaga, desarrollando su proyecto de investigación correspondiente a un año sabático.

Entre las disciplinas académicas a que se ha dedicado en los últimos años, es investigador y profesor en Arte y Tecnología, Estudios del performance, Danza experimental, Metodología de la investigación, Análisis Coreográfico, Investigación en Danza, Historia del Arte Mexicano, Diseño Gráfico, Artes Escénicas, Sociología del Arte, y Estudios Cinematográficos, entre otras. En estudios de posgrado es profesor en doctorados de Ciencias Sociales, y en Filosofía, donde imparte las materias de Pensamiento Social Contemporáneo y Estudios Culturales.

La sintonía natural con el Dr. Alonso Herraiz ha venido ampliando la colaboración en proyectos de investigación y una afinidad académica, en una temática aún por recuperar de su protagonismo original, como es la simbiosis productiva entre los campos del Arte y el Diseño.

Su discurso y la obra, que da sentido a su investigación, enriquecen sin duda las aportaciones de la Sección Sexta en la que me ubico en esta Academia. Este vínculo interdisciplinar nos lleva a compartir un gran amigo de México, cuyas peculiaridades me recuerdan mucho a nuestro nuevo Académico Correspondiente. Se trata de nuestro querido y admirado Félix Beltrán, la excelencia en cuanto a persona, por encima aún de su enorme consideración internacional como maestro del diseño, autor de uno de los iconos más copiados, sus retratos del Che. La sensibilidad de Félix Beltrán por el arte le lleva a fundar la Galería Artis en Ciudad de México, en la que tuve el gran honor de exponer, no sólo por su invitación y comisariado, pues en ella han expuesto ilustres diseñadores que al mismo tiempo son destacados artistas, como Herbert Bayer —que fue profesor de la Bauhaus—, o Hernst Hiestand —de la Escuela de Zurich—.

En la destacada faceta creativa y multidisciplinar de Pablo Alonso Herraiz, como artista visual multimedia, su obra se ha expuesto en Nueva York, Lisboa, Berlín, Colombia, Turín, Basilea, México (Foro de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara y Museo Antropología de Xala-

pa), París, Madrid, Málaga, Sevilla, Cádiz, Barcelona, Granada, Oviedo, etc. Ha trabajado con importantes galerías de arte contemporáneo como Javier Marín, Alfredo Viñas, en Málaga, o las extranjeras Galería Quattro, Lisette Alibert de París, o Chucho Reyes. Destacable también su participación en ferias de arte contemporáneo como Arco, Art-Salamanca, Artíssima, Art-Santander, Estampa, Balelatina (Art-Basel), Suiza. Ha diseñado programas para el Eifman Ballet Theatre de San Petersburgo, Mozarteum Orchestra de Salzburgo, Gary Hoffman, la mezzosoprano Vivica Genaux, o La Orquesta Filarmónica de Málaga, entre otros. Ha diseñado libros, por ejemplo, para el filósofo Julio Quesada, el dramaturgo Miguel Romero Esteo, el novelista Guillermo Busutil, o los poetas Juan Miguel González y Jorge Riechman. «La obra de Herraiz constituye una metódica investigación, creador de mundos conceptuales y polisémicos, narrador de fantasías intelectuales de ignotos simbolismos y manipulador del espacio y del tiempo creativo. Su planteamiento artístico se acerca a la fisiología y la psicología experimental, al impacto de la ciencia en el ser humano. Su obra transita entre lo real y lo fingido, entre lo aparente y lo fehaciente»[1].

SU DISCURSO Y SU OBRA ENRIQUECEN SIN DUDA LAS APORTACIONES DE LA SECCIÓN SEXTA EN LA QUE ME UBICO EN ESTA ACADEMIA

Esta rica trayectoria le permite haber tenido un amplio panorama de temas y la difícil elección de uno de ellos para su discurso. Cualquiera de ellos habría sido magistralmente expuesto y obtenido gran éxito, pero personalmente agradezco la deferencia de enfocarlo al vínculo Arte-Diseño. En este interés por potenciar dos ámbitos claramente definidos y autónomos, la innovación y capacidad de llegar más allá depende, como en otros campos, de la interdisciplinariedad, de saber y relacionarte más allá de tu ámbito de conocimiento.

En nuestro caso, tres referentes nos ayudan a enmarcar y entender este discurso. «El diseño es el método de juntar forma y contenido» afirma Paul Rand, probablemente el más destacado diseñador de marcas del siglo XX[2]. Gillo Dorfles manifiesta el mismo interés por la investigación de forma y concepto en el lenguaje, en el amplio itinerario de su extensa bibliografía, como muestra incluso el título de su exposición: *Experimentos de la síntesis del arte*. Por último, Bruno Munari, que como Dorfles se inició como artista del movimiento Arte Concreto y terminó apasionado por el diseño, se dedicó a explorar los condicionantes del diseño, y desarrollar una metodología del proyecto; su libro *Design as Art*[3] es una prueba del porqué Picasso le llamó «el nuevo Leonardo».

El profesor Pablo Alonso combina aquí la teoría de la deriva de Guy Debord[4] (1958), con la teoría del caos de Edward Lorenz[5] (1963), una consecuencia de su vida en estos últimos años, dejándose llevar por un itinerario sin rumbo fijo por sorprendentes territorios y, al mismo tiempo, una sensibilidad afinada ante las particularidades del entorno y las vivencias halladas. Ello le lleva a desarrollar, en sus proyectos de creación artística de estos últimos cinco años, una metodología del diseño en que prevalece el proceso no lineal, y el movimiento, sobre el resultado.

TOMA DE POSESIÓN DE D. PABLO ALONSO HERRAIZ. DELANTE, DE IZQUIERDA A DERECHA: Dª ESTRELLA ARCOS, D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, D. JAVIER BONED, Dª MARI PEPA LARA, D. ELÍAS DE MATEO Y D. FERNANDO DE LA ROSA. DETRÁS, DE IZQUIERDA A DERECHA: Dª GEMA DEL CORRAL, D. PABLO ALONSO HERRAIZ, Dª ROSARIO CAMACHO, Dª MARION REDER Y D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

Sólo se requiere ver esta obra de Alonso Herraiz, producto de esta experiencia nómada por territorios extremadamente impactantes como es la realidad y cultura de esa zona límite, en todos los sentidos, en la frontera con Norteamérica. Una experiencia definida por el propio autor: «Una manera de vivir artísticamente en la incertidumbre, en la indecisión y en la flexibilidad casi siempre cerca de lo inviable».

La obra se queda sin el resultado previsto, se satisface en el proceso como lugar de paso sin atenerse a un proyecto para algo, que lleva a la anti-obra. Un resultado que, por otra parte, es sorprendente testigo de la inmersión en ese contexto vivido día tras día, «entre las sorpresas y las conmociones» –definido así por el propio autor– y ante una afinada sensibilidad propia del artista transformado en una actitud subversiva. Sin embargo, esa inmersión decidida y sin pretensión de un resultado planificado arroja una obra viva que logra sumergirnos igualmente en ese contexto tan imprevisible como sorprendente. Un camino de la mariposa, contradictorio con la trayectoria del resto de seres vivos, que ha seducido al artista, que afirma el deseo de mantener el inexplorado itinerario errante de su vuelo.

Para finalizar, dejar constancia de que, a partir de su ingreso en esta Academia y con esta dignidad que recibe, adquiere el compromiso de prestar su mejor servicio, como embajador de ésta y de Málaga, mediante su condición de Académico Correspondiente en México.

Bien venido seas, admirado colega académico y querido amigo, amigo de todo aquel que tiene el placer de coincidir contigo.

SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO
Málaga, 8 de mayo de 2018

BIBLIOGRAFÍA

1 Referencia extraída del *Curriculum Vitae* de Pablo Alonso Herraiz.

2 RAND, Paul, *Design, Form and Chaos,* Yale University Press, New Haven 1993.

3 MUNARI, Bruno, *Design as Art,* Penguin Books, London 1966.

4 DEBORD, Guy (director) *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Vol. I: La realización del arte,* Madrid, Literatura Gris, 2001.

5 LORENZ, Edward, «Deterministic nonperiodic flow», en *Journal of the Atmospheric Sciences*, vol. 20, 1963, pp.130-141.

DISCURSO DE INGRESO DE D. PABLO ALONSO HERRAIZ EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Excmo. Sr. Presidente, D. José Manuel Cabra de Luna, Sra. Tte. de Alcalde del Área de Cultura y Educación, Gemma del Corral Parra, Ilmas. e Ilmos. Sras. Y Sres. Académicos, Distinguidas Autoridades, Señoras y Señores.

En un día tan importante, quisiera exteriorizarles mi emoción y agradecimiento ante este gran acontecimiento que sacude mi vida. Antes de comenzar quiero expresar mi gratitud a la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y a los mecenas que generosamente contribuyen para el bien de la misma y hacen posible sus muchas y benéficas actividades. Permítaseme manifestar un hondo y sentido agradecimiento a los Ilmos. Académicos D. Sebastián García-Garrido, D. Francisco Ruiz Noguera y D. Antonio Garrido Moraga, «qdDg» por haber sido ellos los que promovieron y avalaron mi acceso a esta Real Academia respaldando con el pétreo soporte de sus nombres, su prestigio y admirada trayectoria la candidatura como Académico Correspondiente en México DF.

A D. Sebastián García-Garrido por su apoyo más allá de lo académico, del Diseño y del Arte, gracias.

[TEXTO DEL DISCURSO A PARTIR DE LA SIGUIENTE PÁGINA]

EL PROYECTO MARIPOSA. CRISIS Y SÍNTOMA DESDE EL DISEÑO Y EL ARTE

«Bate las alas, vuela. Bate las alas se desvanece.
Bate las alas, vuelve a aparecer.
Se posa. Y ya no está. En un batir de alas se ha desvanecido
en el espacio blanco.
[...] Pero yo me quedo, contemplándola, fascinado por su aparición,
Fascinado por su desaparición.».

H. MICHAUX,
La vida en los pliegues (1949)

Una o varias personas que se entregan a la deriva renuncian durante un tempo más o menos largo a las motivaciones normales para desplazarse o actuar en su relaciones, trabajos y entretenimientos para dejarse llevar por las situaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden.

GUY DEBORD, *Teoría de la deriva*,
Internacional situacionista (1958)

EL ARTISTA ES UN TRADUCTOR

Tal vez sean dos ejes temáticos los que articulan principalmente estos textos visuales. El marco de análisis de la selección de proyectos realizados en México durante los años 2012 al 2018, entre las ciudades de México DF., Xalapa (Veracruz) Ciudad Juárez (Chihuahua), Guadalajara (Jalisco), Tijuana (Baja California) y que presentamos hoy de manera resumida en este solemne acto, se encuentran dentro de la corriente teórica post-warburgiana impulsada de un lado por Georges Didi Huberman, W.J.T. Mitchell, Andreas Beyer, Carlo Ginzburg y Andrea Pinotti, Linda Báez, y Joacim Sprüng, herederos entre otros, del legado intelectual de un lado de Aby Warburg y su método iconológico, (iconología del intervalo) el *pathosformeln* o fórmulas de lo patético y las «emociones intensificadas». Del otro Walter Benjamin, en concreto la faceta en la que estudia la imagen y la encrucijada de la mirada, la ciencia del «entre» y las paradojas constitutivas de la imagen misma en su naturaleza fantasmal, «La ciencia sin nombre» (Warburg) y su capacidad de regreso, siempre en movimiento, es decir la *imago* con un síntoma obsesivo de un retorno patológico casi siempre encarnando diferentes personalidades. Por otra parte, una propuesta destilada, podríamos decir, remasterizada a cerca de la Teoría de la Deriva (Guy Debord), sus posibilidades y potencial creativo en un entorno global donde el concepto de cultura y la clase creativa están situados en los más altos grados de inflación.

Posteriormente se analizan cinco proyectos desarrollados en México durante los años 2012 y 2018, con el fin de encontrar rasgos comunes en el concepto «La deriva mariposa» que da título a este discurso. La lectura de los proyectos que hemos propuesto da cabida a los conceptos de «nuevas» investigaciones basadas en la práctica del Diseño y el Arte y que vienen a mostrar lo que se podría denominar la «corriente subterránea» del estudio sobre estas disciplinas y sus procesos, pues no nos centraremos en el objeto en sí, ni en el documento que lo explica de una u otra manera, ni en las referencias biografías del autor, ni en la respuesta del público o en la resonancia sus diferentes medios de difusión. La investigación «desde el arte», o bien, procesos creativos en Arte y Diseño (Fryling, Borgdorff, Gray & Malins, Sullivan, Hannula, Suornta & Vadén, Macleod & Holdridge, Zaldivar), se centrará en el propio proceso de creación (debate en torno a la práctica artística-como-investigación), sea éste el que lleva a crear una «nueva obra» de arte donde lo importante es la etapa-transformación, no el resultado. Un proceso que permita aislar los hallazgos, nominarlos, referenciarlos y desarrollarlos. Es decir, sistematizar los procedimientos del fenómeno y la explicitación de una metodología de la etapa y los múltiples hilos que la sostienen.

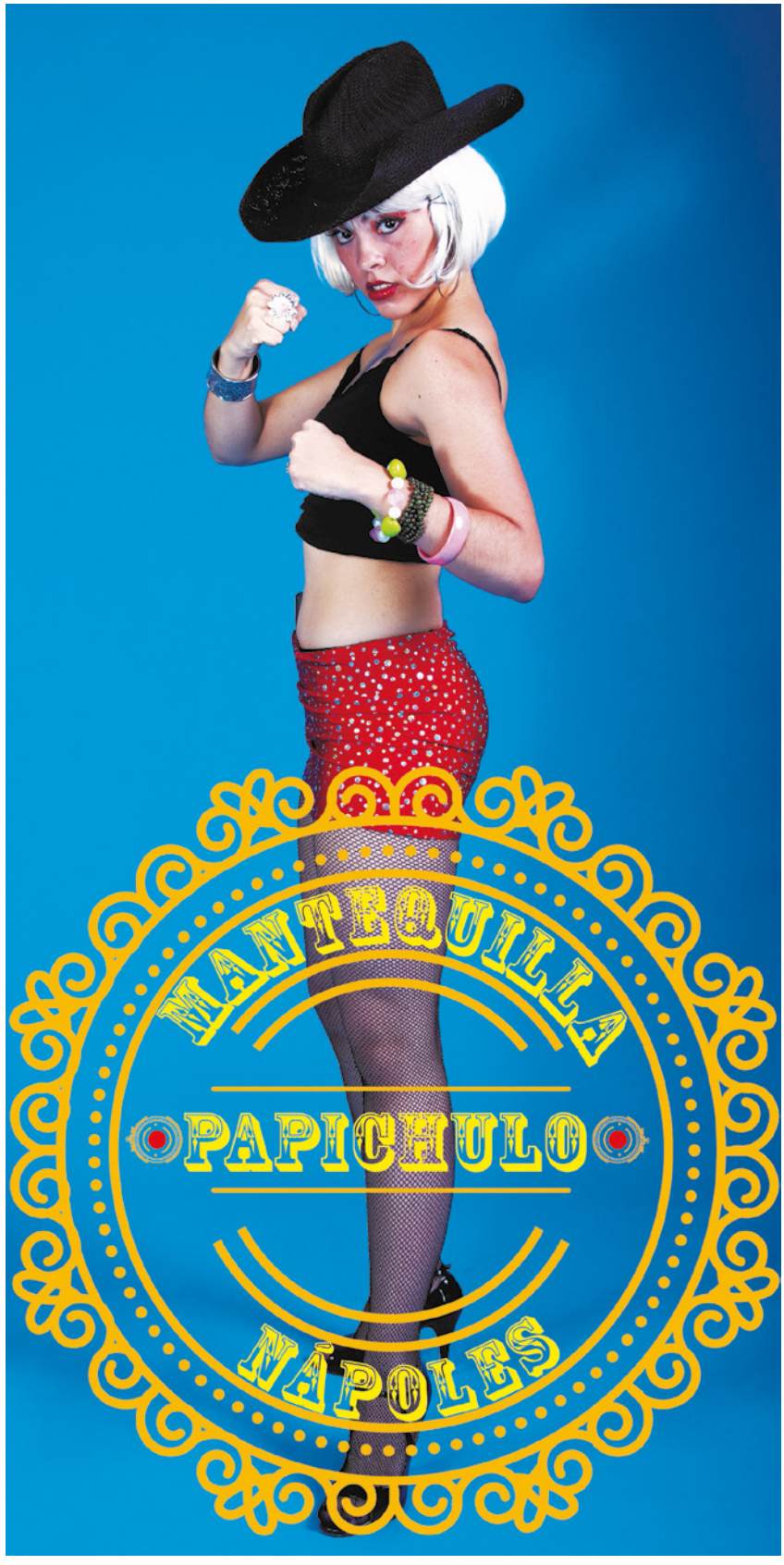
En la perspectiva del análisis del discurso artístico, intentaré mostrarles, entre otras cosas, cómo desde el proyecto *La noche de mantequilla* (2014) hasta *El otro Hokusai* (2018) se van a aplicar metodologías de investigación no lineales ni estetizantes, formas de escritura dialógica que llamaré «la sopa de nutrientes», a saber, la llamada Intertextualidad y sus variantes en el ámbito académico.

La *obra mariposa* se convierte así en el punto de convergencia de múltiples frecuencias, zona de flujos, instante decisivo de relaciones e interconexiones. Un discurso en el que mostrarles las posibilidades del recurso visual de imágenes como estrategia de saber y de supervivencia. Laboratorio de operaciones entendido como una manera de cuestionamiento que permita flexibilizar, reflexionar e invertir la obra. Si los conceptos *mariposa* y *deriva* se aproximan a una forma de subjetividad y de creación artística, la deriva es un cuestionamiento estético más allá del valor artístico

Señala Didi-Huberman que para Warburg «[...] cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria —histórica, antropológica, psicológica— que viene de lejos y que continúan más allá de ella. [...]» (Didi-Huberman).

Afirma Huberman: ¿cuál sería la mariposa conocida en su integridad sino la sometida al éter y definitivamente clavada en su panel de corcho? ¿No vale más una mariposa esquiva pero viva, móvil, errante, que muestra y oculta su belleza con el batir de sus alas, aunque no podamos reconocerla bien, aunque por ello nos sintamos frustrados e inquietos?

Remasterizando la pregunta podemos decir, ¿Cuál sería la obra conocida, el proyecto conocido en su integridad sino aquel sometido a los materiales y definitivamente colocado en la galería, el museo o el espacio expositivo?



PABLO ALONSO HERRAIZ, 2017. *MANTEQUILLLA PAPICHULO NÁPOLES. «ENTRE» EL DISEÑO Y EL ARTE*. (OBRA DONADA A LA ACADEMIA). FOTOGRAFÍA SOBRE PAPEL FB 280 GR. 2017

¿No vale más una obra esquiva pero viva, móvil, en su status inestable, incoherente, errante, que muestra y oculta su belleza, aunque no podamos reconocerla bien, aunque por ello nos sintamos frustrados e inquietos?

Sabemos bien donde se encuentran las mariposas que conocemos: en las vitrinas de los museos de ciencia natural. Pero no sabemos muy bien de donde vienen y a donde van las mariposas vivas que vemos pasar, las mariposas errantes, (Huberman).

A la vez señala Huberman que a pesar de su encanto y de su fundamental inocencia, las mariposas instauran un reino de lo siniestro, porque la ley de su aparición y de su tránsito colisiona violentamente con nuestra propia experiencia de seres vivos, mortales. Un hombre muere, es envuelto en un sudario y acaba pudriéndose en la tierra con los gusanos, mientras que una mariposa sigue el camino inverso: guano en la tierra, se convierte en momia, —la crisálida— y, al fin, en libre y espléndida *imago*. (Huberman).

Con la intención de superar la observación, a priori pasiva, para fundamentar un cuestionamiento crítico de las matrices y códigos cotidianos, las obras mariposa constituyen una duda creativa que inocula situaciones de extrañamiento, planteamientos que (re)definen los modos actuales de existencia para entender la obra como espacio poroso, (liminal) donde tienen lugar acciones, pliegues, accidentes, acontecimientos rutinarios, en definitiva, movimientos, desplazamientos. Es el desplazamiento el axioma que rige toda retórica mariposa. Por ello, una de las figuras que mejor representa este precepto sería la de nómada, aquel ser errante que se encuentra en continuo movimiento, siempre atravesando territorios y fronteras. Nomadismo interpretado por un lado como una actitud naturalizada que rechaza el sedentarismo en busca siempre de la imposibilidad que cobija una certeza. Una manera de vivir artísticamente en la incertidumbre, en el «entre», en la indecisión y en la flexibilidad casi siempre cerca de lo inviable. Elaborar una constelación de imágenes que toman sentido en función de relaciones y conexiones entre ellas, cambiantes por el sujeto expectante para construir nuevas relaciones y sentidos.

LAS OBRAS MARIPOSA CONSTITUYEN UNA DUDA CREATIVA QUE INOCULA SITUACIONES DE EXTRAÑAMIENTO

PROYECTO Nº 1. *FACEBUS* (2016). CIUDAD JUÁREZ (CHIHUAHUA)

Con la voluntad de comprender el problema de la comunicación, adentrarse e indagar sobre el concepto «hombre conviviente», el título, metáfora de la «comunicación-red» implica ya un cuestionamiento que nos adentra en la ambigüedad del proceso comunicativo y la sociedad de la información (Castells) y se desempeña ya como propio ejercicio de la palabra.

La dislocación del plano a la que se asiste en *Facebus,* si bien se plantea como una escritura disimétrica de la realidad, encuentra un paralelo en ese proceso de «desmaquillar lo real» a la vez que reflexiona sobre los principios de «Interconectividad humana» y «Aldea global» de McLuhan y pone el acento en el aforismo «El medio es el mensaje». *Facebus* ilustra la relación comuni-

PABLO ALONSO HERRAIZ. *FACEBUS*. FOTOGRAFÍA.
MEDIDAS VARIABLES. MÉXICO, 2017

taria humana y los términos emisión – recepción de mensajes, así como los procesos de incomunicación (Virilio) asumiendo las inquietantes paradojas y disimetrías que se generan en el diseño de los procesos de comunicación.

En esa especie de escritura automática, de actos en cierta manera no programados y «sin sentido», la curaduría automática acompaña los proyectos que se caracterizan por frecuentes cambios y alteraciones de estilo, actores que improvisan en escenarios expositivos improvisados, donde el espectador puede comprar o tomar la obra y llevársela (ver proyecto *mantequilla*). La imagen podría indicar entonces en instante de conciliación entre el arte y el diseño.

La narrativa en la deriva mariposa (Radicante y la estética de las migraciones, N. Bourriaud) se organiza paradójicamente como pensamiento cartografiado, un conocimiento situado y al mismo tiempo un relato que favorece la construcción de conocimiento desde la experiencia subjetiva nómada. La narrativa actúa como una forma de organización de los significados y eventos de la vida y de las relaciones sociales.

Entendido desde el ámbito de la actividad artística la crisis se ve como aquel estado que aparece cuando el artífice enfrenta un obstáculo a sus objetivos o expectativas proyectuales-vitales que parece ser insuperable con los métodos usuales de resolución de problemas y que la persona ha utilizado en el pasado. También se entiende aquí como un acontecimiento decisivo o un cambio traumático en la vida de la imagen.

Por este motivo, la deriva mariposa se formula como actitud auto-subversiva es decir trabajar sin obediencia a lo previsto (serendipia), rescatando la potencialidad laberíntica del espacio-proyecto. El proyecto como mutabilidad, estructura errante en busca de respuestas para alterar el funcionamiento ordinario del sistema de creación desafiando lo normativo endógeno y exógeno como pulsión de evanescencia. Responde a una forma de anti-proyecto, como lugar de paso permanente y por tanto se configuraría como lo opuesto a la dirección única. Percibido por otro lado como trasgresión del espacio, como errancia del territorio proyectual y como escapatoria de la normalización. Imprevisible y que va de un lugar a otro.

La mariposa —proyecto— deriva es también un método inmediato para desplegar historias y una forma de relacionarse con el entorno para la intervención directa. Por otro lado, la creación de objetos reales-imágenes ejercen una función de extrañamiento, que tienen a veces una función lúdica, otras de crítica social.

La deriva mariposa será el lugar para el anti-proyecto, para la anti-obra de arte-diseño, puesto que se configura como un lugar creativo poco seguro movido por una constante fuerza biológica hacia la incertidumbre fuera de la tranquilidad y el confort vital-creativo.

HACIA UNA METODOLOGÍA *COLLAGE*

Cuando materializamos ideas y las ideas se transforman con el nombre de «obras de arte» ocurre algo similar a lo narrado en el relato de Elias Cannetti *El suplicio de las moscas* (fragmento): «La historia más terrible la encontré hoy en las memorias de una mujer, Misia Sert. La llamo *Suplicio de las moscas* y la transcribo literalmente: «Una de mis compañeras de habitación había llegado a dominar el arte de cazar moscas. Tras estudiar pacientemente a estos animales, descubrió el punto exacto en el que había que introducir la aguja para ensartarlas sin que murieran. De este modo confeccionaba collares de moscas vivas y se extasiaba con la celestial sensación que el roce de las desesperadas patitas y las temblorosas alas producía en su piel.»»

La curaduría mariposa suprime el tramo lógico entre autor y espectador entre propósito y ejecución, entre ejecución y recepción. El proyecto mariposa es un ejercicio de autoconocimiento que produce un efecto transitorio a la vez que permanente (autorreferencial). Pone en suspenso la relación entre verdadero y falso, sujeto y objeto, realidad y representación, función e intención, se juega su identidad. Y es gracias a esa autorreferencia propia de su estructura simbólica, que puede convertir en insólito lo habitual y en extraordinario lo cotidiano.

EL PROYECTO MARIPOSA ES UN EJERCICIO DE AUTOCONOCIMIENTO QUE PRODUCE UN EFECTO TRANSITORIO A LA VEZ QUE PERMANENTE

MODELO METODOLÓGICO: EL PROCESO RECURSIVO (BUCLE)

La complejidad de lo que nos-(me) rodea se encuentra de frente con una experiencia de signo contradictorio: lo que aparentemente habría de ofrecerme una traducción asequible de los aspectos complejos seleccionados se torna a su vez complicado, contribuyendo a una dilatación infinita de los fenómenos por desvelar, esto es, a la complejidad universal se une la que nosotros mismos construimos. El resultado de las transformaciones simplificadoras operadas sobre la realidad por el Arte termina por verter mayor complejidad sobre el sistema, ya extremadamente complicado. Asumamos pues la complejidad y la contradicción como señala R. Venturi, para entender mejor la naturaleza humana en su plena asimetría tejida por encuentros inesperados en esa transgresión de los principios de coherencia y de racio-

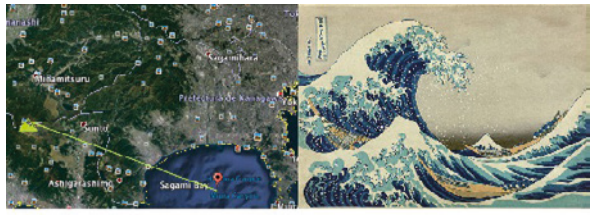
PABLO ALONSO HERRAIZ. *IDENTIDAD GRÁFICA. BAUHORSE*. TIJUANA, 2018.

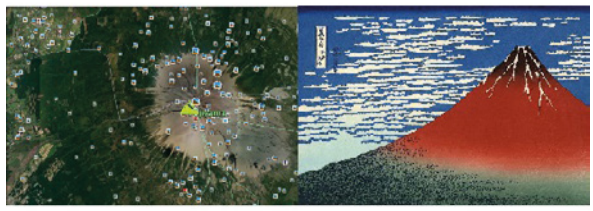
nalismo. La producción de arte es necesariamente compleja y contradictoria (Venturi).

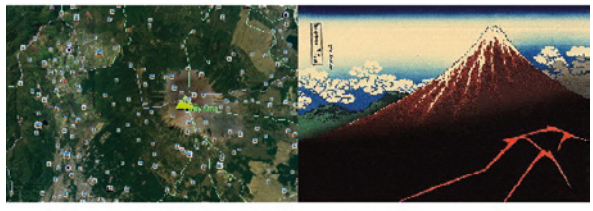
La deriva mariposa entonces va asociada al concepto de bucle, al proceso como un punto de partida infinito y la vez imposible de fijar definitivamente, parte de la idea de considerarlo en su dimensión de proceso con un movimiento «bisagra», convertir el modelo utilizado en estructura viva para poder entender desde el movimiento todas sus articulaciones. Este tipo de recursos confieren flexibilidad a las estructuras y multiplican las posibilidades de relación ofreciendo nuevas perspectivas desde las cuales enfocar y entender los problemas.

La mariposa trata pues de poner en crisis la gramática expositiva basada en la centralidad de la presentación del objeto de arte y plantear otros actos de habla expositivo «extra-artísticos» que involucren la construcción de no-situaciones artísticas y entiende el proyecto–obra como momento energético y dinámico. La deriva (Debord) como modelo epistémico o tal vez el arte de no terminar nada (Villa-Matas) puede recuperarse como una valiosa estrategia de encrucijada para la producción de cosas con imágenes, en nuestro caso. En cada exploración emergen diálogos, se desnuda la contradicción y se asume la »deriva» como acontecimiento constructivo, de igual manera se estimulan las situaciones de incertidumbre y cuestionamiento continuo generando un conflicto entre el mundo de expectativas calculadas y la presentación de una situación inesperada.

El proyecto mariposa bien mirado sería por lo tanto un ejercicio que ha sabido desconcertarme, después renovar mi lenguaje, y por lo tanto el







PABLO ALONSO HERRAIZ. 2015-2017. 36 *VISTAS SATELITALES DEL MONTE FUJI*

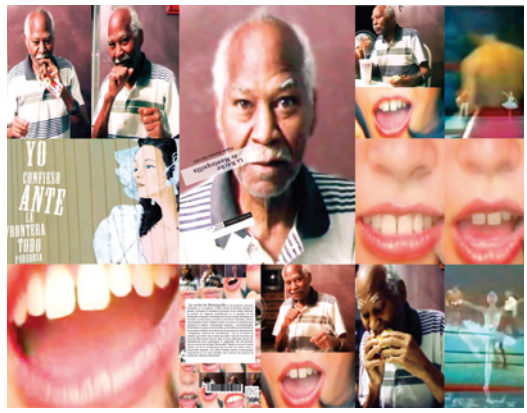
pensamiento en una constante invitación a reflexionar y auto-intercambiar historias. Ese evidenciar una realidad cambiante. Avanzando de forma intempestiva entre las sorpresas y las conmociones (efecto de extrañamiento y distanciamiento, B. Brecht).

PROYECTO 2. *LA BAUHORSE*. TIJUANA (BAJA CALIFORNIA) – MÉXICO DF. (2018)

Proyecto que se diseña como un espacio-trama para el debate sobre la supuesta concepción en México del Diseño, Arte y Artesanía así la adaptación-apropiación que se hace de la Bauhaus en territorio mexicano. Del artista como DJ (J.L Brea) y de la suma del término «caballito» (pequeño vaso alargado para beber tequila) y la escuela de La Bauhaus da como resultado la *Bauhorse* mexicana. El diseño y el arte a la deriva en la *Bauhorse* incluye prácticas nómadas del Diseño y Arte como los *Cakes Designers,* rotulistas urbanos, artesanos de *lettering,* diseñadores, arquitectos, etc.

PROYECTO 3. *EL OTRO HOKUSAI. 36 VISTAS SATELITALES DEL MONTE FUJI*. (2015-2017). CIUDAD JUÁREZ (CHIHUAHUA) – MÉXICO DF

Katsushika HOKUSAI. Japón (1760-1849). Las vistas satelitales del monte Fuji se desempeñan en primer lugar como parte de una investigación histórica y contextual, es decir como aporte a los estudios sobre la obra de Hoku-



LA NOCHE DE MANTEQUILLA. REVISTA MONOGRÁFICA. 2015. DOCUMENTAL Y FOTOGRAFÍA. FOTO-LIBRO

sai y la encrucijada de la mirada del artista, y en segundo lugar como un discurso sobre el panóptico de Bentham y el concepto de permanente visibilidad. La pulsión escópica y el «sentimiento de omnisciencia invisible».

Con la aplicación del programa informático *Google Earth* se buscaron las coordenadas de las supuestas localizaciones de las 36 vistas realizadas por Hokusai entre 1831 y 1833 (primera serie). La preocupación por la memoria y convertir los hechos presentes en relatos singulares es una de las preocupaciones de este proyecto. Hablar del pasado sin perder objetividad.

En relación a la escuela de Hokusai «Pinturas del mundo flotante» *Google Earth* se erige como obsesiva herramienta para observar cualquier rincón del planeta, una forma de contacto entre tiempos.

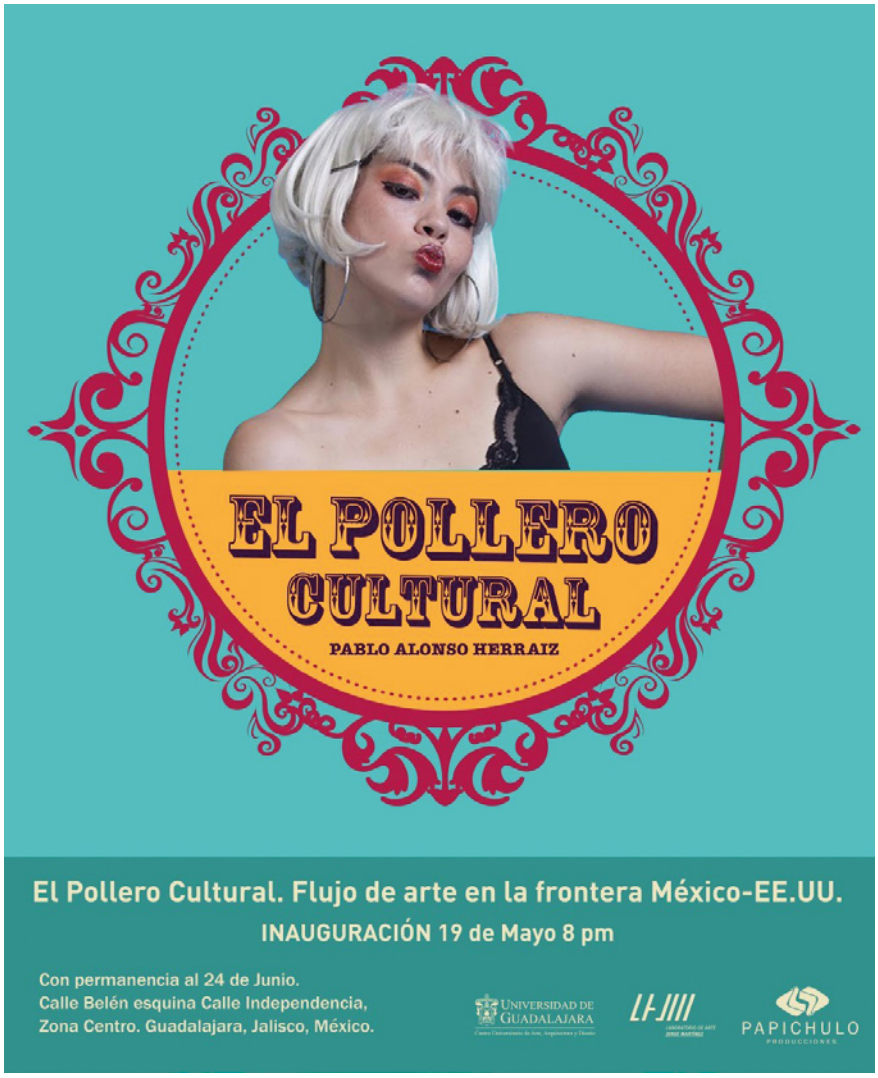
PROYECTO 4. *LA NOCHE DE MANTEQUILLA*. CIUDAD JUÁREZ (CHIHUAHUA) – MÉXICO DF. (2012-2017)

Documental 35´, retrato íntimo del ex-boxeador cubano-mexicano José Ángel Mantequilla Nápoles (Santiago de Cuba, 1940). El proyecto se desarrolla en el salón de su casa mientras se habla de cuestiones intrascendentes del día a día y se prepara una comida a base de hamburguesas y papas fritas congeladas junto a su esposa. El tabaco y el momento de fumar un habano en la terraza de su apartamento de Ciudad Juárez, zona centro, México.

Como se define en la edición visual nº 1 (2015) de la revista mexicano-colombiana *Tiresias, La noche de mantequilla* es un conflicto delirante de imágenes.

PROYECTO 5. *EL POLLERO CULTURAL* (2017-2018). GUADALAJARA (JALISCO) – TIJUANA (BAJA CALIFORNIA) – MÉXICO DF

La serie formada por fotografías, pinturas, cómics, objetos, esculturas, documentos y textos es un espacio para la discusión sobre el concepto de cultura,



DISEÑO CARTEL EXPOSICIÓN *EL POLLERO CULTURAL*. GUADALAJARA. MÉXICO, 2017

la inflación del término en la actualidad. En un intento por desculturizar la cultura el pollero incorpora una palabra utilizada por ciertos grupos como argot, jerga que representa un tipo particular de lenguaje vinculado a las actividades propias de cruzar la frontera, el «pollero» o «coyote» nos arroja un campo semántico paradigmático para este enfoque. La obra por otro lado aborda la problemática de la creación-acción y la praxis curatorial en la actualidad y las nuevas formas de flujo, contacto, diálogo e intercambio entre México y Estados Unidos y la «nueva» función del artista en la sociedad actual. Con ello se pretende, por un lado, examinar las transformaciones de la figura del curador y los desarrollos actuales en el campo de la curaduría como una «experiencia inestable» desde la teoría de la deriva, así como explorar las «recientes» formas de exhibir arte, y la función del curador como puente-autor entre artista y público. Por otro lado, cubrir el desafío que plantean los nuevos proyectos expositivos en el marco de la teoría cultural, considerando la hegemonía de la esfera visual contemporánea cada vez más diversa y problemática como esfera para la reflexión sobre el mundo un contemporáneo diverso y sobre-expresado desde la imagen.

Dª ROSARIO CAMACHO, IMPONIENDO LOS DISTINTIVOS DE LA ACADEMIA A D. PABLO ALONSO HERRAIZ. A LA DERECHA, LA CONCEJALA DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, Dª GEMMA DEL CORRAL

En el proyecto coexisten elementos tanto de la vida pública como privada y en donde se interceptan y cruzan el mundo objetivo con el introspectivo subjetivo. ¿Qué clase de encuentros e intercambios hacen posibles? ¿Cuáles son las ambigüedades de estos espacios semi-abiertos y semi-cerrados y cuáles son sus potencialidades? La noción de curaduría fantasma va asociada por lo tanto a su carácter liminal y presenta dos vertientes: una su carácter visual. Se trata de una irrupción visual, aparición, otra su vinculación con el ámbito del deseo inconsciente o por lo menos semiconsciente, fantasía, el carácter espectral de la obra-diseño curatorial.

Para terminar, en suma, estos cuestionamientos constituyen asimismo las líneas y las problemáticas de trabajo futuras que me interesaría continuar trabajando «sDq».

Nuevamente agradecido y emocionado por su presencia.

Muchas gracias.

PABLO ALONSO HERRAIZ
Málaga, 8 de mayo de 2018

DISCURSO PARA EL ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2018 DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO AL INSTITUTO CERVANTES

Sr. Alcalde, Sr. Director del Instituto Cervantes, Sras. y Sres. Académicas y Académicos, Sres. Presidente y Presidente de Honor de la Academia Malagueñas de Ciencias, Sras. y Sres. Concejalas y Concejales, Sras. y Sres. Directoras y Directores de Centros de Enseñanza del español en Málaga, Señoras y Señores:

En 21 de marzo de 1991 se promulgó la Ley por la que se crea el Instituto Cervantes. Publicada en el B.O.E al día siguiente, fue una ley feliz, si es que esa calificación puede dársele a una norma legal. Nuestra mayor riqueza cultural, la lengua española, es desde entonces y gracias a la ingente labor del Instituto Cervantes más conocida, más hablada y España más querida.

Precede a toda Ley la llamada «Exposición de motivos» y como su nombre bien indica en ella ha de contenerse el porqué de la ley, las razones por las que se crea la norma y qué se pretende al alumbrarla al mundo del derecho. El buen hacer jurídico aconseja que antes de abordar el estudio de cualquier texto legal leamos con atención su «Exposición de motivos». La importancia de eso es algo que se aprende con los años y es que facilita mucho la comprensión global del texto, su razón de ser.

Por ello, me van ustedes a permitir que acuda a la «Exposición de motivos» de la Ley citada que, en su párrafo primero, dice así:

> «La presencia exterior permanente y activa es objetivo estratégico de los países más avanzados. La difusión del conocimiento de la lengua y la expansión e influencia de la cultura son instrumentos que permiten dar coherencia y sentido a la acción exterior del Estado, en especial de aquellos Estados de larga historia, lengua universal y vieja cultura. Cultura y lengua recogen los trazos más profundos de la propia identidad, reflejan una sensibilidad particular y rezuman una cierta concepción de la realidad, unitaria y plural a la vez.»

Y, sigue diciendo la exposición de motivos:

> «Los esfuerzos dedicados a su difusión y a la elevación de la calidad de ésta ayudan a perfilar y proyectar la imagen del país en el mundo, favorecen los intercambios, incluso los económicos y comerciales, y

ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE ORO DE LA ACADEMIA AL INSTITUTO CERVANTES.
EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE, PRONUNCIANDO UNAS PALABRAS. EN LA MESA,
Dª MARION REDER, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA Y EL DIRECTOR DEL INSTITUTO CERVANTES,
D. JUAN MANUEL BONET

contribuyen a la construcción de un mundo basado en relaciones de comprensión y de conocimientos mutuos.
España posee entre sus lenguas una de las más extendidas del mundo y atesora un acervo cultural de primerísima magnitud que hoy día es compartido por una gran comunidad cultural y lingüística, la comunidad hispana.»

Fin de la cita. El legislador sabía perfectamente lo que hacía y por qué lo hacía; sabía cuáles iban a ser las consecuencias de esta oportuna norma.

Parece que el Instituto Cervantes siempre estuvo aquí, siendo ello consecuencia de lo mucho que ha hecho desde su creación y de cómo ha sabido incardinarse en los más diversos y lejanos países y culturas. Pero lo cierto es que continúa siendo una institución joven si la comparamos con el British Council, la Alliance Francaise o el Goethe Institut; salvando todas las diferencias entre unos y otros.

Personalmente he tenido la posibilidad de visitar varias de sus sedes, recordando entre ellas la de Toulouse (ciudad con tantos ecos de España) o la de Nueva York, cuya antigua Casa de postas rehabilitada con verdadero mimo, nos fue enseñada por el inolvidable malagueño y compañero de Academia ya ido, Antonio Garrido Moraga, su Director a la sazón, y al que hoy quiero rendir emocionado recuerdo de admiración.

En todas las sedes que he visitado he podido apreciar el espíritu entusiasta de cuantos allí trabajaban. Latía en el ambiente de aquellas casas, un verdadero espíritu de amor al español y a lo español, en todas sus facetas y en su más rica diversidad. Todos eran conscientes de la altura de su tarea. Por-

ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE ORO DE LA ACADEMIA AL INSTITUTO CERVANTES. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO, Dª MARION REDER, D. JAVIER BONED, Dª TERESA SAURET, D. ELÍAS DE MATEO. D. EUGENIO CHICANO, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, Dª Mª VICTORIA ATENCIA, D. JUAN MANUEL BONET, Dª ROSARIO CAMACHO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. JOSÉ INFANTE, D. FERNANDO DE LA ROSA, D. CARLOS TAILLIFER, D. PABLO ALONSO HERRAIZ, D. SUSO DE MARCOS, D. JOSÉ MARÍA LUNA Y D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

que, Señor Director del Instituto Cervantes, una vacuna puede salvar vidas, una patente novedosa puede servir para desarrollar un motor menos contaminante, pero la enseñanza de una lengua universal, que hunde sus raíces en siglos lejanos, nos abrirá a toda una cultura y nos ensanchará el espíritu para siempre. Y eso por no hablar, como hace la propia Exposición de motivos de los intercambios de todo orden, incluidos los económicos y comerciales, que una lengua común propicia necesariamente.

Los datos de la presencia del español en el mundo son incuestionables. En Méjico lo hablan 121 millones de personas; en Estados Unidos son 50 millones; en España 47; en Colombia 46 y en Argentina 41, por solo citar los más significativos.

En Estados Unidos es la segunda lengua más utilizada en Facebook y Twitter; es el idioma más estudiado en todos los niveles de la enseñanza y entre los años 2000 y 2016 su uso en la red ha crecido un 1.400 %. Y algo de capital importancia: En 2060, el 28,6% de la población de los Estados Unidos será hispana.

El Instituto Cervantes es consciente del potencial del español, de la capacidad que tiene nuestra lengua para forjar y expandir la más auténtica imagen de España, este gran país que se enriquece con otras lenguas, de más reducido ámbito e incidencia, a las que el Instituto también presta la debida atención. Y por eso sus sedes están presentes en decenas de países y las capitales más importantes del planeta cuentan con una representación del mismo. El amor a España y a su cultura y con ello a las Bellas Artes, tienen en la lengua el mejor y más universal vehículo.

El pasado año, el Instituto celebró en nuestra ciudad, en la Colección del Museo Ruso de San Petersburgo/Málaga, su Convención Anual y al acto

inaugural acudieron Su Majestad la Reina Doña Leticia y cientos de representantes de las diferentes sedes repartidas por el mundo y que fueron recibidos por nuestro Alcalde y por el Director del Instituto Don Juan Manuel Bonet lo que supuso un importante hito en nuestra agenda cultural del año.

Por cierto, que el Sr. Alcalde tuvo la gentileza de recibir a los diferentes directores de todas y cada una de las sedes del Instituto, nombrándolas una por una; lo cual no tendría mayor importancia que la deferencia si hubiese leído un listado de ellas, pero no fue así, sino que las citó de memoria. Creíamos que tenía la ciudad en la cabeza, pero resulta que no sólo eso, sino que además le cabe el mapa político mundial.

Sr. Director del Instituto, esta Real Academia de Bellas Artes siempre consideró que la lengua era el más firme y común instrumento de cultura. Hasta la propia ciudad, a través de su Ayuntamiento, también lo estimó así pues hace casi cincuenta años dictó una Ordenanza «para la defensa de la dignidad y la corrección del idioma castellano en rótulos de nuestro término municipal», cuidando la ortografía y la construcción sintáctica.

¿Para cuando en Málaga un Congreso mundial sobre la lengua española, bajo el impulso y amparo del Instituto Cervantes?

Transmitir esta bella y antigua lengua a través del mundo, enseñar el amor a España y el respeto a ella, a su cultura, y no solo al pueblo español sino a toda la comunidad hispana, es la titánica tarea que el Instituto Cervantes lleva a cabo con frutos extraordinarios. La Corporación que me honro en presidir ha querido reconocer esa labor y por ello, por unanimidad, le concedió la Medalla de Honor 2017 que ahora le entregamos. Muchas gracias por hacer tanto por España, por el español y por la cultura española.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo
Málaga, 24 de mayo de 2018

PALABRAS SOBRE EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN PERUGIA (ITALIA), PROFESOR MARIO TORELLI

PRONUNCIADAS EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN CELEBRADA EN EL SALÓN DE ACTOS DEL MUSEO DE MÁLAGA EL DÍA 31 DE MAYO DE 2018

Excmo. Sr. don Mario Torelli, Ilustrísimas e Ilustrísimos Sras. y Sres. Académicos, Autoridades, Señoras y Señores.

Hoy es un día fasto para nuestra Academia. Y lo es por variadas y muy poderosas razones; a saber: porque recibimos en nuestro seno al Profesor Torelli (no hay título más noble ni hermoso que el de profesor). Porque es el primer acto público de nuestra corporación en este Museo de Málaga, en este Palacio de la Aduana en el que se está instalando, por fin, nuestra casa, nuestra morada académica. Y también es un día feliz porque el tema que para su discurso de toma de posesión ha elegido el Profesor Torelli versa precisamente sobre un eminente conjunto arqueológico de la sección correspondiente de este museo: la «tumba del Guerrero».

La conjunción de todo ello se constituye como una bella metáfora de cual ha comenzado a ser y debe serlo en el futuro, la colaboración entre nuestra Academia y el Museo de Málaga. Es este un buen comienzo. Las Academias, además de ser lugares de excelencia, lo que queda en este momento evidenciado con el ingreso de nuestro nuevo académico, han de ser espacios de transmisión del conocimiento y qué mejor que recibir las enseñanzas del Profesor Torelli hablándo-

D. MARIO TORELLI, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA

EL PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, HACIENDO ENTREGA A D. MARIO TORELLI DEL DIPLOMA DE LA ACADEMIA

nos precisamente de la «tumba del Guerrero» para que ello se vea plenamente cumplido. Y es que esa es también, hoy, la labor de las Academias; que han de abrirse a la sociedad, a fin de que ésta pueda acceder a los saberes mayores que los académicos han ido acumulando con su estudio, su esfuerzo y su incansable dedicación y trabajo.

No me corresponde a mi glosar los innumerables méritos del Profesor Torelli y su egregia figura como arqueólogo internacionalmente reconocido; pero sí que me cumple, en nombre de esta Academia de Bellas Artes de San Telmo y lo hago con sumo gusto, felicitarnos y enorgullecernos por contar entre nuestros miembros al nuevo académico. Corresponderá al también Profesor y académico numerario don Pedro Rodríguez Oliva hacer la laudatio del recipiendario, lo que de seguro hará con el rigor y profundidad que le son propios.

Antes de concluir quiero evocar el adagio latino que afirma: *Verba volant, scripta manent*. Las palabras vuelan, y lo escrito permanece. Para que las doctas palabras del Profesor Torelli no se pierdan en el aire de esta tarde de mayo y queden fijadas en el papel para nuestro recreo futuro, hemos contado con la generosidad proverbial de la Fundación Málaga que ha hecho posible la publicación del discurso del nuevo académico. Muchas gracias, una vez más.

Tiene la palabra el Profesor doctor don Mario Torelli para que dicte su discurso de ingreso en la Academia.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo
Málaga, 31 de mayo de 2018

MARIO TORELLI, NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO EN PERUGIA (ITALIA)

Presentación por D. Pedro Rodríguez Oliva, Académico Numerario

El pasado día 31 de mayo de 2018 se celebró en el salón de actos del Museo de Málaga la toma de posesión del Profesor Dr. D. Mario Torelli como académico correspondiente de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Telmo en la ciudad italiana de Perugia. Habían firmado su propuesta —que se presentó en la reunión ordinaria de la Academia del 24 de noviembre de 2016— el autor de estas notas junto a Dña. Rosario Camacho Martínez, nuestra vicepresidenta primera, y a nuestra secretaria, Dña. Marion Reder Gadow, propuesta que fue aprobada por unanimidad del pleno en el punto quinto del orden del día en la reunión académica del 26 de enero de 2017. Tenía esta toma de posesión una especial significación por tratarse del primer acto que nuestra Academia celebraba en el Palacio de la Aduana en el que se ha instalado, después de larga espera, el nuevo Museo de Málaga inaugurado en diciembre de 2016, edificio en el que, a partir de ahora, tiene su sede oficial nuestra Academia, que siempre compartió local con esta institución hasta que a fines de la pasada década de los noventa fue clausurada la sección de Bellas Artes en el Palacio de los condes de Buenavista en la calle San Agustín para instalar allí el Museo Picasso Málaga.

Elegir como tema de su discurso una de las piezas más singulares de las que se exponen (entre otros excelentes materiales de la época de las Colonizaciones) en la sección arqueológica[1] del nuevo museo: la monumental tumba de sillares del siglo VI a.C. que se encontró en 2012 con motivo de una excavación arqueológica de carácter preventivo cerca del Ejido[2] y a la que, por la punta de lanza de hierro que forma parte de su rico ajuar y el casco en bronce de tipo corintio que apareció al exterior[3], se la viene conociendo como la «Tumba del Guerrero».

El excepcional monumento fue conocido por el ilustre arqueólogo italiano en octubre de 2016 durante una visita que giró a Málaga para participar en un ciclo de conferencias de su especialidad en nuestra Universidad y en la de Sevilla[4], universidad esta última que también estuvo representada en este acto académico por la catedrática Pilar León-Castro Alonso, numeraria de dos de las academias sevillanas y académica de la Real de la Historia. El dis-

EL ACADÉMICO D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, A LA IZQUIERDA, PRONUNCIANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE D. MARIO TORELLI. A LA DERECHA, EN LA MESA, Dª MARION REDER, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Dª ROSARIO CAMACHO Y D. MARIO TORELLI

curso pronunciado en castellano por el Profesor Torelli, previamente y para ser repartido durante el acto se había publicado íntegro y con un buen número de ilustraciones por nuestra Academia con la colaboración de la Fundación Málaga[5]; se trata de una cuidada edición bilingüe en italiano y español con introducción de José Manuel Cabra de Luna, presidente de la Academia de San Telmo[6], y contestación del académico de número de la Sección Séptima Pedro Rodríguez Oliva[7].

Es bien conocido que el Profesor Mario Torelli es un muy prestigioso arqueólogo con una dilatada trayectoria docente e investigadora como catedrático de Arqueología en la universidad de Perugia desde 1975 hasta su jubilación, enseñanzas que antes (1969 y 1973) había desarrollado en la universidad de Cagliari. Comenzó sus actividades universitarias como profesor asistente en el Centro per le Antichità e la Storia dell'Arte del Vicino Oriente (1960-1962) y luego obtuvo una plaza de arqueólogo inspector en la Soprintendenza all'Antichità dell'Etruria Meridionale y desarrolló muchas de sus actividades en Roma en el Museo de Villa Giulia (1964-1969). Dedicó sus tesis de licenciatura y doctoral (sobre la ciudad de Falerii y que le dirigió Massimo Pallottino) a temas del mundo etrusco —asunto en el que es autoridad bien reconocida— pero pronto por su relación con otros profesores de la Universidad de Roma (caso de Attilio Degrassi para sus clarividentes análisis epigráficos) abarcó otros asuntos en el entorno de la escuela creada por su maestro en la universidad de La Sapienza de Roma, Ranuccio Bianchi Bandinelli con él que colaboró activamente en la publicación de los *Dialoghi di Archeologia* (1967-1992) que, en cierto modo, Torelli ha continuado hasta hoy en *Ostraka. Rivista di Antichità* por él fundada en 1991.

LA «TUMBA DEL GUERRERO» (MUSEO DE MÁLAGA). PLANTA (SEGÚN ARQUEOSUR), CON INDICACIÓN DEL LUGAR QUE OCUPABAN LOS DISTINTOS OBJETOS DEL AJUAR

Su muy amplia actividad investigadora como arqueólogo de campo se inició (1957) en las excavaciones de la villa de Nerón en Subiaco, seguidas (1958 1959) de las de la ciudad romana de Trebula Mutuesca (Monteleone Sabino) y en 1960 formó parte de la misión arqueológica italiana que, junto a tantos otros países (incluida España), excavaron en Egipto atendiendo a la llamada de la Unesco para intentar salvar parte del rico patrimonio arqueológico de Nubia que se veía afectado por la construcción de la presa de Asuán. Después (1961) con resultados muy afortunados hizo excavaciones en la necrópolis villanoviana de las Quattro Fontanili en Veyes, en el santuario etrusco de Minerva/Menerva en Santa Marinella (1964-1966) en el territorio de Cerveteri, en los santuarios de Porta Cerere (1966-1969) y de la Stata Mater (1968) en tierras de la ciudad etrusca de Veyes, en el santuario griego de Gravisca, el antiguo puerto de Tarquinia (1969-1979 y 1994-2010), en el templo augural de Bantia (1966-1969), en el santuario extraurbano de Afrodita en Paestum (1982-1985) y en el de Deméter (1985-1991) en el ágora de Heraclea Lucana en Policoro (Matera, Basilicata).

Torelli es autor de una amplísima obra bibliográfica, con bastantes de sus títulos traducidos a las principales lenguas y en la que destaca el carácter innovador y crítico de sus estudios sobre el mundo griego, etrusco y romano, habiendo abordado en sus publicaciones temas muy variados de iconografía, epigrafía, análisis de las fuentes clásicas, economía, antropología, y otros diversos aspectos históricos del Mundo Clásico siempre vistos desde clarividentes ángulos sociales, ideológicos e institucionales[8]. Por la originalidad y el carácter innovador de sus numerosísimos y muy variados estudios en el

«TUMBA DEL GUERRERO». QUEMAPERFUMES CERÁMICO DE DOBLE PLATILLO. PÁTERA. ANILLO BASCULANTE CON ESCARABEO ENGARZADO Y DETALLE DE LA ESCENA GRABADA EN LA PIEDRA

TORELLI ES AUTOR DE UNA AMPLÍSIMA OBRA BIBLIOGRÁFICA, CON BASTANTES DE SUS TÍTULOS TRADUCIDOS A LAS PRINCIPALES LENGUAS

campo de la Arqueología Clásica en 2014 se le otorgó el prestigioso premio internacional Balzan que le fue entregado en un acto celebrado en el Palazzo del Quirinale por el presidente de la República Italiana Giorgio Napolitano. Es asiduo profesor visitante en algunas de las más prestigiosas universidades del Reino Unido (Oxford, Bristol), de Francia (la Sorbona, École Normale Supérieure, Collège de France), de los Estados Unidos (*Miami-Institute for Advanced Study,* Colorado, Michigan, Irvine-California, Getty Center-Santa Monica, Los Ángeles), de Canadá (Alberta) y en otras universidades y centros de investigación de Italia, Alemania, Suiza, Checoslovaquia, Bulgaria, Rumanía, Dinamarca, Finlandia y Australia. Además, desde hace muchos años mantiene excelentes relaciones con varias universidades y centros de investigación españoles. Ha sido organizador de un buen número de exposiciones arqueológicas de carácter internacional como la de *Los Etruscos* en el Palazzo Grassi de Venecia (noviembre 2000-julio 2001) o la de los *Héroes de la Iliada* en el Colosseo. Durante un tiempo ha publicado artículos de unto diverso en diarios y revistas como *Il Messaggero* de Roma y *La Stampa* de Turín. Doctor *honoris causa* por la universidad de Tübingen y por la de Jaén y

ha recibido los premios «Ombra della Sera» (Volterra, 1990), Canopo d'Oro (Chiusi, 1992), Premio Cardarelli (Tarquinia,2001), Premio Velimna (Perugia, 2003), Premio Pompeo Sarnelli (Bisceglie, 2004), Premio Teocle (Giardini Naxos, 2012) y la ciudadananía honoraria de las ciudades de Banzi (2006), Cortona (2007) y Pompeya (2016). También pertenece a una larga serie de instituciones culturales europeas y americanas, entre ellas el Istituto Nazionale di Studi Etruschi e Italici, la Accademia Nazionale dei Lincei, la Accademia delle Scienze de Turín, el Instituto Arqueológico Alemán de Berlín y es Honorary Member de la British School de Roma, del American Institute of Archaeology, socio académico dei Sepolti de Volterra, académico de honor de la Academia Pietro Vannucci de Perugia y miembro académico de la Academia Europæa.

En su discurso de ingreso en nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Telmo el nuevo académico aborda este reciente hallazgo arqueológico, que es uno de los bastantes ejemplos que se podrían citar de como los trabajos de Arqueología urbana que se vienen haciendo en los últimos tiempos han permitido aumentar muy ampliamente las colecciones de la Sección de Arqueología del Museo de Málaga respecto a las que hace años se mostraban en el antiguo museo de la Alcazaba. Magníficamente expuesto y ampliamente explicado en su ubicación en el nuevo museo, este monumento funerario, obra de un arquitecto de la Malaka fenicia que en la época a la que el monumento pertenece (tercer cuarto del siglo VI a.C.) comenzaba a dotarse de murallas para su defensa, nos habla, además, de las amplias relaciones comerciales que en aquel tiempo y a través de su puerto mantenía la colonia con amplios lugares y gentes del Mediterráneo. La excepcional tumba de sillares y el rico ajuar que acompañaba al enterramiento han sido analizados con aguda perspicacia y fundamentalmente a través del ritual funerario empleado. En su discurso Torelli hizo especial hincapié en la ideología funeraria que del monumento se desprende, un tema en el que por muy largas investigaciones es avezado especialista y sobre el que hizo notar que el lugar marginal al asentamiento fenicio donde la tumba se encontró y su carácter de enterramiento aislado de las necrópolis hasta ahora conocidas en la Málaga fenicia, hacen ver que el allí inhumado «aparece a primera vista como un individuo que, desde el punto de vista social y cultural, no está plenamente integrado en el cuerpo ciudadano, a diferencia de cuanto podemos reconstruir del resto de necrópolis conocidas»[9]. Ese detalle topográfico y el hecho de que «el ritual funerario, de características muy marcadas y faltos —por cuanto sabemos— de otros paralelos en el panorama funerario malacitano de época arcaica, constituyen un primer indicador de la condición social del difunto» le llevan a concluir que «el difunto sepultado en la "Tumba del Guerrero" de Málaga fuera un jefe mercenario, fallecido mientras estaba al servicio de la joven comunidad malacitana»[10]. Con este atractivo enfoque, Mario Torelli prestó atención a las evidencias proporcionadas por cada una de las piezas de este ajuar, tanto las que acompañaban al difunto en el interior de la tumba como las que estaban en su exterior. En torno al cadáver aparecieron

TORELLI HIZO ESPECIAL HINCAPIÉ EN LA IDEOLOGÍA FUNERARIA QUE DEL MONUMENTO SE DESPRENDE

«TUMBA DEL GUERRERO». CASCO CORINTIO DE LA «TUMBA DEL JINETE» (INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO). VARILLAS ARGÉNTEAS

una punta de lanza en hierro, unos fragmentos de un objeto de marfil, una pátera de plata con el umbo en forma de roseta de ocho pétalos, un escarabeo de cornalina con representación de la diosa egipcia Sekhmet engarzado en oro y con su anilla de suspensión en plata, algunos restos de un objeto circular en madera y una pareja de varillas de plata con remates en forma de hemiesferas.

Al exterior, en la cabecera de la tumba, aparecieron un *thymaterion* cerámico de doble platillo con restos de carbones de tipología bien conocida en los ambientes fenicios de Gadir y en los de nuestros territorios costeros, un casco griego de tipo corintio decorado con figuras incisas de aves y serpientes, que Torelli siguiendo a H. Pflug fecha en el tercer cuarto del siglo VI a.C., y bastantes fragmentos de una lámina de bronce decorada con esquemáticos relieves que probablemente «podrían tratarse de partes de uno de estos instrumentos del armamento que no figuran entre los recuperados, quizás la vaina de la espada, así como es posible que la misma espada, sin duda de hierro, formara parte de los objetos que, junto al yelmo y al *thymaterion*, estuvieran expuestos al exterior de la tumba durante el ritual de despedida»[11]. La presencia destacada en su exposición en el exterior de la tumba del casco griego que se utilizaría como *sema* sobre la tumba, la punta de lan-

za, el mismo tema grabado en el escarabeo (la diosa felina de la fuerza y de la guerra en el Egipto faraónico) y la pareja de varillas argénteas, que nuestro nuevo académico ha considerado que podrían haber servido para enrollar las correas de tela de un *cardiophylax* de cuero depositado a los pies del difunto, como suele ser usual en enterramientos de esas fechas, llevan al catedrático de Perugia a hacer notar que con todos esos elementos referidos a la guerra se pretendía «subrayar la *areté* del difunto», poniendo «énfasis en los valores militares» del allí enterrado de manera aislada, su «marcada ideología de connotación guerrera» y la «inequívoca exhibición de fuerte ideología militar y de riqueza» y para cuya mejor comprensión Torelli ofreció algunos casos singulares en ambiente etrusco-itálico de individuos dedicados al oficio de la guerra entre los que citó la «Tumba del Guerrero» de Tarquinia (730-700 a.C.), la «Tumba del Guerrero» de Vulci (520-510 a.C.), algunos otros ejemplos escultóricos («Guerrero de Capestrano») y pictóricos (placa pintada de Cerveteri 530-520 a.C.) o la rica información que se deriva de la escena de lucha entre miembros de dos *sodalitates* de la Tumba François de Vulci referidas a lo que «sucedió en Roma con Servio Tulio, quien, de subordinado de los dos jefes de banda Aulo y Celio Vibenna, procedentes de la misma Vulci... se convirtió en el penúltimo rey de Roma»[12].

A diferencia de los otros cascos griegos encontrados en el sur peninsular, el de la segunda mitad del siglo VII a.C. sacado de las aguas de Guadalete y hoy en el Museo Municipal de Jerez de la Frontera, el de la ría de Huelva de hacia 550-525 a.C. decorado con palmetas y flores de loto y el, asimismo de mediados del siglo VI a.C., que, se dice, se recuperó en el Guadalquivir, cerca del santuario de La Algaida (Sanlúcar de Barrameda), todos ellos considerados como exvotos ofrecidos a las divinidades de las aguas fluviales, el ejemplar malagueño se ha encontrado inserto en un evidente contexto funerario. Aparte las interesantes conclusiones aportadas por Torelli cabría deducir también que si los objetos del ajuar de esta tumba, como la misma arquitectura, son propios del ambiente fenicio, el casco y el ritual son griegos y por ello no es aventurado unir esta excepcional pieza broncínea a otros materiales griegos aparecidos en Málaga y entre los que destaca un asa de bronce, que se dijo había aparecido en la zona de la Alcazaba, que representa a un efebo desnudo que apoya sus pies entre una pareja de aladas arpías y que con sus brazos abiertos sostiene en sus manos sendos toros androsopos, como las representaciones del dios-río Aqueloo. Se la consideró producto de la toréutica etrusca, pero recientemente se la ha clasificado como obra de un toreuta greco-oriental emigrado a una de las colonias focenses de Occidente[13]. También para una visión más completa del comercio de materiales griegos en este ambiente fenicio deberíamos tener en cuenta los varios fragmentos de cerámicas griegas de diversos talleres orientales de los siglos VII-VI a.C. que se han hallado en varios puntos del centro de la ciudad[14].

LOS OBJETOS DEL AJUAR DE ESTA TUMBA, COMO LA MISMA ARQUITECTURA, SON PROPIOS DEL AMBIENTE FENICIO

NOTAS Y BILIOGRAFÍA

1 MORENTE, Mª, «De Museo Arqueológico a Museo de Málaga», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 37, 2017, pp. 372-391.

2 CUMPIÁN RODRÍGUEZ, A., GARCÍA GONZALEZ, D., LÓPEZ CHAMIZO, S. y SÁNCHEZ BANDERA, P. J., «La Tumba del Guerrero. Un hallazgo de época protohistórica en Málaga», *Mainake*, 34, 2013, pp. 277-292; GARCÍA GONZALEZ, D. y LÓPEZ CHAMIZO, S., «La Tumba del Guerrero». Algunos apuntes en relación a un hallazgo arqueológico excepcional», *UE-O. Publicación digital de Arqueología*, 1, 2015, pp. 5-13; GARCÍA GONZÁLEZ, D., LÓPEZ CHAMIZO, S., CUMPIÁN RODRÍGUEZ, A. y SÁNCHEZ BANDERA, P. J., «The Tomb of the Warrior. Evidences and uncertainties of a protohistorical discovery in Malaga», en Massimo Botto (ed.), *De Huelva a Malaka. Los fenicios en Andalucía a la luz de los descubrimientos más recientes*, (*Collezione di Studi Fenici*, 48), Roma, 2018, pp. 371-388.

3 RODRÍGUEZ SEGOVIA, C. y NÚÑEZ PARIENTE DE LEÓN, E., «Estudio y restauración de un casco griego del museo de Málaga», *Revista PH*, 2015, pp. 128-145.

4 TORELLI, M., «Il santuario di Inuus al Fosso dell´Incastro (Ardea)», conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, 18 octubre 2016; TORELLI, M., «El programa iconográfico del Arco de Trajano en Benevento», conferencia en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, 20 octubre 2016.

5 TORELLI, M., *La «Tumba del Guerrero» del Museo de Málaga*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo-Fundación Málaga, 2018.

6 TORELLI, M., *o. c.*, pp. 5-7.

7 TORELLI, M., *o. c.*, pp. 39-47.

8 Entre sus numerosos libros, algunos de los cuales se han traducido al español,alguno de los más conocidos son : El santuario de Hera en Gravisca (1971); Elogia tarquiniensia (1975); Necrópolis de la Italia antigua (1982); Tipología y estructura de los relieves históricos romanos (1982); Historia de los etruscos (1984); Lavinio y Roma: ritos de iniciación y matrimonio entre la Historia y la Arqueología (1984); El arte de los etruscos (1985); La Sociedad etrusca: épocas arcaica y clásica (1987); Historia del urbanismo: el mundo romano (1988); La Daunia en el período de la romanización (1990); Atlas de sitios arqueológicos en la Toscana (1992); Estudios sobre la romanización de Italia (1995); El rango, el ritual y la imagen: los orígenes de la representación histórica romana (1997); Tota Italia: ensayos sobre la formación cultural de la Italia romana (1999); Los etruscos (2001); Las estrategias de Kleitias. La composición figurativa y el programa del vaso François (2007); Dioses y artesanos. Arqueología de las colonias griegas de Occidente (2011).

9 TORELLI, M., *o. c.*, pp. 16 y 24.

10 TORELLI, M., *o. c.*, pp. 16 y 24-25.

11 TORELLI, M., *o. c.*, pp. 14-1 y 22-23.

12 TORELLI, M., *o. c.*, pp. 17 y 25-26.

13 HILLER, H., «Griechisch oder etruskisch? Der anthropomorphe Kannenhenkel von Málaga», *Madrider Mitteilungen*, 54, 2013, pp. 203-241.

14 OLMOS ROMERA, R., «Los recientes hallazgos griegos de Málaga en su enmarque del Sur peninsular», AEspA, 61, 1988, pp. 222-225; CISNEROS GARCÍA, Mª I., «Las cerámicas griegas del Museo Picasso Málaga», en AA.VV. Memoria arqueológica del Museo Picasso Málaga, Málaga, 2006, pp. 79-92; CISNEROS GARCÍA, Mª I.-SUÁREZ PADILLA, J.-MAYORGA MAYORGA, J. y ESCALANTE AGUILAR, Mª M., «Cerámicas griegas arcaicasen la Bahía de Málaga», en *Céramiques jònies d`época arcaica: Centres de producción i comercialització al Mediterraneo Occidental*, Barcelona, 2000, pp. 180-205.

INGRESO DE D. JOSÉ CALVO POYATO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CABRA (CÓRDOBA)

Presentación por Dª Marion Reder Gadow, Secretaria de la Academia

Excmo. Sr. Alcalde, Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Excmo. Sr. Presidente de la Academia Malagueña de Ciencias, Presidente de la sociedad Erasmiana, Presidente del Foro para la Paz en el Mediterráneo, miembros de las mismas.

Dignísimas Autoridades, Sres. y Sras., amigos todos.

Acogemos hoy en esta Real Academia al Ilmo. Sr. Don José Calvo Poyato como Académico correspondiente de nuestra corporación en la bella ciudad cordobesa de Cabra. Es para mí un gran honor y una gran responsabilidad pronunciar la Laudatio del Ilmo. Prof. Dr. Don José Calvo Poyato con el emotivo motivo de su ingreso en esta Corporación.

Es norma que se lleve a cabo un breve recorrido por los méritos que concurren en el nuevo Académico, que en este caso son muy numerosos. Es un reto difícil, ya que intentar glosar en un breve espacio de tiempo el Curriculum del Prof. Calvo Poyato es una ardua tarea, si bien lo intentaré.

Inicio mi intervención dando las gracias a la Ilma. Sra. Doña Mª Pepa Lara García y a la Ilma. Sra. Doña Rosario Camacho Martínez, firmantes de la candidatura quienes conocedoras de la amistad que me une desde hace muchos años con el nuevo Académico correspondiente, me permiten llevar a cabo la preceptiva Laudatio.

NUESTRO NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE CURSÓ LA LICENCIATURA DE GEOGRAFÍA E HISTORIA EN LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

Nuestro nuevo Académico correspondiente cursa la Licenciatura de Geografía e Historia en la Universidad de Granada, obteniendo el título de Doctor con la tesis titulada: *Los señoríos del Sur de Córdoba en el tránsito del s. XVII al XVIII,* que obtuvo la máxima calificación y fue merecedora del Premio «Monografías de Investigación» otorgado por la Diputación Provincial de Córdoba.

Esta tesis marcará las futuras investigaciones del Prof. Calvo Poyato, considerado como uno de los máximos especialistas de este periodo histórico en la coyuntura del tránsito del siglo XVII al XVIII, en el que se produce un cambio significativo de la dinastía en el trono español: de los Austrias a la entronización de los Borbones, de Carlos II a Felipe V, al extinguirse la rama

LA SECRETARIA DE LA ACADEMIA, Dª MARION REDER, REALIZANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DEL NUEVO ACADÉMICO D. JOSÉ CALVO POYATO

dinástica de los Austrias. Con el ascenso al trono de Felipe V llegan los aires de modernización en el plano político, social, económico, intelectual, religioso y de mentalidad en la Monarquía hispana, abriendo paso a la Ilustración. Yo conocía de referencias al Prof. Calvo Poyato por su obra histórica, que utilicé tanto en mi investigación como en mi faceta de docente en las aulas universitarias, recomendando su lectura a los alumnos de la Historia de Andalucía como a los estudiosos que investigaban sobre el reinado de Carlos II el Hechizado o la entronización de Felipe V. Hoy nos va a desvelar en su Discurso, un profundo conocimiento y una interpretación personal en torno a la postura política de la Corona de Aragón, en esta primera contienda civil entre españoles. Una diatriba muy actual en estos tiempos, debido a la tergiversación histórica que pretenden territorios pertenecientes a la antigua Corona de Aragón.

En efecto el Discurso de Ingreso gira entorno a una realidad actual, con la que se enfrenta el Estado español, el intento secesionista de los llamados Países Catalanes, que justifican su actitud en base a un momento histórico muy preciso, en el Testamento de Carlos II que dio lugar a la conocida Guerra de Sucesión, contienda en la que estaba en litigio el trono de la monarquía española entre dos candidatos entroncados con dos potentes potencias europeas: Austria y Francia y en el que el equilibrio del dominio de uno u otro candidato podían desequilibrar la balanza perjudicando seriamente a Inglaterra, Holanda e incluso Portugal.

Tras el exhaustivo análisis de la documentación nos ha planteado una realidad más cercana, cercana a la Microhistoria: la aversión por la presen-

cia de emigrantes franceses que levantaban sospechas y desconfianza entre la población por su dedicación a atesorar riquezas y emplearlas en préstamos. A los enfrentamientos locales entre poblaciones rivales, entre señor y vasallo, entre miembros de la Iglesia, muchas de ellas gente anónima que pasa desapercibida en los Manuales y Textos de historia.

Como ha precisado en el Discurso de ingreso, a lo largo de la contienda, no se advierte en los territorios forales un deseo de desligarse de la monarquía, a pesar de que en la ciudad Condal se acuñará una moneda con la efigie de Carlos III, como Rey de España.

Entre los diferentes estratos sociales de la monarquía española se acataba la legitimidad testamentaria de Carlos II, jurando fidelidad al nuevo Monarca Felipe V en Cortes, que a su vez se comprometía a respetar los fueros y privilegios, como sucedió en Madrid, Zaragoza o Barcelona. Incluso en la ciudad Condal, en donde los partidarios del Archiduque Carlos constituían una importante facción. Si no hubiera aparecido la flota Angloholandesa al mando del Almirante Rooke, el levantamiento no se hubiera producido. Esta misma flota que tomó Gibraltar y que quedaría destruida en el combate naval frente a las costas malagueñas. No obstante, un año más tarde si se lograría su propósito al desembarcar en el puerto barcelonés un contingente de 15.000 hombres que obligaron al virrey Velasco a capitular. Y los que habían jurado fidelidad al Borbón Felipe V, se rebelaron a favor del otro candidato, por esa traición fueron abolidas las instituciones del Principado y en enero de 1716 se publicaba el Decreto de Nueva Planta para Cataluña, que posteriormente se amplió a Valencia.

Curioso es el paralelismo de los rebeldes catalanes, los vigatans, que utilizaban como enseña el color amarillo, distintivo de la Casa de Austria. Les suena ¿verdad?

Una lección magistral, un discurso riguroso, pero expuesto de una forma amena, que nos aclara conceptos y realidades un tanto tergiversadas en la actualidad.

Volviendo a nuestro nuevo Académico correspondiente, éste accede al escalafón de funcionario de carrera del cuerpo docente del Estado por oposición, primero como Profesor agregado de Bachillerato; al año siguiente como catedrático de Bachillerando obteniendo en ambos concursos-oposición el número uno de su tribunal, tanto en el primer caso como en el segundo. Ejerció docencia en los Institutos de Cabra, Rute y Lucena, hasta el curso 2010-2011, si bien sigue impartiendo docencia en los cursos de la Catedra Intergeneracional «Profesor Francisco Santiesteban» de la Universidad de Córdoba ante un numeroso alumnado.

Entre los años 1991- 2000 fue elegido Alcalde de Cabra, si bien a pesar de su magnífica gestión municipal, dimitió al ser elegido Portavoz del Grupo Parlamentario Andalucista en el Parlamento de Andalucía.

Durante su etapa al frente del gobierno municipal no olvidó su pasión por la Historia y por impulsar la recuperación de la memoria histórica local y autonómica, convocando Congresos nacionales que marcaron un hito en este

DURANTE SU ETAPA AL FRENTE DEL GOBIERNO MUNICIPAL NO OLVIDÓ SU PASIÓN POR LA HISTORIA Y POR IMPULSAR LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA LOCAL

periodo: en 1994 sobre *Religiosidad popular en Andalucía*, cuyas actas recogen aportaciones de esta nueva línea de investigación y que en nuestros días está firmemente consolidada. En el año 1997, con motivo de la *Conmemoración del III Centenario de la Fundación del Monasterio de Agustinas Recoletas en Cabra,* una efeméride local muy significativa para el Municipio*,* se celebró el *Congreso sobre la Andalucía a finales del siglo XVII,* una contribución sumamente importante por la carencia de estudios de esta coyuntura histórica en la comunidad andaluza.

La impronta del docente e investigador de nuestro nuevo Académico correspondiente se proyecta una y otra vez en su devenir personal en los múltiples ámbitos culturales, políticos y sociales. Durante este periodo publica los siguientes títulos: *La guerra de Sucesión* (1988), *Así vivían en el Siglo de Oro* (1989), *Carlos II el Hechizado y su época* (Barcelona 1992); *De los Austrias a los Borbones* (1990); *Felipe V, el primer Borbón* (Barcelona 1993); *Reinas viudas de España* (2002), *Juan José de Austria, un bastardo regio* (2002), *La Guerra de Sucesión en Andalucía* (Málaga 2003) hasta superar la veintena.

Entre 1994 y 1998 fue Diputado Provincial de la Diputación de Córdoba Y si bien fue Parlamentario en la III, VI y VII legislatura, ésta última no la concluyó al presentar su dimisión y reintegrarse a la vida académica, al contacto con sus alumnos de Instituto, a los que ilusionar en sus clases de historia al ir desgranando acontecimientos políticos, sociales, económicos, religiosos, como el análisis sobre la *Conflictividad social en Andalucía. Los sucesos de Montilla de 1873* (Córdoba 1981), entre otros. Orgulloso de su villa natal, le dedica varios estudios, como *La villa de Cabra en la crisis del siglo XVIII* (Cabra 1979), que mereció el Premio «Juan Valera», entre otros.

En el ámbito universitario nuestro Académico correspondiente ha dirigido Cursos de Verano en la Universidad de Córdoba, en la Universidad Internacional de Andalucía, en su sede de Santa María de la Rábida; ha participado en Cursos de Verano en la Universidad Internacional de Andalucía, sede «Antonio Machado» de Baeza y en la de Santa María de la Rábida, en Cursos de Verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en Santander, y en la de Zaragoza. Director de las Jornadas de Novela Histórica de Almuñécar, durante 8 ediciones; Director de las Jornadas de Historia y Literatura del Ayuntamiento de Córdoba, ya que para nuestro Académico Correspondiente Historia y Literatura forman una simbiosis perfecta. Director de las Jornadas de Historia de Lucena, Director de las Jornadas de Historia de la Subbética, de las de Novela Histórica del reino de León, II Jornadas de Historia Moderna de Andalucía y las X de Historia Militar. Y, como referí anteriormente, continúa impartiendo docencia en la Catedra Intergeneracional «Francisco Santiesteban» de la Universidad de Córdoba desde 2007, con un alumnado atento y entregado a sus lecciones magistrales.

Como buen investigador ha participado en Jornadas, Congresos y Simposium, como en los III Congreso de Andalucía, de Historia de Castilla La Mancha, el Internacional de Historia o las Jornadas del Historia del Campo de Gibraltar en cuyas actas se recogen sus ponencias y en las que se marcan las nuevas directrices o tendencias historiográficas del momento.

Colabora en las *Revistas Hispania* e *Hispania Sacra*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con más de 42 artículos. En su afán por la divulgación histórica, para que ésta llegue a un público más amplio, escribe en Revistas de Historia como *Historia 16* (13artículos), *La Aventura de la Historia* (23 artículos), *Historia y Vida* (35 artículos). En su deseo de impulsar el conocimiento de la historia y el patrimonio de Andalucía, ya que hasta que ésta alcanzó su autonomía apenas se había estudiado, funda y dirige, en el año 2002, la revista *Andalucía en la Historia* del Centro de Estudios Andaluces, dando a conocer en sus páginas desde la prehistoria de la Comunidad Autónoma Andaluza hasta sucesos contemporáneos, destacando situaciones políticas, tensiones sociales o catastróficas, el patrimonio artístico, monumental o inmaterial, los avances industriales, el paisaje geográfico, o la vida cotidiana, a personajes emblemáticos o ilustres, hombres o mujeres andaluces que marcaron un hito, como pueden ser Cánovas del Castillo o Mariana Pineda, por citar un ejemplo.

Asimismo, impulsó la creación del Museo de Historia de Andalucía de Granada como medio de divulgación del devenir histórico andaluz, confeccionando el *Catálogo* del mismo y dirigiendo la colección de *Cuadernos del Museo*.

Aún queda otra faceta por descubrir del nuevo Académico correspondiente, debido a que su inquieto espíritu por desentrañar la historia en toda su dimensión, por meterse en el personaje de un momento histórico concreto, por asumir lo que sucedió y preguntarse ¿el cuándo y el por qué?, le ha llevado a cultivar la novela histórica desde hace dos décadas con títulos tan sugestivos como *El Hechizo del Rey (1996)*, *Conjura en Madrid* (1999), *La Biblia Negra (2000)*, *Los galeones del Rey*, *El Manuscrito de Calderón(2005)*, *El ritual de las doncellas(2006)*, *La Dama del Dragón*(2007), *Vientos de intriga* (2008), *El sueño de Hipatía (2009)*, *Sangre en la calle del Turco (2011)*, *Mariana, hilos de la libertad (2013)*, *El Gran Capitán* y, por ahora, su última novela *El espía del rey*. La acogida entre el público lector ha obligado a que sus «best seller» traspasaran las fronteras nacionales. Varias de sus novelas han sido traducidas al alemán, francés, italiano, portugués, polaco, checo, ruso, esloveno, macedonio y rumano. Pronto nos sorprenderá con un nuevo título en curso. Cristina, su mujer, junto con sus hijos y nietos son su mayor estímulo e inspiración, aunque también sus mayores críticos.

Director del Foro cultural ABC Córdoba se asoma periódicamente en la prensa desde su columna para seguir ilustrando a los lectores sobre temas diversos de actualidad. Como conferenciante, ameno pero riguroso, son innumerables las conferencias pronunciadas en diferentes foros. Con motivo del Año de Cervantes fue invitado por don Rafael Vidal, Presidente del Foro para la Paz en el Mediterráneo, a que nos deleitará con la conferencia titulada: Cervantes, «el hombre y su tiempo».

Ha recibido numerosos premios y distinciones, entre los que podemos citar el Premio Literario Juan Valera, en 1980; el accésit al Premio Juan Díaz del Moral, de Historia Social de Andalucía (1981); Premio Monografías de investigación de la Diputación Provincial de Córdoba (1984); Finalista del

IMPULSÓ LA CREACIÓN DEL MUSEO DE HISTORIA DE ANDALUCÍA DE GRANADA COMO MEDIO DE DIVULGACIÓN DEL DEVENIR HISTÓRICO ANDALUZ

Premio de Novela «Ciudad de Torrevieja» (2005); premio Juan Bernier en su sección de Historia (2007) y Finalista del Premio Internacional de Novela Histórica «Ciudad de Zaragoza» (2009).

Forma parte del elenco de las siguientes Academias: es Académico numerario, por la Provincia de Córdoba, de la Academia Andaluza de la Historia, Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes, de Nobles Artes y Ciencias de la de Córdoba y desde hoy de la Academia de Bellas Artes de San Telmo.

Yo destacaría de nuestro nuevo Académico que es un referente importante no sólo en su lugar natal, en su provincia, en su comunidad, a nivel nacional y más allá de los Pirineos. Su principal tesoro es su familia, con la que comparte su cariño con la ciudad que le vio nacer y donde mantiene el solar familiar, y su compromiso con Andalucía, impulsando proyectos tan significativos como la fundación de la Revista Andalucía en la Historia y el Museo de Historia de Andalucía, como «hacedor» infatigable de proyectos de temas históricos que desarrolla tanto el libros, artículos y conferencias, como en la novela histórica. Por esta razón, es importante contar con él como Académico correspondiente. Su labor ingente, rigurosa y meritoria garantiza que puede aportar muchísimo a nuestra Academia.

Y en nombre de la misma te doy la bienvenida.

MARION REDER GADOW
Málaga, 28 de junio de 2018

DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ CALVO POYATO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

ASPECTOS DE LA GUERRA DE SUCESIÓN EN LA CORONA DE ARAGÓN

Excmo. Sr. Presidente de la Academia, Ilmas. / Ilmos. Sras. / Sres. Académicos, Sras y Sres:

El testamento de Carlos II, último monarca de la Casa de Austria en España, determinaba que su sucesor no sería el archiduque Carlos de Austria, sino el duque de Anjou, nieto de Luis XIV de Francia. Esa decisión testamentaria que proclamaba rey a Felipe V, fue muy dura de tomar para el monarca español. Carlos II había tenido en aquella Francia el principal enemigo de la monarquía e incluso, antes del fallecimiento del rey, la corte de Madrid había tenido conocimiento de que, en dos ocasiones, esos dominios habían sido objeto de un inicuo reparto entre las potencias de la época con Francia a la cabeza.

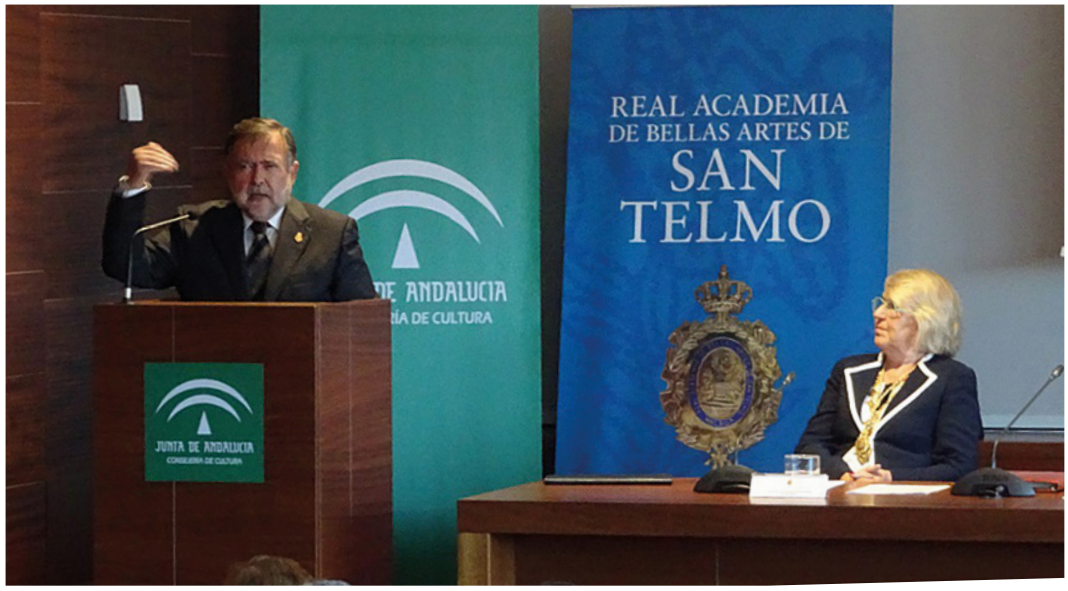
El objetivo primordial de esa decisión de Carlos II, presionado incluso por la Santa Sede, era mantener intactos sus extensos dominios. Pesaron en su ánimo el temor a verla desmembrada y el hecho de que Francia era el único poder capaz de mantenerla unida.

La noticia de la muerte del rey, acaecida el 1 de noviembre de 1700, fue conocida en Zaragoza el día 5 mediante una carta de la reina viuda, Mariana de Neoburgo. Los testimonios que poseemos señalan que su muerte produjo un hondo pesar y en las oraciones con motivo de las exequias se trasluce un sentimiento de dolor. Según el conde de Robres, sólo en Aragón fue llorado aquel monarca, mientras que en Castilla no se derramó una sola lágrima.

El testamento, sin embargo, fue mal recibido en la Corona de Aragón. Se entendía como un acto contrario a los fueros del reino y que vulneraba el tradicional derecho aragonés, donde tenía preferencia la línea masculina sobre la femenina en cuestiones sucesorias y el archiduque Carlos era descendiente de Fernando I, hermano de emperador Carlos V. Los juristas interpretaban que esa línea era preferente sobre la de María Teresa de Austria, la hija de Felipe IV casada con el monarca francés.

El testamento de Carlos II tampoco fue aceptado en la corte imperial de Viena y, tanto Inglaterra como Holanda —conocidas entonces como las

LA HISTORIOGRAFÍA TRADICIONAL PRESENTÓ LA GUERRA COMO UNA LUCHA ENTRE LAS DOS GRANDES CORONAS



D. JOSÉ CALVO POYATO, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO. A SU DERECHA, LA SECRETARIA DE LA ACADEMIA, Dª MARION REDER

potencias marítimas—, vieron con malos ojos que un Borbón se instalara en Madrid. En estas circunstancias, testamento del último de los Austrias desencadenó un conflicto conocido como Guerra de Sucesión Española.

La historiografía tradicional presentó la guerra como una lucha entre las dos grandes coronas que conformaban la monarquía: la de Castilla y la de Aragón. Ese planteamiento historiográfico sostenía que dicha contienda (1701-1714) era, además de una confrontación dinástica y un conflicto internacional que enfrentó a las grandes potencias de la época, una guerra civil entre castellanos y aragoneses. La historiografía posterior ha aportado numerosas matizaciones en lo referente a considerarla como una lucha entre ambas coronas. Ni en la Corona de Castilla la defensa de la causa borbónica fue tan exclusiva, ni en la Corona de Aragón el deseo de sentar en el trono al archiduque Carlos de Austria estuvo tan extendido. Hoy estamos en condiciones de afirmar que Castilla apoyó mayoritariamente a Felipe V, con notables excepciones. Mientras que en Aragón la situación fue bastante más compleja y, desde luego, muy alejada de unanimidades.

Hace ya algunos años, Domínguez Ortiz señaló que era inadecuado considerar el conflicto como «una manifestación de la insolidaridad de los dos grandes conjuntos, yuxtapuestos más que unidos por los Reyes Católicos, y una prueba de que España, dos siglos más tarde, era todavía un proyecto más que una realidad». Es cierto que, en coplas populares, pliegos de cordel y panfletos se aludía con frecuencia a las tensiones entre las dos coronas y, muy principalmente, entre castellanos y catalanes. Incluso, en las postrimerías del reinado de Carlos II, desde el Consejo de Estado se elevaba una consulta al soberano, indicando que, si fallecía sin designar sucesor, «ardería

la Monarquía en guerras civiles, con la natural aversión de catalanes, aragoneses y valencianos a Castilla».

Sin embargo, a lo largo de la contienda no se advierte en los territorios forales un deseo de desligarse de la monarquía. Ni siquiera en el Principado de Cataluña, donde los ánimos estuvieron más exacerbados y se llegó a posturas más radicales que en las otras partes de la Corona de Aragón. Una prueba evidente la tenemos en el hecho de que en la ciudad condal se acuñó moneda con la efigie de Carlos III, denominado como «*Hispaniarum Rex*».

Como conflicto civil, la Guerra de Sucesión fue una lucha entre dos conceptos diferentes de organización del Estado. Quienes defendían la causa de los Austrias sospechaban que un monarca procedente del otro lado de los Pirineos no respetaría la estructura descentralizada que había caracterizado a la monarquía hispánica gobernada por los Austrias, dada la tradición centralista que imperaba en la Francia de los Borbones.

Acerquémonos a algunos aspectos del conflicto en la Corona de Aragón.

Como suele ocurrir en las contiendas civiles, las rivalidades locales jugaron un papel importante a la hora de tomar partido. Gentes que no entendían las causas generales por las que se luchaba, no tenían el menor empacho en tomar las armas contra los del pueblo de al lado. En ocasiones, bastó que una localidad apostara por el Borbón, para que los del pueblo más cercano se proclamaran austracistas. Tampoco podemos perder de vista la estratificación social y la diferencia de intereses que había entre la alta nobleza y las clases populares. Hubo lugares donde, si el señor tomaba partido por un bando, los vecinos se decantaban por el otro. Ocurrió, por ejemplo, en Mediana de Aragón y Mora de Rubielos, cuyos vecindarios defendieron la causa de Felipe V porque el marqués de Mora, señor de dichas localidades, se inclinó por el bando austracista. Otro tanto ocurrió en Maella. Su vecindario se mostró felipista, frente al marqués de Torres que defendió la causa del archiduque.

Señalemos, por último, que a lo largo del siglo XVII en Aragón —entendido como el conjunto de territorios forales: Aragón, Cataluña y Valencia— hubo una importante inmigración francesa. Se dedicaba a actividades artesanales —mozos de pala, pelaires, vendedores ambulantes—, era una mano de obra que ejercía oficios mecánicos rechazados por los naturales. En el primer tercio de la centuria eran unos quince mil, pero esa cifra se había reducido sustancialmente y en el reinado de Carlos II se situaba en poco más de un millar. Además, habían mejorado en su condición laboral, siendo muchos de ellos asentadores y mercaderes. Pese a estar casados con aragonesas, catalanas o valencianas, no invertían en bienes inmuebles, sino que atesoraban las riquezas y las empleaban en préstamos, lo que hacía crecer su impopularidad. Añadamos que en las agresiones de la Francia de Luis XIV a la monarquía hispánica sus tropas habían invadido las comarcas del norte de Cataluña e incluso se habían apoderado de Barcelona. Había, pues, en el conjunto de la corona aragonesa una extendida animadversión a los franceses.

En este marco ambiental Felipe V viajó a la corona de Aragón. La Zaragoza oficial le dispensó una calurosa acogida. Cuando se planteó su visita a la ciu-

COMO SUELE OCURRIR EN LAS CONTIENDAS CIVILES, LAS RIVALIDADES LOCALES JUGARON UN PAPEL IMPORTANTE A LA HORA DE TOMAR PARTIDO

dad las autoridades dispusieron una entrada triunfal y la construcción de arcos, cuyo costo correría a cargo de las órdenes religiosas establecidas en la ciudad: cartujos, jesuitas, agustinos, dominicos, mercedarios, carmelitas... Se dispuso igualmente el adecentamiento de las calles y que el comisionado para recibir al rey vistiera de corbata —nueva moda traída de Francia— en atención a que ninguno de cuantos venían con el rey traía golilla, sino corbata.

El rey entró en Zaragoza el 16 de septiembre de 1701 y al día siguiente juró los fueros en la Seo. Sin embargo, la visita real fue más breve de lo previsto. En la corte se había dado preferencia a la presencia del monarca en Barcelona. La convocatoria de las Cortes aragonesas se dejaría para cuando pasase de nuevo por Zaragoza en su viaje de regreso. Durante las jornadas en que permaneció en la ciudad fue aclamado por los zaragozanos y se celebraron varios festejos, destacando una corrida de toros celebrada a orillas del Ebro. Pero no todo eran parabienes. Aunque no se manifestase, había descontento. Estaban quienes rechazaban al rey por ser francés. Los que consideraban su designación un atentado a los fueros del reino. También quienes tenían por legítima a la Casa de Austria.

El 20 partió hacia Barcelona, donde tuvo una entrada triunfal, al menos, como en el caso de Zaragoza, por lo que se refería a la Barcelona oficial. Juró los fueros y convocó Cortes, que se celebraron entre octubre de 1701 y enero de 1702. Hubo en ellas, como solía ser habitual, momentos de tensión, pero quedó cerrado el pacto entre el monarca y los representantes del Principado. El Borbón acataba los fueros y los catalanes le juraban fidelidad. El rey se mostró particularmente generoso concediendo, por primera vez, autorización para que barcos catalanes pudieran comerciar con las Indias, rompiendo así el monopolio castellano imperante hasta aquel momento.

Durante su estancia en Cataluña Felipe V contrajo matrimonio. En noviembre de 1701 tenían lugar en Figueras sus desposorios con Luisa Gabriela de Saboya, al tiempo que se celebraban las sesiones de las Cortes. Poco después marcharía al norte de Italia, donde imperiales y franceses habían roto las hostilidades. Por ello Felipe V no presidió las Cortes de Aragón, como estaba previsto. Su convocatoria y reuniones se celebraron en la primavera del año siguiente y, en nombre del rey, las presidió su joven esposa.

No hubo reunión de las Cortes en el reino de Valencia, pero en la Corona de Aragón todo parecía ajustado a derecho, al menos formalmente. Sin embargo, fue allí donde se desató la guerra como contienda civil. Comenzaría en el verano de 1705 con la rebelión de valencianos y catalanes en favor del archiduque alentados por la presencia de una escuadra angloholandesa en aguas del Mediterráneo, sin cuyo apoyo la sublevación posiblemente no se hubiera producido.

En Cataluña la existencia de partidarios de la Casa de Austria era importante. El último virrey de Carlos II, el príncipe Jorge de Hesse Darmestadt dejó sembrada la semilla del austracismo, antes de marcharse de Barcelona. Había pertenecido a la llamada Academia de los Desconfiados, desde la que se impulsaba la candidatura del archiduque Carlos de Austria.

Desencadenado el conflicto sucesorio sus contactos en Cataluña le informaron de que, con un importante apoyo exterior, el Principado se levantaría en favor del candidato austríaco al trono de España. Ello explica que, en la primavera de 1704, una flota angloholandesa, mandada por el almirante Rooke, apareciera ante Barcelona con el propósito de alentar el levantamiento. Pero las provisiones tomadas por el virrey, don Francisco de Velasco abortaron el intento insurreccional. La *Gaceta de Madrid* del 14 de junio de aquel año contaba así a sus lectores lo ocurrido: «Se supo después que el día 28 del pasado [mes de mayo] se pusieron ante el muelle de la Ciudad 23 baxeles, y al día siguiente se descubrieron los demás, hasta número de 50... don Francisco de Velasco, Virrey del Principado, aviendo respondido al Príncipe Darmstadt, con la resolución que se esperaba de sus muchas obligaciones, dio la providencia más conveniente para guarecer los Puertos con Artillería y Soldados... Tuvo su Excelencia noticia... de que avia oculto trato entre algunos pocos Malcontentos y el Príncipe Darmstadt para entregar la Puerta del Ángel a la una de la noche, acercándose el Príncipe con 1.500 hombres de la Armada para que a ese tiempo 50 hombres armados, que se recogían en casa de un Carnicero... baxassen a la Puerta y, degollando a la guarnición, entregarla a los Enemigos. Quedó asegurada... la puerta amenazada y... al amanecer [perdiose] la armada de vista a las 11 del día. Lo que se ha celebrado con muchas demostraciones de alegría en la Ciudad...».

El fracaso de esta intentona no desalentó a los partidarios del archiduque. Un año después, en junio de 1705, se cerraba el Pacto de Génova, firmado por Inglaterra con representantes de la nobleza y la burguesía catalana, y conocidos como *vigatans*. En virtud del mismo, los *vigatans* se comprometían, con apoyo inglés, a sublevarse contra Felipe V y proclamar rey al archiduque Carlos, quien respetaría las instituciones y fueros del Principado. La rebelión prendió rápidamente en numerosas comarcas: la Plana de Vic, el Campo de Tarragona o en tierras del interior próximas a Lérida. En el otoño de 1705 prácticamente todo el Principado, salvo la ciudad de Barcelona, estaba controlado por los rebeldes que utilizaban como enseña el color amarillo, distintivo de la Casa de Austria y proclamaban rey de España a Carlos III, como sucesor de Carlos II.

El 22 de agosto una poderosa flota anglo-holandesa en la que viajaba el propio archiduque, acompañado por el príncipe de Hesse Darmstadt, llegaba ante Barcelona. Desembarcó un contingente de unos 15.000 hombres y se inició el ataque a la ciudad, con el apoyo de los *vigatans*. Muy pronto el castillo de Montjuich cayó en sus manos y la situación de Barcelona quedó seriamente comprometida. La defensa del virrey Velasco no pudo impedir que, tras una revuelta popular en el interior de la ciudad condal, Barcelona capitulase el 9 de octubre. Apagados los últimos focos de resistencia felipista, el archiduque fue aclamado como Carlos III. Juraba los fueros y prometía el respeto a las instituciones catalanas. Los rebeldes faltaban el pacto con Felipe V acordado en las Cortes de 1701-1702. Se inició en los días siguientes una persecución de los *botiflers*, remoquete con que los sublevados denominaban

EL 22 DE AGOSTO UNA PODEROSA FLOTA ANGLO-HOLANDESA EN LA QUE VIAJABA EL PROPIO ARCHIDUQUE LLEGABA ANTE BARCELONA

EL PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, IMPONIENDO LOS DISTINTIVOS DE LA ACADEMIA AL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE, D. JOSÉ CALVO POYATO. A LA IZQUIERDA, LA SECRETARIA DE LA ACADEMIA, Dª MARION REDER, Y A LA DERECHA, LA VICEPRESIDENTA 1ª, Dª ROSARIO CAMACHO

a quienes se mantenían fieles al Borbón, lo que incluía a parte importante de la nobleza y amplios sectores del clero, como eran los jesuitas, cuyas casas fueron saqueadas. Hubo localidades que mantuvieron su fidelidad a Felipe V, caso de Cervera (Lérida) y que fue recompensada, al término de la guerra, con la concesión de una Universidad.

En tierras de Aragón se produjo en las semanas finales de 1705 una serie de motines —los hubo en Zaragoza, Calatayud, Huesca y Daroca— en favor de la causa del archiduque, pero fracasaron. Estaban alentados por lo ocurrido en Cataluña y en su organización jugó un papel importante el Conde de Cifuentes quien, en los meses anteriores, recorrió el reino, protegido por austracistas, exaltando los ánimos en tierras del Bajo Aragón.

El fracaso de estos motines se explica porque en Aragón se vivió el conflicto en medio de fuertes disensiones. Muchos lugares se mantuvieron fieles a Felipe V como es el caso de Borja y Tarazona. También mostraron fidelidad borbónica Caspe y Fraga. En Calatayud hubo enfrentamientos entre los partidarios de ambos contendientes. El campo de Cariñena, casi en su totalidad, estuvo al lado del Borbón. También Jaca apostó, desde el primer momento de la contienda, por Felipe V. Por el contrario, las comarcas de Teruel, Albarracín y Daroca estuvieron por el archiduque.

Entre los nobles partidarios de Carlos de Austria hubo títulos tan importantes como los condes de Fuentes o de Sástago o el marqués de Coscojuela, aunque la mayor parte de la nobleza aragonesa se alineó en el bando de Felipe V, entre ellos los condes de Atarés, de Guara y de Bureta o los marqueses de Camporreal y de Tosos... La plebe se mostraba sobre todo partidaria de Carlos III. Esa circunstancia se esgrimió para señalar que la rebelión

fue cosa de gente rústica e ignorante. No es cierto. El padre Ranzón autor de una historia de Tarazona, señalaba que «de cuatro partes de la primera nobleza del reino de Aragón más de las tres se desterraron de sus patrias» una vez que los borbónicos hubieron ganado la guerra. Las preferencias estuvieron muy divididas e incluso hubo quien cambió de bando. El caso más significativo fue el del duque de Híjar.

La misma división se produjo entre las filas del clero. Los jesuitas apostaron por Felipe V, como en Cataluña, mientras que las órdenes mendicantes se inclinaron por el archiduque. El obispo de Albarracín, el mercedario don Juan Navarro, fue austracista. Por el contrario, al arzobispo de Zaragoza, don Antonio Ibáñez de la Riva, fue un ferviente defensor de la causa borbónica. No podemos decir lo mismo de los canónigos de su capítulo catedralicio donde el archiduque contó con importantes partidarios. Hubo entre el clero otra opción bastante extendida: no declararse a favor de ningún contendiente. En la Seo de Zaragoza se elevaban plegarias a favor del Borbón en febrero de 1706 y en favor del Austria en julio de ese mismo año. A ambos se les obsequió con una imagen de la virgen del Pilar. En este ambiente los borbónicos aprovecharon el saqueo de iglesias y conventos, y la profanación de imágenes y objetos de culto, para tildar de herejes a los ingleses y holandeses que luchaban por la causa del archiduque. El púlpito y el confesionario se convirtieron en importantes armas a lo largo de la contienda.

La respuesta de Felipe V a la rebelión de Cataluña no se hizo esperar. Al frente de un ejército de 18.000 hombres, mandado por el mariscal De Tessé y el duque de Noailles, marchó sobre Barcelona que quedaba sitiada en los primeros días de abril de 1706. Los borbónicos se apoderaron del castillo de Montjuich y la ciudad estaba a punto de caer cuando la presencia de una flota angloholandesa, mandada por el almirante Leake, obligó a los borbónicos a levantar el sitio. Este suceso alentó de nuevo la rebelión en Aragón por lo que Felipe V no pudo utilizar la vía de Zaragoza para regresar a Madrid, viéndose obligado a replegarse hacía Pamplona.

Pocos días después del fracaso del ejército borbónico ante los muros de Barcelona, el 29 de junio de 1706, se proclamaba en Zaragoza al archiduque como Carlos III y sus tropas marchaban sobre Madrid, que también era amenazada desde el Oeste al avanzar sobre la capital otro ejército, mandado por el conde de Galway y el marqués Das Minas, que se había apoderado de plazas tan importantes como Cuidad Rodrigo y Alcántara en la frontera con Portugal.

En la corte Luisa Gabriela de Saboya, los consejos y la nobleza que se mantuvo fiel a Felipe V —algunos nobles permanecieron en Madrid esperando acontecimientos— tomaron el camino de Burgos, en dirección a la frontera francesa. Las tropas que apoyaban la causa del archiduque entraban en Madrid sin encontrar resistencia y en la Villa y Corte era proclamado rey Carlos de Austria, denominándosele Carlos III, al igual que en Barcelona o Zaragoza y también en Valencia.

La causa de Felipe V parecía perdida y los aliados daban la contienda por ganada. Carlos III sería rey de España manteniendo la estructura de Estado con la que había gobernado la monarquía la Casa de Austria. Es conveniente señalar que esa estructura, pese el espíritu centralizador que había presidido la política de los Borbones en Francia, no había sido amenazada por Felipe V. El nieto de Luis XIV había jurado los fueros en Aragón y Cataluña, y convocado sus respectivas Cortes al modo tradicional.

En esta difícil coyuntura, la lealtad de los castellanos salvó la corona para el Borbón. Según el marqués de San Felipe en sus *Comentarios a la Guerra de España e Historia de su Rey Phelipe V*... hasta las prostitutas madrileñas defendieron con sus particulares armas la causa de Felipe V. La victoria borbónica en los campos de Almansa el 25 de abril de 1707 cambió el curso de la guerra. En pocas semanas las tropas felipistas recuperaron la mayor parte de Valencia y Aragón, mientras el archiduque, que había instalado su corte en Barcelona, donde, insistimos, reinaba como *Hispaniarum Rex*, contraía matrimonio, en Santa María del Mar, con Isabel Cristina de Brunswick.

LA OFENSIVA BORBÓNICA, QUE HABÍA PERMITIDO OCUPAR ARAGÓN Y VALENCIA, NO PUDO LLEGAR HASTA EL PRINCIPADO DE CATALUÑA

La ofensiva borbónica, que había permitido ocupar Aragón y Valencia, no pudo llegar hasta el Principado de Cataluña. Pero con gran parte de la Corona de Aragón en manos de Felipe V, el 29 de junio de 1707 —un año después de la proclamación del archiduque— se promulgaba el decreto de Nueva Planta. Eso significaba que a estas alturas del conflicto se luchaba no sólo por asentar en el trono a un rey, sino que se contraponían dos modelos de organización de la monarquía. Los borbónicos luchaban por un Estado articulado según el modelo castellano —era lo que significaban los decretos de Nueva Planta—, mientras que, en Cataluña y Baleares, donde también resistían los austracistas, se luchaba por una monarquía hispánica donde tuvieran cabida los fueros particulares.

Las consecuencias para Aragón, más allá de la pérdida de vidas humanas, los problemas generados por los alojamientos y reclutas o las pérdidas materiales y las fuertes cargas impositivas soportadas hasta la conclusión de la guerra, derivan del decreto de Nueva Planta. Significaba el final del reino de Aragón como entidad con su propio aparato administrativo, su ordenamiento legislativo, sus órganos de gobierno y su particular sistema judicial, al desaparecer la Diputación, las Cortes y el Justicia de Aragón. El derecho aragonés quedaba reducido a las causas civiles, mientras para las penales se aplicaba la legislación castellana. La aplicación del decreto de Nueva Planta generó no poco descontento entre los grupos, muy importantes como hemos visto, que mostraron su fidelidad a Felipe V durante la contienda.

La situación militar volvió a complicarse en los años siguientes. Hubo una segunda ocupación de Aragón por las tropas austracistas cuando, tras la grave crisis de 1708-1709, Luis XIV, que buscaba ansiosamente la paz, retiró las tropas francesas que apoyaban la causa de su nieto en la Península. Esa circunstancia permitió al archiduque infligir a los borbónicos dos severas derrotas: primero en Almenara, a orillas del Segre, y después en las puertas de Zaragoza. Sus tropas volvían a entrar en Madrid y, en esta segunda ocasión,

lo hizo el propio Carlos de Austria. Pero la frialdad con que fue acogido por los madrileños le llevó a abandonar la Corte rápidamente y retirarse a Cataluña donde contaba con un ambiente muy diferente.

Nuevamente, el campo de batalla salvó la causa de Felipe V. Luis XIV, en un supremo esfuerzo, reunió un ejército que envió a España para apoyar otra vez la causa de su nieto. Las victorias en Brihuega y Villaviciosa, en diciembre de 1710, cambiaron el curso de la guerra. Los borbónicos entraban de nuevo en Madrid y les quedaba abierto el camino hacia Aragón. El ejército de Felipe V ocupó Zaragoza antes de que finalizara el año.

En 1711, la muerte del emperador José I sin descendencia, elevó al trono imperial a su hermano menor, el archiduque Carlos. Para Inglaterra y Holanda, los aliados del Imperio en la contienda, era impensable seguir luchando para convertir en rey de España al emperador. Esa circunstancia, unida al agotamiento de los contendientes tras más de una década de lucha, llevó a abrir negociaciones de paz.

Carlos de Austria abandonaba Barcelona para hacerse cargo de sus obligaciones imperiales, aunque dejaba a su esposa como virreina en el Principado. Mientras tanto en la mesa de las negociaciones, que se celebraban en Utrecht, se planteó el llamado «caso de los catalanes». Gran Bretaña —en 1707 se había acordado a la unión de Inglaterra y Escocia— trató de que se respetaran los fueros del Principado, pero Felipe V se mantuvo inflexible en ese punto, alegando que los catalanes habían faltado al juramento de fidelidad que le habían hecho y a las obligaciones pactadas. La realidad se impuso. Gran Bretaña no estaba dispuesta a poner en peligro una paz, cuya importancia iba mucho más allá de la defensa de los fueros de un territorio que formaba parte de España.

Para los *vigatans* fue un jarro de agua fría que las tropas inglesas evacuaran la ciudad en cumplimiento de lo acordado en Utrecht y que unos días después lo hiciera Isabel Cristina de Brunswick. Quedó como representante del archiduque el conde Guido von Starhemberg, quien firmaba un armisticio con los borbónicos pocos días antes de que el 13 de julio de 1713 se firmara la paz en Utrecht. En esas circunstancias en Barcelona se reunió la Junta de Brazos y decidió continuar la guerra. Fue decisivo el papel desempeñado en por Rafael Casanova, en su condición de *Conseller en Cap*. Había un temor justificado a que Felipe V, tras la rebelión de 1705 y la deslealtad al compromiso adquirido en 1701, suprimiera los fueros. La ciudad se aprestó para la lucha, encomendándose la defensa al general Antonio de Villarroel.

En Cataluña la lucha estaba muy lejos de los planteamientos secesionistas que alegan quienes alteran la historia según sus particulares conveniencias ideológicas. Peleaban —después de haber faltado al juramento de fidelidad hecho a Felipe V— por un modelo de monarquía hispánica donde se mantuvieran los derechos forales que habían sido un elemento fundamental en la época de los Austrias.

Las tropas felipistas, mandadas por el duque de Pópoli, llegaron ante los muros de Barcelona el 25 de julio de 1713 y, según las normas de la época,

EN CATALUÑA LA LUCHA ESTABA MUY LEJOS DE LOS PLANTEAMIENTOS SECESIONISTAS

exigieron la rendición de la ciudad, recibiendo una negativa como respuesta. Comenzaba así un largo asedio que se prolongaría durante más de un año. En julio de 1714 el duque de Pópoli fue sustituido por el de Berwick, vencedor en Almansa y se estrechó el cerco sobre la ciudad.

En Barcelona se publicaban impresos donde se estimulaba a la lucha. En uno denominado *Lealtad catalana* se decía: «Viva la patria inmortal en sus glorias, Cataluña en su libertad, vosotros con honra, vuestros sucesores con aprecio, la Corona de Aragón con sus antiguos lustres y toda España con crédito bajo el legítimo dominio del emperador». En septiembre la situación era insostenible. Asediada y bombardeada por tierra y por mar, y con un descontento creciente entre los barceloneses —aislados internacionalmente—, la artillería abrió varias brechas en la muralla por donde la infantería borbónica penetró en la ciudad. Rafael Casanova, empuñando la bandera de Santa Eulalia, el símbolo de Barcelona, lanzó una última proclama en la que declaraba que luchaban por «por su Rey, por su honor, por la Patria y por la libertad de toda España». Los *consellers*, ante lo inútil de la resistencia, el 12 de septiembre rindieron la ciudad al duque de Berwick, quien tomó posesión de ella en nombre de Felipe V. Inmediatamente fueron abolidas las instituciones del Principado y en enero de 1716 se publicaba el Decreto de Nueva Planta para Cataluña.

Rafael Casanova, que fue herido en los últimos combates, se recuperó de sus heridas. Amnistiado en 1719 ejerció como abogado hasta 1737, aplicando la nueva legislación castellana puesta en vigor por la administración borbónica. En esa última fecha se retiró a San Baudilio de Llobregat donde murió en 1743 con más de ochenta años.

Una historiografía poco rigurosa, que ha encontrado eco en ciertos ambientes de la Cataluña actual, ha presentado el conflicto como una lucha del Principado por separarse de España y han querido convertir, con escaso respeto por la historia, lo que fue una guerra por la Sucesión al trono de la monarquía hispánica que quedaba vacante tras la muerte de Carlos II, en una Guerra de Secesión. Nada más lejos de lo ocurrido.

Con este discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo he tratado de señalar determinadas realidades de aquel conflicto en la Corona de Aragón de la que Cataluña formaba parte. He dicho.

JOSÉ CALVO POYATO
Málaga, a 28 de junio de 2018

ENTREGA DE LA MEDALLA DE LA REAL ACADEMIA AL EXCMO. SR. DON MARIO VARGAS LLOSA COMO ACADÉMICO DE HONOR DE LA CORPORACIÓN

Sr. D. Mario Vargas Llosa, Sr. Alcalde de Málaga, Autoridades, Sres. Académicos y Académicas, Señoras y Señores, querida Guadalupe, que ha oficiado de «Hada madrina» para que este acto sea posible y a quien la Academia mucho se lo agradece:

Con la brevedad que la circunstancia requiere, queremos mostrarle nuestro agradecimiento Sr. Vargas Llosa, por haber encontrado un hueco en sus siempre ocupados días y poder recibir nuestra Medalla como Académico de Honor.

Como se ha leído por la Sra. Secretaria, fue en un lejano 4 de marzo de 2010 cuando nuestra Academia le concedió este título que aquí nos convoca. Recordamos entonces y aún lo hacemos hoy, las palabras de su discurso, ya como «Doctor Honoris Causa» por la Universidad de Málaga, dichas el 25 de abril de 2007. De la mano de ellas recorrimos su infancia y sus paisajes y has-

ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE ACADÉMICO DE HONOR A D. MARIO VARGAS LLOSA. EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE; D. MARIO VARGAS LLOSA, Y EL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE ACADÉMICO DE HONOR A D. MARIO VARGAS LLOSA. D. MARIO VARGAS LLOSA, EN EL CENTRO, JUNTO AL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE (A SU IZQUIERDA EN LA IMAGEN), EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y EL PRESIDENTE DE HONOR DE LA ACADEMIA, D. MANUEL DEL CAMPO (AMBOS A SU DERECHA EN LA IMAGEN), EL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA, D. JUAN COBALEA (ABAJO A LA IZQUIERDA) Y UN GRUPO DE ACADÉMICOS

ta pudimos imaginar la dulzura «de ese postre que preparaban la abuela Carmen y la Mamaé, que hacía la felicidad de todo el mundo: sopaipilias». Por esas palabras supimos también que había aprendido a nadar casi al mismo tiempo que a leer y que se autocalificaba como «un vicioso de la lectura, vicio no impune, como dijera Valèry,» porque se paga carísimo.

Poco tiempo después, el 7 de diciembre de 2010, tuvo lugar su discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura que ha quedado como modelo literario y como ejemplo de probidad de una trayectoria vital en el mundo de las ideas políticas. Esa capacidad de enraizar la literatura en el más profundo campo de la libertad siempre nos acompañará. Permítame citarle Sr. Vargas Llosa cuando dice: «Quienes dudan de que la literatura, además de sumirnos en el sueño de la belleza y la felicidad, nos alerta contra toda forma de opresión, pregúntense por que todos los regímenes empeñados en controlar la conducta de los ciudadanos de la cuna a la tumba, la temen tanto que establecen sistemas de censura para reprimirla y vigilan con tanta suspicacia a los escritores independientes... / ... La literatura crea una fraternidad dentro de la diversidad humana y eclipsa las fronteras que erigen entre hombre y mujeres la ignorancia, las ideologías, las religiones, los idiomas y la estupidez.»

Sr. Vargas Llosa, gracias por sus escritos de toda clase, por todos. Por sus artículos de prensa, por sus novelas y relatos, por sus obras teatrales, por sus ensayos, y gracias también por su valiente actitud cívica, por su honda honradez intelectual en la defensa de las libertades. Su obra y su conducta civil, por difícil que sea la circunstancia que nos deparen los días, nos abrirán siempre un hueco para la esperanza, una luz al final de la tiniebla.

Por todo ello, Excelentísimo señor, acepte nuestra Medalla de Académico de Honor y con ella nuestro agradecimiento por la honra que con su aceptación nos concede.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

Presidente de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

Málaga, a 20 de septiembre de 2018

INGRESO DE D. EMILIO DE DIEGO GARCÍA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID

Presentación por Dª Marion Reder Gadow, Secretaria de la Academia

Excmo. Sr. Alcalde, Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Excmo. Sr. Presidente de la Academia Malagueña de Ciencias, y miembros de las mismas, Prof. Emilio de Diego.

Dignísimas Autoridades, Sres. y Sras., amigos todos.

Es para mí un gran honor y responsabilidad pronunciar la Laudatio del Ilmo. Prof. Dr. Emilio de Diego a quien nos honramos en recibir en este acto como Académico correspondiente de nuestra corporación en Madrid.

Inicio mi intervención dando las gracias a la Ilma. Sra. Doña Rosario Camacho Martínez y a la Ilma. Sra. Doña Mª Pepa Lara García firmantes de la candidatura que me permiten dirigirles estas palabras.

Es norma que se lleve a cabo un sucinto relato de los méritos que concurren en el nuevo Académico, que en este caso son cuantiosos. Es un reto difícil de afrontar intentar glosar en un breve espacio de tiempo el extenso Curriculum del Prof. Emilio de Diego, aunque lo intentaré.

El Prof. Emilio de Diego es Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, tras un largo recorrido por todas las etapas docentes de las que se siente muy orgulloso: Enseñanza Primaria, Enseñanza Secundaria y Universidad. A él le gusta recordar con nostalgia su lugar de nacimiento, Fuente el Olmo de Iscar (Segovia), «un pueblo que tiene más letras en su nombre que casas en su término municipal», según la expresión del nuevo Académico correspondiente.

A los pocos meses la familia se trasladó a Coca, donde vivió su infancia y adolescencia. Descendiente de varias generaciones de labradores trabajó desde niño en las tareas del campo. De aquellos años le quedaron grabadas algunas lecciones que no iba a olvidar durante su juventud y madurez, y que, sin duda, le han servido para acceder a las metas propuestas. Entre ellas, quizás las más significativas para él: «el valor de la palabra dada»; «el sentido del esfuerzo» y la más profunda herencia de la mentalidad de los castellanos viejos, concretada en la expresión: «no hay nadie más que nadie»; sobre todo si se es capaz de demostrar el suficiente afán de superación y el sacrificio para

ser lo que uno se propone en la vida, en la sociedad y en el mundo académico. Máxima que cumple, a diario, a raja tabla en su quehacer de historiador. Valora y aprecia significativamente el esfuerzo personal que se encuentra hoy tan denostado.

El Prof. Emilio de Diego cursó estudios de Bachillerato gracias a dos circunstancias bien distintas, pero igualmente determinantes para su futuro: la voluntad de su padre, decidido a dar a sus hijos las oportunidades que él no tuvo, y la apertura en Coca, a mediados de la década de 1950, del Instituto Laboral «Francisco Franco». En aquellas aulas mostraría bien pronto su afición al aprendizaje de la historia, dentro de las asignaturas del plan de educación entonces vigente, hasta el punto de que algunos compañeros le motejaron ya como «el historiador». Quizás tuviera que ver en esta temprana afición por la historia el imponente castillo que protege la villa y su alfoz ante el cual, el joven, en sus ensoñaciones, veía luchar a aguerridos guerreros contra la morisma enemiga que pretendía traspasar el foso y asaltar la muralla defensiva. Como lo consiguió Almanzor y que más tarde lo lograría el rey Alfonso VI; e incluso el propio Napoleón estableció en 1808 sus tropas en el castillo.

Terminado el Bachillerato siguió sus estudios de Magisterio en la Escuela Normal de Segovia, los cuales concluyó brillantemente y, tras ingresar por oposición en el Cuerpo de Magisterio Nacional, se dedicó a la enseñanza primaria durante algunos años.

Después, simultaneó sus obligaciones profesionales con los estudios en la facultad de Geografía e Historia, obteniendo el Premio Extraordinario de Licenciatura así como el Premio Nacional de Terminación de Estudios Universitarios, tras la defensa de su tesis doctoral, en la que obtuvo Sobresaliente cum laude por unanimidad. Calificación que también obtuvo en el doctorado en Derecho, así como el Premio Extraordinario de Doctorado. A partir de 1983, se incorpora a la docencia universitaria en la Universidad Complutense de Madrid, si bien imparte enseñanzas en otras Instituciones como las Universidades Norteamericanas Reunidas en Marquette (Michigan), California State (UCLA), Wisconsin, dentro del grupo de Universidades Reunidas, en la Escuela Diplomática, y en el Fondo Social Europeo. No sólo ha impartido asignaturas de Historia Contemporánea en distintos foros sino que ha colaborado con el Departamento de Historia del Arte en diversos cursos académicos.

EN AQUELLAS AULAS MOSTRARÍA BIEN PRONTO SU AFICIÓN AL APRENDIZAJE DE LA HISTORIA

En cualquiera de los escenarios en los que ha tenido la oportunidad de enseñar ha procurado siempre despertar la inquietud intelectual y mejorar la capacidad crítica de sus alumnos, mediante la reflexión desde el rigor académico y la tolerancia. Sólo así ha podido mantener, simultáneamente, su propio afán de aprender. El Prof. De Diego profundiza, penetra, ahonda, analiza, indaga, examina, inquiere, sondea un hecho concreto, una situación específica, una coyuntura o estructura determinada, analiza las posibles causas políticas, sociales, económicas, mentales, medioambientales, filosóficas para lanzar una serie de hipótesis, suposiciones, conjeturas, teorías, conclusiones, supuestos, deducciones, evidencias o explicaciones que obligan al

alumno, al auditorio, al lector a realizar un ejercicio mental para formarse su propia opinión, como han podido comprobar en su discurso de ingreso en nuestra Institución.

Su trayectoria docente ha estado apoyada por una sólida labor investigadora, cuyo campo principal ha sido la historia española del siglo XIX, desarrollada, a ambos lados del Atlántico. Su memoria de licenciatura en Historia Contemporánea, que versó sobre *El gobierno del general Prim en Puerto Rico*, le permitió asomarse al mundo antillano del Ochocientos, un espacio al que dedicaría, igualmente, su Tesis Doctoral, cuyo tema fue *La Administración española en Puerto Rico en la primera mitad del siglo XIX*. Otros muchos trabajos de investigación, más o menos extensos, le han servido para abordar monográficamente algunos aspectos de la peripecia ochocentista de aquella España de Ultramar, sin cuya referencia no se comprende nuestra historia de los siglos XIX-XX.

SU TRAYECTORIA DOCENTE HA ESTADO APOYADA POR UNA SÓLIDA LABOR INVESTIGADORA

Sobre el Ultramar español del Ochocientos haríamos mención, igualmente, de un buen número de cursos y seminarios, nacionales e internacionales, en los que ha tomado parte como profesor o de cuya dirección se ha encargado, puesto que varios de ellos dieron pie a publicaciones que coordinó bien sólo o en colaboración con otros colegas. Por ejemplo, *La guerra en Cuba y la España de la Restauración*; *Castilla y León ante el 98*; *Noventa y ocho y Noventayochismo en la Europa mediterránea* (éstos últimos conjuntamente con el Prof. Don Juan Velarde) y una larga lista que resultaría demasiado extensa para ser expuesta en estos momentos.

Pero, el ámbito principal de la tarea investigadora del Dr. Don Emilio de Diego dentro, como decíamos, de la Historia España, en el siglo XIX, se ha volcado aún más en su parte europea. Desde los umbrales de la Edad Contemporánea hasta la crisis finisecular del 98.

También ha realizado alguna incursión en momentos o temas de especial relevancia en la historia española del siglo XIX, con trabajos tales como los que versan acerca de la *Crisis política en la España de 1903*, a propósito de la situación provocada en el seno del liberal-fusionismo a la muerte de Sagasta y el miedo en las filas conservadoras a la revolución desde arriba, planteada por Maura; así como la retirada de Silvela de la vida pública. Por otro lado, ha atendido a *Una percepción de la idea de Europa en la España de entreguerras 1919-1939* en una coyuntura en la que afloran tanto el paneuropeísmo como las tensiones nacionalistas. En *1934: consideraciones sobre un fracaso* pasaba revista a la Revolución de Octubre de aquel año; y *El catolicismo social de la CEDA*; o *La Spagna di Franco fronte alla Costituente italiana: ¿opinione pública u opinione del podere?,* sin olvidar una síntesis del Novecientos bajo el título *España de 1898 a 1998: un apunte de historia política*, dentro de uno de los libros más importantes y sugerentes referidos al discurrir de nuestro país a lo largo del siglo XX, dirigido por el mencionado Profesor Don Juan Velarde y titulado *1900-2000. Historia de un esfuerzo colectivo. Como España pasó de la pobreza a la riqueza*.

El Dr. De Diego es autor o coautor de varios libros de síntesis sobre la Historia del Mundo Contemporáneo y la Historia de España Contemporánea;

LA SECRETARIA DE LA ACADEMIA, Dª MARION REDER GADOW, REALIZANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DEL NUEVO ACADÉMICO D. EMILIO DE DIEGO

además de haber escrito algunos volúmenes de obras «enciclopédicas» dedicadas a la Historia de nuestro país, como la publicada por el Instituto Gallach.

Ha coordinado numerosos Proyectos de Investigación Científica y Desarrollo Tecnológico patrocinados por los Ministerios de Educación y Cultura; del de Defensa y de Economía e Industria, de la Universidad Complutense, así como por diferentes instituciones privadas. También ha dirigido numerosas memorias de Licenciatura y Tesis Doctorales imposible de enumerar en este foro.

Aunque no pretendo más que dar algunas pinceladas de la obra del Prof. De Diego, no puedo omitir la dedicada a uno de los últimos procesos traumáticos de la historia de Europa: el conflicto en los Balcanes y su deriva bélica. Un problema capaz de demostrar los límites del europeísmo y la pervivencia de los esquemas decimonónicos, junto al protagonismo de la política norteamericana en el Viejo Continente. A este respecto cabría señalar que fue autor del primer libro publicado en España sobre *La desintegración de Yugoslavia*; al cual siguieron otros dos dedicados a *Los Balcanes, polvorín de Europa* y *Los Balcanes ante el siglo XXI*. Paralelamente daría a la imprenta una serie de trabajos, en torno al mismo asunto: *La Europa amenazada: el conflicto yugoslavo*, en el libro colectivo *Europa hoy*, publicado en Buenos Aires, en 1994; *Antecedentes históricos del conflicto en los Balcanes* y *Yugoslavia desde su creación a su extinción*, entre otros.

Pero quizás la temática que le ha acercado más a Málaga ha sido la de la Guerra de la Independencia. Presidente de la Asociación para el Estudio de la Guerra de la Independencia ha impulsado numerosas actividades e investigaciones con motivo del Bicentenario. Desde el año 2002 en que se celebraron las Primeras Jornadas sobre la Guerra de la Independencia en Málaga y su Provincia (1808-1814), en Málaga; las Segundas Jornadas, en 2010 y las

Terceras Jornadas en 2014, el Prof. Emilio de Diego ha estado siempre presente, así como en cursos de verano de la UMA en Ronda y Vélez-Málaga, transmitiendo su magisterio a las alumnos y congresistas. Sobre la Guerra de la Independencia nos deleitó con sus monografías *España, el Infierno de Napoleón (1808-1814) una historia de la Guerra de la Independencia*, ¿La *Guerra de la Independencia: un conflicto sorprendente?*, artículos y ponencias publicadas en Revistas o actas de Congresos. En colaboración con el Prof. Sánchez Arcilla, una magna obra de consulta, el *Diccionario de la Guerra de la Independencia*.

Con respecto a Portugal, son numerosas las publicaciones que destacan la relación tan estrecha entre ambos países, como *Portugal y España ante la Historia*, *La mirada del otro. Percepciones luso-españolas desde la Historia*; *Cánovas y la vertebración de España*, *Niceto Alcalá-Zamora y su época*, *el Ejército español a mediados del siglo XIX*, *Isabel II y la mujer en el siglo XIX*, biografías como la de Prim y un largo etc.

Es autor de numerosos artículos, ponencias, conferencias, cursos y seminarios. Ha firmado numerosos prólogos e introducciones a estudios y ha colaborado con la Real Academia de la *Historia en el Diccionario histórico-biográfico*.

ES AUTOR DE NUMEROSOS ARTÍCULOS, PONENCIAS, CONFERENCIAS, CURSOS Y SEMINARIOS

Ha sido designado como Comisario de la Exposición itinerante *España entre dos siglos. En torno al 98*, Logroño, Zaragoza y Madrid, patrocinada por Ibercaja, en el año 1998.

Es Académico numerario de la Real Academia de Doctores de España (actualmente Secretario General), de la Academia belga-española de Historia; Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas y de mérito de la Academia Portuguesa de Història.

Es miembro de la Associazione degli Storici Europei (Roma); de la CIREMIA, Centre Interuniversitaire de Recherce sur l´Education dans le Monde Ibérique et Ibéro-Américain (Tours); de los Comités Científicos de diversos Congresos y Seminarios nacionales e internacionales; del Consejo de Redacción de la Editorial ACTAS y de varias revistas: *Aportes*. *Cuadernos de la Escuela Diplomática*, *Cuadernos de Historia Contemporánea* (UCM, desde 1987 a 1996); *Estudios Humanísticos* (Universidad de León, 1983-1984); *Mar Oceána*. Jurado de distintos premios: «Ateneo de Gijón»; «Premio Ejército»; «Premio de Humanidades Castilla y León», del «Premio de Humanidades» de la Real Academia de Doctores de España; «Premio Virgen del Mar».

Ha presidido en diferentes Sociedades Científicas, como la Presidencia de la Asociación para el Estudio de la Guerra de la Independencia; Presidente de sesiones de varios Congresos nacionales e internacionales y moderador y participante en múltiples mesas redondas; profesor y conferenciante invitado en diferentes foros académicos españoles y extranjeros tales como las Universidades de Navarra, Málaga, Salamanca, Valladolid, Cádiz, Carlos III (Madrid), etc.

Ha obtenido numerosos premios, Premio Extraordinario de Licenciatura, Nacional de terminación de Estudios Universitarios, Extraordinario en

Derecho, «Diego Colmenares» en el 2008, finalista del Premio de Humanidades de Castilla-León (1999).

Entre sus muchos méritos podemos enumerar su participación en múltiples programas de información y divulgación en radio y televisión en España, Argentina, Francia y Portugal. Es Patrono de la Fundación Ateneísta Asturiana, Patrono de la Fundación «Juan Velarde», Secretario General de los Cursos de Verano de La Granda (Avilés). Ha supervisado guiones televisivos sobre la Guerra de la Independencia y, asimismo, ha instituido el Premio «Emilio de Diego» para promocionar los estudios de Historia en el Bachillerato.

Pero sin duda una de las recompensas más importantes para el Prof. De Diego es la de recitar junto con su nieto de pocos años los versos de Espronceda de la *Canción del Pirata*:

Con diez cañones por banda,
viento en popa a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín;

¿Tendremos a otro notable historiador en ciernes?

Mucha agua ha pasado bajo el Puente Grande, sobre el Eresma, y el Puente Chico, los dos ríos que abrazan la vieja Cauca de sus años de infancia y adolescencia, pero en el hombre que hoy ingresa en esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo sigue viva la confianza de que el trabajo es la forma más noble para la realización del ser humano. Y que la dignidad no es objeto de mercado. Principios que el nuevo Académico correspondiente que hoy ingresa ha sabido mantener en su vocación de historiador; trabajando siempre, desde el convencimiento de que la Historia, lejos de ser una herramienta de confrontación, ha de constituir, en cada momento, un saber que ayude al entendimiento entre los hombres y los pueblos, facilitando un mejor conocimiento de sí mismos y de los demás.

Al recibir en este acto al Profesor Emilio de Diego queremos agradecerle su generosa aceptación para integrarse en nuestra Institución.

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga se enorgullece con contar entre sus miembros al Prof. Emilio de Diego y espera poder contar desde ahora con su valiosa colaboración para lo que le deseo una larga vida académica.

Gracias y se bienvenido.

MARION REDER GADOW
Málaga, 29 de octubre de 2018

DISCURSO DE INGRESO DE D. EMILIO DE DIEGO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

LAS BELLAS ARTES, EXPRESIÓN SUBLIME DE LA HISTORIA

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de Málaga, Ilmas. e Ilmos. Sras. y Sres. Académicos, Autoridades, Sras. y Sres.

Mis primeras palabras han de ser de agradecimiento para esta Real Academia, próxima a cumplir 170 años, que hoy me acoge entre sus miembros. Un honor debido más a su magnanimidad que a mis escasos méritos. Gratitud especial que debo expresar a Dª Rosario Camacho, Dª Mª José Lara Duque y Dª Marion Reder Gadow; Vicepresidenta, Bibliotecaria y Secretaria respectivamente de esta misma corporación, las cuales avalaron la propuesta de mi nombramiento. Ésta última, la profesora Reder ha tenido además la amabilidad de realizar mi presentación y *laudatio*, referencias preceptivas para la ceremonia que hoy nos reúne.

A MODO DE INTRODUCCIÓN

En un momento como éste recuerdo, una vez más, la frase escrita por D. José Ortega y Gasset en el texto, que no llegó a leer, para su ingreso en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Acogiéndose a don Quijote, decía don José modestamente: «vengo a esta casa con el escudo en blanco y sin empresa alguna». En mi caso tal afirmación resulta evidentemente cierta; pero, junto a los parcos merecimientos que reúno, manifiesto la voluntad de servir a esta institución en cuanto se me demande y yo pudiera cumplir. Tengo la esperanza de aprender, no poco, de las múltiples e interesantes actividades que aquí se llevan a cabo.

Hace ya mucho tiempo, cuando comencé la andadura en este oficio de historiador, mi maestro, Vicente Palacio Atard, me dijo una mañana: «Emilio, sabe usted lo que Napoleón prometía a sus soldados?» Yo le contesté de inmediato con la conocida frase del Emperador: «Cada uno lleváis en vuestras mochilas el bastón de mariscal». Claro que no dije que hacía falta reunir las condiciones para conseguirlo. El profesor Palacio Atard añadió entonces. "pues algo parecido decía don Claudio Sánchez Albornoz a sus alumnos más

destacados; cambiando lo de mariscal por historiador». Eso mismo, con gran sorpresa por mi parte, me repitió don Vicente: «Emilio usted lleva en su mochila el bastón de historiador. Y añadió: «*Sapere Aude*».

Nunca antes hice pública esta anécdota, que tan profunda huella dejó en mi vida. Desde entonces me atreví siempre, y con disposición parecida a la que Julián Marías manifestaba tener, ante su compromiso como español, yo como universitario afirmé: «por mí que no quede». No puedo decir que me haya ido mal con estos propósitos; aunque, en ocasiones, he debido asumir no pocos riesgos intelectuales, al límite de la osadía. Esto es lo que sucede en respuesta al desafío con el que pretendo satisfacer, aunque sea en una ínfima parte, la obligación que adquiero al vincularme a esta Casa.

Como punto de partida me pregunté, ¿qué hacer para tratar de justificar mi incorporación a tan docta asamblea? ¿Puedo encontrar algún acomodo dentro del objeto que sus estatutos fijan a esta Real Academia? En respuesta, y a falta de otros saberes, pensé en ofrecer algunas reflexiones sobre las Bellas Artes desde mi formación de historiador. Y ese es el motivo del título de este atrevido discurso, que arranca de la consideración de la grandeza de las Bellas Artes y del convencimiento de que como decían los clásicos es grande solo aquello que proporciona material para nuevas reflexiones (reflexiones que apunto en este texto, como resumen de su exposición oral, que realicé el 29-11-2018).

MI PRIMER PASO ARRANCA DE QUE EL ARTE HA FORMADO PARTE SUSTANCIAL DE LAS SOCIEDADES DESDE EL PRINCIPIO DE LOS TIEMPOS

Pronto me di cuenta de que tal propósito supone una empresa que supera mis conocimientos, por cuanto cada uno de sus términos ha sido y sigue siendo motivo de arduos debates y de teorías radicalmente opuestas. La belleza, el arte (ambos términos por separado) y, más aún, conjugados en la expresión Bellas Artes como concepto, son buen ejemplo de planteamientos emocionales e intelectuales contradictorios a lo largo del tiempo. Tampoco encontraremos fácil acuerdo acerca del carácter sublime de las Bellas Artes como legado de la Historia. Pero he tratado con no poco esfuerzo de salir de este atolladero.

Mi primer paso arranca de que el arte ha formado parte sustancial de las sociedades desde el principio de los tiempos. Ya decía Hipócrates que la vida es corta y el arte duradero. Aunque como afirmaba Picasso en una expresión que provoca una reflexión sobre si misma, en el arte no hay pasado, ni futuro. El arte que no está en el presente no será jamás. Una formulación acorde a la continuidad de la creación artística, pues en esta declaración literal apuntarían otras dos evidentes: el arte se presentiza en su existencia, al igual que cualquier otra cosa. Todo lo que existe, existió y existirá, ha tenido, tiene o tendrá, un presente porque el presente es siempre el futuro del ayer y el pasado del mañana. En todo caso y, en forma un tanto simple, atendiendo a esta permanencia diríamos que el arte ocupa el núcleo de la realidad cultural.

Y somos cultura, o no seríamos nada. Habitamos la herencia del pasado que nos modela sobre un conjunto de conocimientos, ideas, tradiciones y costumbres que nos caracterizan; es decir, nuestras señas de identidad. A través de ellas sabemos quiénes somos y, en consonancia, que podemos ser

D. EMILIO DE DIEGO, RECIBIENDO EL DIPLOMA DE LA ACADEMIA, DE MANOS DEL PRESIDENTE D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

o lo que es lo mismo poder mirar al futuro. Vista así, en su definición más extensa y operativa a la vez, la cultura expresa, en buena medida, una amplia simetría con la historia.

Esta es otra de las justificaciones para ofrecer algunas reflexiones de un historiador sobre las Bellas Artes. Como resultado de ellas intentaré, sobre todo, provocar un ejercicio similar en ustedes. Veamos:

APROXIMACIÓN A LAS BELLAS ARTES: EL PAPEL FUNDAMENTAL DEL SETECIENTOS

Confieso que, de modo más o menos consciente, en relación con el tema de este discurso, sonaron pronto en mi memoria los ecos de aquella disertación de *Jovino*, en la tarde del 14 de julio de 1781 en la Academia de San Fernando. Una intervención dedicada al «Elogio a las Bellas Artes». Esta evocación mía se produjo seguramente porque me unen al recuerdo de don Baltasar Melchor Gaspar María de Jove y Llanos una gran admiración por su figura, y otros motivos circunstanciales. Algo tan casual como que nací el mismo día que él murió, claro que 136 años después de que nuestro más notable ilustrado viera este mundo por última vez. Además, el azar me hizo patrono de la Fundación Ateneísta de Asturias y del *Ateneo Jovellanos* de Gijón y, sobre todo, he estudiado algo de la obra de tan ilustre asturiano. Comparto con quienes estiman sus consideraciones sobre las Bellas Artes el inicio de nuestra historiografía moderna de la pintura; más aún su apreciación del arte como vehículo de trascendencia espiritual. Pero, en esta aproximación a las Bellas Artes habré de remontarme unas décadas atrás.

Antes del Setecientos, el trabajo artístico tenía su connotación principal con la habilidad técnica del autor; una correspondencia en gran parte con la artesanía (L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, 2003). Aunque otros tratadistas sitúen la invención en el Renacimiento, lo cierto es que la expresión Bellas Artes, difundida sobre todo por la Escuela de París, puede provenir del libro de Charles Batteux publicado en 1746: *Les Beaux Arts réducits à un mème príncipe*. De cualquier forma, sería en el siglo XVIII cuando el concepto y la clasificación de las expresiones artísticas que podrían incluirse en tal categoría (Arquitectura, Escultura, Literatura, Música y Pintura) fue tomando carta de naturaleza en medios académicos. ¿Cuál vendría a ser, a aquellas alturas, la característica común a todas ellas? La consideración del arte como «imitación de la belleza de la naturaleza». Un principio, de lejanas concomitancias platónicas, que iría mudando al correr del tiempo hasta llegarse incluso a su total refutación. Pronto se afirmaría que el arte debe superar la naturaleza para provocar emociones más agradables que el propio modelo. Andando el tiempo de O. Wilde a A. Gide se invertiría el enunciado postulando que «la naturaleza imita al arte».

ANTES DEL SETECIENTOS, EL TRABAJO ARTÍSTICO TENÍA SU CONNOTACIÓN PRINCIPAL CON LA HABILIDAD TÉCNICA DEL AUTOR

Pero volvamos a la etapa anterior, al arte que, por encima de todo, provocaría intensa emoción en el sujeto en contacto con la obra del artista. Esto venía a afirmar Jovellanos en su ya mencionada intervención de 1781, cuando hablaba, en especial, de la pintura religiosa ubicada en algunos lugares sagrados ... «Al entrar en estos templos, el hombre se siente penetrado de una profunda y silenciosa referencia que, apoderándose de su espíritu, le dispone suavemente a la contemplación de las verdades eternas».

El siglo XVIII no solo acuñaría la expresión *Beaux Arts* sino que cimentaría además el concepto capital de estética, de la mano de Baumgarten. Lo que Winckelmann situaba en el ideal griego clásico de la *talokagathia* (la educación de la belleza y la virtud). La finalidad del arte estaría pues en la belleza pura.

Mientras, por ese tiempo, la teoría de la estética, a partir del mundo anglosajón, arrancaba de las formulaciones de Locke y Shaftesbury, cuya síntesis realizaría H. Hutchinson. La influencia de Locke, en clave sensualista derivada acaso de su condición de médico, ponía el énfasis en que toda percepción deviene de la sensación. Introducía así la relevancia de la participación del receptor en la belleza, ponderando la subjetividad y la dimensión relativa de la misma. Lo bello es lo que hace gozar a los sentidos. Una teoría desarrollada por los enciclopedistas (Condillac, Diderot, D'Alambert, ... etc.) que avanza en Burke, para quien las sensaciones percibidas dependen del efecto de la forma y color de los objetos, sobre las células nerviosas. Por esta senda llegaríamos a alguna de nuestras reflexiones más en consonancia con algunas corrientes actuales.

Sin embargo, en otras teorías la belleza, con mayúsculas cuando nos referimos a las Bellas Artes, existiría desde los cánones del clasicismo, por encima de la moda o de cualquier otra consideración. Trascendiendo las limitaciones subjetivas, la belleza a pesar de todo ajustada o no a la trilogía Belleza-Verdad-Realidad. Bien lo expresaba, por ejemplo, Lupercio Leonardo de

Argensola, en la primera mitad del Setecientos, en el soneto «A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa», en cuyo terceto final podemos leer:

Por qué ese cielo azul que todos vemos,
ni es cielo, ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

Un sentimiento desasosegante el del poeta aragonés por la no correspondencia deseada con la verdad, entendida ésta como realidad objetiva. Aunque, si bien se mira, la consideración esencial de la belleza trascendía lo demás.

En cualquier caso, la preocupación por acotar una definición concluyente sobre lo bello dio pie a numerosísimos trabajos, desde el ámbito de la filosofía y de la historia del arte durante el siglo XVIII. Un enésimo ejemplo encontraríamos en la *Carta sobre la escultura* de Hansherterhuis (1769). Para casi todos estaría vigente el ya mencionado principio del arte como imitación de la naturaleza. No obstante, pronto aparecieron también, como dijimos, los defensores de la superación de la naturaleza por el arte, convirtiendo la imitación no en la mera copia sino en la interpretación de la naturaleza, fundamento de la verdadera capacidad creativa. En este sentido imitar la naturaleza requiere comprenderla. De este modo llegaríamos, en el primer tercio del siglo XX, a la afirmación de J Dewey, para quien el arte es la culminación de la naturaleza. Una forma de sublimación.

EXPRESIÓN SUBLIME

Acerca de «lo sublime» versó ya un notable opúsculo de ese mismo título, atribuido al neoplatónico Dionisio Longino, escrito en el siglo III de nuestra era y dedicado a Postumio Floro Terenciano. Lo sublime como algo que trasciende de lo bello y humano; admirable; espléndido, capaz de exaltar el corazón y la mente. Desde esta perspectiva, el rayo de lo sublime conduce al éxtasis del receptor del mensaje artístico.

EN LO SUBLIME RESIDE LA VIRTUD DE LA TRASCENDENCIA

En lo sublime reside la virtud de la trascendencia. Longino confería una dimensión moral a la literatura extensible al resto de las Bellas Artes. Atribuía la decadencia de las letras a la compresión moral de la sociedad. La codicia y la búsqueda de placer serían pasiones bajas y mezquinas, propias de almas innobles. Hombres así no podían aspirar a lo grandioso y a lo sublime. Todo lo contrario de lo que exigirían y ofrecen las Bellas Artes.

A diferencia de lo ocurrido con la «belleza», la atención teórica a lo sublime decayó un tanto durante mucho tiempo. No obstante, tomaría gran aliento, como otras preocupaciones concernientes a este discurso, de la mano de E. Burke, en una *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757) y de E. Kant en la *Analítica de lo sublime*. El británico reconocía la importancia de la obra de Longino y destacaba el efecto de «grandeza interior» que conlleva lo sublime. Un sentimiento universal.

ACTO DE TOMA DE POSESIÓN DE D. EMILIO DE DIEGO. DE IZQUIERDA A DERECHA, LOS ACADÉMICOS Dª ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN, D. ELÍAS DE MATEO, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. JOSÉ INFANTE, D. FERNANDO ORELLANA (PRESIDENTE DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS), Dª MARION REDER, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO), Dª GEMMA DEL CORRAL (CONCEJALA DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA), EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE D. EMILIO DE DIEGO, D. SUSO DE MARCOS, D. FERNANDO DE LA ROSA Y Dª ROSARIO CAMACHO (VICEPRESIDENTA 1ª DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO)

A partir de entonces la relación de autores y trabajos sobre lo sublime sería inabarcable para nuestro propósito de hoy.

Desde las consideraciones apuntadas adquiere sentido, rotundamente, la calificación de expresión sublime aplicada a las Bellas Artes, sea más o menos amplio o restringido el concepto que de ellas tengamos en perspectiva histórica ... Sublime, según Nietzsche al hablar de la música o, como decía Galdós sobre la literatura, la «sublimidad» es sinónimo especial de «grandeza», recogiendo la misma ponderación exaltativa que encierran las palabras de Víctor Hugo, según las cuales: «El fin del arte es casi divino: resucitar si hace historia; crear si hace poesía». Un don otorgado raramente, de manera muy cuidada, por Dios a las almas más sensibles y creativas. Principalmente al artista en su capacidad excepcional, suprema, para plasmar en su obra, en grado sumo, el secreto del éxtasis emocional, intelectual y espiritual. Pero también a ese cómplice necesario que es el receptor del arte, en su facultad de interpretar y responder al mensaje recibido, a través de la belleza.

Uno y otro requieren, en frase de Voltaire, sensibilidad. Yo diría que, en proporción directa a su condición de creador y colaborador necesario, respectivamente, de la obra de arte. «Si uno no es sensible —escribía el mencionado Arouet— no será nunca sublime».

Una sensibilidad que pueda llegar hasta el límite de lo ridículo, en ese espacio fronterizo en el que Th. Paine destacaba la estrecha relación entre ambos. Tal vez esta complementariedad, difusa a veces, esté detrás del rechazo masivo a las innovaciones artísticas, por parte de la mayoría, que demuestra incapacidad para comprender y valorar lo nuevo, instalada en otras categorías estéticas tradicionales. Aunque también el carácter móvil de la demarcación, entre los sublime y lo ridículo, acabe provocando, en muchos casos, al paso del tiempo, el desplazamiento de la línea divisoria entre uno y otro para incluir como sublime lo que antes se rechazaba.

La reacción defensiva frente a la novedad existió y existe siempre y se manifiesta en una mayor o menor hostilidad, en proporción directa a la fuerza de la tradición; es decir, de la identificación de una gran parte de la sociedad con lo anterior. Pero, sobre todo por el desconocimiento de lo nuevo. Sin embargo, cabe también otra circunstancia menos atractiva, pues la aceptación más amplia del cambio puede basarse no en el mayor conocimiento de lo novedoso, sino en la menor influencia de la tradición. Así la indiferencia hacia «lo viejo» facilita la andadura de «lo nuevo», no por una mayor comprensión, sino por una más generalizada ignorancia.

LA CONTROVERSIA SOBRE LO ÚTIL Y LAS BELLAS ARTES

En el curso del Ochocientos, y desde entonces en progresión creciente, se acentuaría la prioridad estimativa de lo útil por encima de todo. Ahí se situaba el progreso material, de carácter economicista, y se exaltaba al fetichismo de la ciencia y la técnica. El papel del arte y, en general, de la «cultura humanista» quedaba marginado e infravalorado. Pero las carencias y contradicciones de ese modelo de «progreso» dieron pie al debate entre el pragmatismo de la utilidad más pedestre y la defensa de la utilidad de la inutilidad de las Bellas Artes. Hoy parece más evidente que nunca la importancia vital de la cultura y, como no, de uno de sus pilares, las Bellas Artes. El arte nos envuelve y nos educa en todos los aspectos y en cualquier espacio y tiempo. Merece la pena a este respecto leer la obra de P. Campos Calvo-Sotelo, *Arquitectura, urbanismo y educación: hacia una dimensión didáctica del espacio* (2018). Dejando atrás los clásicos griegos y latinos, los hombres del Renacimiento como Boccaccio y siguiendo por Dickens y Leopardi que abogaba por una «Enciclopedia de los conocimientos inútiles»; o el ya mencionado Víctor Hugo, las obras de N. Ordine, en especial *La utilidad de lo inútil* (2013) y *Clásicos para la vida. Una pequeña biblioteca ideal* (2018) pasando por Th Gautier, A. Flexner, como Okakura, ... y un interminable catálogo de grandes nombres, encontraríamos la reivindicación constante de la belleza sin otros requisitos.

ES ABSOLUTAMENTE PRECISO QUE EL ARTE O EL TEATRO SIRVA PARA ALGO

No serían los únicos, Ionesco en varias ocasiones expuso su defensa de la utilidad superior de lo inútil. «Es absolutamente preciso que el arte o el teatro sirva para algo, yo diría que debería servir para enseñar a la gente que hay actividades que no sirven para nada y que es indispensable que existan». El mismo autor en *El Rinoceronte* reivindicaba la necesidad de lo aparentemente inútil como medio para combatir la «rinocerontitis» que afecta a quienes viven cerrados en el

mundo de lo útil. El legado sublime e incomparable de las Bellas Artes, si tenemos en cuenta que el ser humano está «programado» para buscar la felicidad y, según Montesquieu «es el gozar y no el poseer lo que nos hace felices».

Un ejemplo más entre miles: D. Foster Wallace, en su discurso en Kenyon College (2005) contaba una anécdota reveladora de hasta qué punto es imprescindible romper la dinámica de la cerrazón economicista y utilitarista cuando refería el suceso de un pez viejo que una mañana se encontró en el río con dos peces más jóvenes, ocupados en cosas ajenas a lo más necesario. «Buenos días», los saludó, «¿qué tal está hoy el agua?» Los peces jóvenes le miraron sin contestar, el pez viejo se alejó y entonces el más joven le preguntó al otro «¿Qué demonios es el agua?».

EL ARTE MÁS ALLÁ DE LA REALIDAD

En el primer cuarto del siglo XX, las nuevas corrientes vanguardistas arremetieron contra los componentes emocionales de la obra de arte, denunciando la tendencia a la aceptación pasiva que despertaban en el receptor; al acomodamiento y al inmovilismo. Con ello atacaban el arte melodramático y abogaban por el arte desde el goce estético intelectual derrumbando, en buena parte, el edificio teórico (clásico) de las Bellas Artes.

Mucho antes Taine había esbozado un concepto del arte como algo superior y popular a la vez, que manifiesta lo que hay de más elevado, y lo manifiesta a todos. Pero ahora lo que postulaba por ejemplo Ortega y Gasset en su ensayo *La deshumanización del arte* (1925), es que solo unos cuantos eran capaces de apreciar lo superior. Bajo este provocativo título el filósofo consideraba la capacidad del arte para trascender lo cotidiano, para elevar al hombre a lo sublime. Una posibilidad de libertad frente al igualitarismo uniformizador. Lo verdaderamente significativo es la propuesta estética orteguiana es la consideración del receptor como elemento clave en la obra de arte.

El factor diacrítico que conllevaba o parecía conllevar, la consideración «inferior» del arte tradicional y popular, frente a la «superioridad» de la actitud crítica, de aproximación lógica de la minoría capaz de entender lo nuevo provocaría, para algunos, un incremento de las diferencias entre los diversos grupos sociales. Un cierto dualismo, con el corazón o el cerebro como motores, en el que este último abría la puerta a la «modernidad» y separaba la «masa» de las minorías pensantes.

UNA REFLEXIÓN PERSONAL, CON PROYECCIÓN SOCIAL

El arte, con mayúsculas, en su santuario de las Bellas Artes me interesa, en mi consideración de historiador, en su vertiente social, en su dimensión colectiva, pues como indicaría Max Dvorák «el arte es la expresión de la sociedad». Pero me preocupa y mucho, otra categoría de la curiosidad y la búsqueda de respuestas a través de la creación artística, en lo que significa para mí; en la forma en que influye en mi propia historia. en el yo que habito. Siempre

me resultó grata la consideración del arte de Claude Bernard. «El arte es personalidad frente a la impersonalidad de la ciencia». Personalidad del artista, pero también de su cómplice, a veces crítico, esa especie de académico correspondiente que es el receptor del arte. Un factor de perturbación intelectual y emocional, el arte, que obliga a adoptar la estética activa del prisma como escribió Borges, frente a otra forma de hacer de la ciencia, que puede perturbarnos igualmente, pero cuyo objetivo es tranquilizar.

El arte, pensamiento y sentimiento; sensaciones desde una perspectiva modelada por el contexto histórico; herencia del pasado y plataforma hacia el futuro. La experiencia estética como continuidad arte-vida para encontrar la armonía. Una percepción incorporada a las Bellas Artes, sin solución de continuidad.

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO CONTINUIDAD ARTE-VIDA PARA ENCONTRAR LA ARMONÍA

Resultan discutibles, sobre todo a primera vista, no pocas de las afirmaciones de Ortega en este texto, e incluso presenta algunas carencias y contradicciones aparentes. Ya Cabanis, en la estela del sensualismo empirista, definía el pensamiento como una secreción del cerebro. La capacidad neurológica y con ella la subjetivación de la percepción de la obra de arte podrían alterarse por la ingesta de determinados medicamentos. Ciertamente sobre la lógica subyacente en la deshumanización pesarían las limitaciones impuestas al conocimiento «racional», tanto por factores fisiológicos, como por las secuelas de los avances técnicos. No es nuestro propósito desarrollar aquí análisis críticos de *La deshumanización del arte*, pero sí resaltar que el ejercicio de pensar, preconizado en él, impulsa a la trascendencia.

EN LA FRONTERA DE LA HISTORIA ACTUAL

Los cambios que hemos apuntado tan solo concernientes a la teoría de las Bellas Artes; a los temas, a las formas, a los materiales y a las posibilidades técnicas para expresar la creatividad del artista, incluso a sus «objetivos» han sido frecuentes y profundos. También en lo tocante a la percepción de la obra artística. Pero es ahora, en los últimos años, cuando nos encontramos ante la más grande revolución producida nunca; al igual que en la mayoría de los ámbitos sociales, económicos, políticos y culturales.

Igualmente, en las Bellas Artes, los avances técnicos revolucionan todo lo relacionado con ellas, en particular por lo que corresponde a las posibilidades para producir obras artísticas hasta ahora imposibles de plasmar. Algo similar cabría afirmar de los nuevos soportes del lenguaje artístico. De la capacidad de transmisión de su mensaje. De la recreación... etc.; todo en un tiempo espacio-nuevo. Y qué decir de innovaciones tecno-científicas, como la impresión en 3D y pronto en 4D.

Pero no solo el artista, los temas, las formas y los fines; también el receptor del arte se ve afectado en su capacidad por las innovaciones. Llegamos a un punto en el que las novedades de toda clase, pueden modificar la capacidad cognitiva. Si le añadimos la asumida limitación de la antes considerada lógica universal, la relación del ser humano con las Bellas Artes se hace cada vez más compleja. Se

afianza la hermenéutica para llegar a la comprensión (*Verstehen*) y toda la gama de concreciones/conexiones de carácter psicológico que condicionan la percepción (*Vernehmen*) que acaban determinando una nueva vivencia (*erleblen*).

PARA TERMINAR: LA «SUBLIMIDAD» RASGO INHERENTE A LAS BELLAS ARTES Y ASIDERO EN TIEMPOS DIFÍCILES

Debemos concluir mirando hacia el futuro. Si en la deshumanización del arte advertía Ortega «el imperativo de la modernidad»; ahora, en el tobogán de la »transhumanización» cuando el arte se enfrenta al enorme desafío de reinventar al hombre ¿cómo superar «el post» en el que se escudan todos los «posts»? Vivimos en un tiempo que deja entrever grandes transformaciones, también en la cultura y en la mentalidad colectiva. Un mañana que predica, una nota de ilusión en las oportunidades del avance científico-técnico, pero también enormes incertidumbres.

Cuando el malestar, la angustia o la desorientación apuntan en forma de distopías varias, la reflexión que ofrecen y demandan las artes en su máxima expresión ofrece la posibilidad de trascender cualquier situación. No digo con ello que tengan un sentido mesiánico, ni que representen el único asidero hacia el futuro; hacia la superación de cualquier «post» pero, al menos, sí a dotarle de contenido, superando la amenaza «nihilista». Aunque para ello nos exigirán pensar. Un ejercicio especialmente difícil en un tiempo que amenaza no tener tiempo.

A pesar de todo, comparto con E. Bloch su afirmación de que pensar significa trascender; en diferentes modos y aspectos; con mayúsculas, hacia Dios, o con minúsculas para superar las coordenadas inmediatas, espacio-temporales, que limitan la dimensión del hombre; en lo individual y concreto o en lo colectivo. Pensar el arte, como desafío constante, hace posible este empeño renovador. El principio esperanza.

Más allá de los temas abordados o de sus formas de expresión, quiero entender las Bellas Artes, un tanto a la manera de Jünger cuando consideraba que «*en la obra de arte está viva una fe que dura más que todos los dogmas*». Incluso añadiríamos que el neo-fetichismo de la técnica de un mundo robotizado. En las Bellas Artes creo que seguirá vivo el ser humano. Como ha escrito Jiménez Lozano «no sé si una máquina algún día escribirá El Quijote o un drama de Shakespeare (o algo equivalente diríamos) pero no tengo nada que objetar». Lo mismo valdría afirmar sobre cualquier obra de arte, plástica, visual, ... etc. Lo que sabemos —añadía— es que ese artista mecánico no sentirá, ni podrá transmitir el amor, la compasión o la entrega que lleva a un ser humano a entregar su vida por otro». Ni tampoco a pensar en el receptor esa misma respuesta propiamente humana.

He dicho.

EMILIO DE DIEGO
Málaga, 29 de octubre de 2018

PALABRAS PRONUNCIADAS POR EL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

EN LA CELEBRACIÓN DEL DÍA DE LAS ACADEMIAS DE MÁLAGA, EN ACTO CELEBRADO EN LA SOCIEDAD ECONOMICA DE AMIGOS DEL PAÍS EL DÍA 13 DE NOVIEMBRE DE 2018

No es baladí que las tres Academias de Málaga celebren hoy su día, bajo el acogedor manto del Instituto de todas las Academias andaluzas. Y no lo es porque estas muy veteranas instituciones tienen aún mucho que decir.

Las Academias son hijas del espíritu ilustrado y el mundo de hoy es otro muy distinto de aquel en que nacieron y se desarrollaron. Entonces, el Estado era más pequeño y estaba mucho menos articulado, por lo que la labor de las Academias tenía una incidencia muy directa en la sociedad. La de Bellas Artes, por ejemplo, hacía funciones que hoy pertenecen a la Gerencia Municipal de Urbanismo (en cuanto al ornato y modificación de fachadas, por ejemplo) y también intervenía en el mundo de la enseñanza, cuando todavía ésta no tenía una organización reglada. Hoy las cosas son muy distintas. Por eso considero muy oportuna la fijación de cuáles son los objetivos que nos mueven a este encuentro y que tienen ustedes, en el programa de mano.

Muchos piensan al escuchar la palabra Academia, en un lugar obscuro, lleno de muebles antiguos —algunos tan incómodos como estos sillones— y rodeado de cuadros de época y retratos de señores circunspectos. Un lugar rancio e inaccesible. Pero las cosas no son así. Hoy nuestras instituciones se han abierto a la sociedad y luchan por hacerlo aún más, la mayoría de nuestros actos son públicos, produciéndose una continua y auténtica transferencia de conocimiento de los académicos al público que asiste a nuestros actos.

Estamos cumpliendo la petición que hiciera S.M. Majestad el Rey en la apertura de curso del Instituto de España de las Reales Academias, al decir:

> «Y este es precisamente mi propósito: animar a las Reales Academias —a quienes las integráis de manera leal y eficaz— a dar un impulso a

INSTITUTO DE ACADEMIAS DE ANDALUCÍA
ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE ANTEQUERA

vuestra tarea, con un aire renovador, que os sitúe en la vanguardia del nuevo milenio al servicio de nuestra sociedad. Se trata, sin duda, de un reto exigente, pero, al mismo tiempo, muy adecuado para unas corporaciones que representáis la excelencia, la experiencia y el buen hacer. Además, os hablo cargado de esperanza y confianza en vuestra capacidad para lograrlo.

Vuestro carácter independiente, que os otorga una capacidad de acción singular, permite abordar proyectos y programas de actuación desde criterios propios y también compartidos con otras entidades como las Universidades, los Centros de Educación Superior, las Administraciones y, por supuesto, las demás Academias Españolas».

Así estamos haciendo. Cada una de nuestras Academias desde su ámbito de competencia y desde su área de estudio. La Malagueña de Ciencias, con actividades múltiples de teoría científica y estudios de aplicación práctica y con una ejemplar colaboración con nuestra Universidad y otros Centros de Educación. La Academia de Antequera, la más antigua de las tres, pues fue fundada en 1789, teniendo luego un largo periodo de inactividad y refunfundándose en 2007, ofrece a la sociedad antequerana extraordinarios actos y conferencias de altura gracias a una sabia política de nombramientos académicos, labor que culminará con su instalación en una nueva y magnífica sede.

La de Bellas Artes, que me honro en presidir, se ha empeñado en una profunda labor de renovación, organizando, en colaboración con otras insti-

tuciones como la Colección del Museo Ruso de San Petersburgo de Málaga completos ciclos de conferencias sobre la incidencia de la llamada Revolución de los Soviets de 1917 en las artes o el dedicado al barroco, como respuesta del universo católico a la aparición del protestantismo, al cumplirse el 500 aniversario de las tesis de Lutero.

Un caso de colaboración ejemplar es el que resulta de la unión de la Sociedad malagueña de ciencias y la Academia de Bellas Artes con la Fundación Málaga (entidad que tanto está haciendo por la cultura en Málaga), al dar continuidad al prestigiado Premio Málaga de Investigación de Ciencias y Humanidades, que en una tercera y nueva etapa, se ha constituido como galardón de relevancia en el ámbito cultural de Málaga.

Así que estamos intentando dar el salto para instalarnos de lleno en la nueva sociedad que ya tenemos. Estamos aprendiendo a ir desde el anaquel del archivo histórico más escondido al manejo de la información a través del big data. Quizá uno de lo más grandes retos que a sociedad del conocimiento tiene hoy lo constituye precisamente eso, pues tenemos una ingente cantidad de datos, una biblioteca de Alejandría tan extensa como nadie pudo soñar está en «la nube», a nuestro alcance, pero solo con la utilización de complejos algoritmos podremos servimos de ella, dada su inmensidad. La inteligencia artificial puede convertirse en nuestro mejor aliado o en nuestro peor enemigo. Trabajemos desde nuestras instituciones para que sea lo primero.

Y concluyo con un ejemplo práctico. Hace unos días se firmó un convenio entre la Fundación Málaga, la Universidad y el Ayuntamiento de Málaga, por la que se creaba la denominada Cátedra Picasso. Como instituciones colaboradoras están la Fundación CEM y la Academia que represento. Otro ejemplo más de que solo abriéndonos a la sociedad, con una buena política de cooperación, conseguiremos estar vivamente en ella. Esta Cátedra se constituirá en paradigma de lo que se ha dado en llamar las humanidades digitales; contempla todo un ambicioso programa para abordar la obra de Picasso y, con ello, las artes todas con la mirada nueva que proporcionan las últimas tecnologías. Es imprescindible que las Academias estemos ahí y lo estamos haciendo.

JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA
Málaga, noviembre de 2018

03

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

132. LOS SILENCIOS DEL AGUA. UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE BILL VIOLA / José Manuel Cabra de Luna 142. EN EL 50 ANIVERSARIIO DEL MAYO 68 EN FRANCIA: FUE UNA REVUELTA ESTUDIANTIL / Francisco Javier Carrillo Montesinos 148. INFORMALISMOS Y ORGANICISMOS. ARQUITECTURAS «OTRAS» PARA EL MAYO '68 / Javier Boned Purkiss 165. EL ARQUITECTO DANIEL RUBIO SÁNCHEZ Y SU RELACIÓN CON FRANCISCO PALMA GARCÍA EN ANTEQUERA / María Pepa Lara García 174. APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE JEAN NOUVEL / Ángel Asenjo Díaz 206. LA PANDEMIA DE GRIPE DE 1918-1919 Y SU REPERCUSIÓN EN MÁLAGA / Elías de Mateo Avilés

LOS SILENCIOS DEL AGUA

UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE BILL VIOLA

José Manuel Cabra de Luna

PROEMIO.- Este artículo trata de la obra estética y, en cierto modo, del substrato teórico del que ésta nace, del video/artista americano Bill Viola. La irrupción de las nuevas tecnologías como instrumento de realización artística ha sido múltiple. No solo ha tomado el camino de la nueva forma de producir imágenes, sino que también ha explorado las capacidades para crear nuevas sendas sonoras o la utilización de novedosos soportes de exhibición desconocidos hasta ahora.

La mezcla de todo ello ha dado lugar a un arte directo e impactante; un arte que nos trae un distorsionado eco de las imágenes que, a diario, se nos muestran en las pantallas de televisión o en determinado tipo de películas. La revolución que eso ha supuesto es mucho más profunda que la que surgiera con la utilización de la pintura al óleo (y los hallazgos técnicos que consigo trajo) o las nuevas teorías perspectivas, que cambiarían la creación de imágenes para siempre.

La utilización de las nuevas tecnologías supone una novedad radical y no tanto por los efectos que con los nuevos medios técnicos se pueden conseguir, sino porque con ellas y la creatividad de los grandes artistas como Bill Viola, las historias que con las imágenes se nos cuentan son otras, parecen como venidas de otro tiempo, aunque estén aquí, o mejor, parecen que no vienen del tiempo; ese látigo que, implacable, fustiga nuestros días.

Sobre muchos artistas que utilizan las tecnologías como instrumento, Bill Viola se singulariza por el uso muy particular de las mismas, por ser capaz de estar por encima de ellas, sin sujetarse a sus propias limitaciones, superándolas y llegando a ofrecernos nuevas miradas sobre obras que nos precedieron y de tal intensidad que el espíritu de esas obras está allí en su vídeo, pero no son las mismas, son nuevas visiones.

Paradójicamente nuestro autor está impregnado de dos mundos que se dirían pertenecen al ayer, la pintura pre y renacentista italiana y española y las actitudes de los místicos que, siendo de este mundo, parecieran no estar en él. Por ello, su obra beberá de las fuentes de las grandes figuras de nuestros clásicos espirituales, como San Juan de la Cruz o Sta. Teresa de Jesús, pero también de los tratados de Ibn Arabí o del Maestro Eckhart. Por eso, en Bill Viola, los grandes símbolos místicos de los elementos primordiales, tierra, aire, agua y fuego le serán muy cercanos y se convertirán en los protagonistas de sus obras o, al menos, en los medios en que la persona humana, lacerada por el mundo, se manifiesta. Y entablará gran batalla para hallar el silencio, hasta ser capaz de encontrarlo detrás de las palabras, más allá de su nombre que, sin embargo, habrá de pronunciar.

Y el tiempo. El superarlo, saltando por encima de él, transformándolo en ajeno al propio discurrir ha sido para nuestro autor otra lucha

JACOPO CARRUCCI (PONTORMO), *LA VISITACIÓN*, C.A. 1528-29. ÓLEO SOBRE LIENZO, 292 X 156 CM. PIEVE DI SAN MICHALE, CARMIGNAMO. CORTESÍA BILL VIOLA STUDIO

BILL VIOLA, *EL SALUDO*, 1995. INSTALACIÓN DE VIDEO Y SONIDO, 10' 22''. CORTESÍA BILL VIOLA STUDIO. ©2018 BILL VIOLA: ©2018 KIRA PEROV

continua y así, en la obra *El saludo*, una acción que en «tiempo real» durará 48 segundos, nos será ofrecida en 10 minutos. Esas imágenes ya no se producen en nuestro mundo, están ante nuestros ojos, pueden formar parte de nuestra vida incluso, pero su tiempo es otro; es un tiempo sin tiempo; que es el tiempo del gran arte.

Este texto no es sino un intento para aproximarnos a esta obra que se constituye como una de las grandes manifestaciones artísticas de los siglos XX y XXI. (A: ver nota en bibliografía).

En 1675 fue publicada en Roma la primera edición de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos. En una pequeña nota introductoria, tan querida por los autores de la época y titulada «A quien leyere», el aragonés escribe: «La ciencia mística no es de ingenio, sino de experiencia; no es inventada, sino probada; no leída, sino recibida, y así es segurísima y eficaz, de grande ayuda y colmado fruto.»[1]

Unos trescientos años más tarde, José Ángel Valente publicaba un breve, pero intenso ensayo sobre Molinos, que precedía a una reedición de la obra citada y de la titulada *Defensa de la contemplación*, que estaba inédita. El poeta gallego, que tan pronto se nos fue, comenzaba su texto diciendo: «La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar.» Y continuaba diciendo: «Tensión entre el silencio y la palabra que el decir del místico sustancialmente conlleva, porque su lenguaje es señal ante todo de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación. En su descenso sobre el lenguaje, la experiencia del místico arrasa el lenguaje para llevarlo a un extremo de máxima tensión, al punto en el que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla de un vacío que es incallable e indecible a la vez.»[2]

Desde otro lado, en el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein aparecen algunas proposiciones que tratan de lo místico y que considero de interés traer aquí porque, por vías muy diferentes a las citadas, conducen a conclusiones similares. La traducción que uso es la de Luis M. Valdés Villanueva:

«6.44: Lo místico no consiste en cómo es el mundo, sino en que sea el mundo.
6.45: La visión del mundo *sub specie aeterni*, consiste en verlo como un todo, un todo limitado.
El sentir el mundo como un todo limitado es lo místico.
6.522: Existe en efecto lo inexpresable. Tal cosa resulta ella misma manifiesta; es lo místico.»[3]

Aún con la diferencia que los distintos lenguajes imponen, la ambigua precisión del poeta, por un lado y el bisturí de la exactitud verbal del filósofo, lo cierto es que ambos se refieren a lo que se manifiesta por sí mismo (dice Wittgenstein) o a lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación (nos habla Valente).

HIERONYMUS BOSCH (EL BOSCO), *LA CORONACIÓN DE ESPINAS,* C.A. 1490-1500. ÓLEO SOBRE TABLA, 73,5 X 59,1 CM. THE NATIONAL GALLERY LONDON. CORTESÍA BILL VIOLA STUDIO

De forma irremisible e irredimible, ambas vías nos llevan al silencio, pero necesariamente a un silencio creador, que debe ser nombrado para que no sea mera ausencia, estricta carencia, una nada vacía.

Porque quizá no haya disimilitud entre la última proposición del Tractatus, tan aburridamente repetida, al decirnos que: «7: De lo que no se puede hablar, hay que callar la boca.»[4] Y la recomendación de Molinos que afirma: «Ni todo está dicho ni todo está escrito, y así habrá siempre que escribir hasta el fin del mundo.»[5]

A pesar del mandato del filósofo austriaco y al amparo de lo que aconseja el sacerdote que murió en las prisiones de la Inquisición en 1696, vamos a adentrarnos, cuanto en nuestra mano esté, en el trabajo de Bill Viola y en la ayuda que ha de suponer para contemplar su obra esta pequeña inmersión en las profundas aguas de la mística.

Si lo místico es desmaterialización, disolución de lo corporal, olvido de sí, anonadamiento en suma y la obra de arte es, antes que otra cosa, un problema técnico a resolver, hablar de vía mística en la obra de Bill Viola pudiera rozar el terreno de la contradicción. Y es que ejecutar un vídeo del artista americano es mucho más complejo y mucho más difícil que realizar un cuadro o una escultura. Coordinar y dirigir artistas de primer nivel, componer escenarios desnudos —casi conceptistas— pero cargados de simbolismo, historia y sabiduría, usar luces, sonidos hondos, oscuros, efectos especiales (muy especiales a veces) supone comandar un ejército de técnicos y artilugios tecnológicos para ejecutar una obra cuyo máximo objetivo es acercarnos a un intento de cristalización de lo espiritual.

Porque la obra de Viola es un asalto a la fortaleza que, en el interior de cada uno, se yergue en la noche oscura; se convierte en una ascensión al Monte Carmelo de lo que, si no puede ser dicho con palabras, tampoco puede manifestarse con imágenes y, sin embargo, el místico que es-

BILL VIOLA. *EL QUINTETO DE LOS SILENCIOSOS*, 2000. VIDEO EN COLOR SOBRE PANTALLA PLANA, 72,4 X 120 X 10,2 CM, 16' 28''. CORTESÍA DE BILL VIOLA STUDIO. ©2018 BILL VIOLA: FOTOGRAFÍA ©2018 KIRA PEROV

cribe no tiene otro instrumento que el lenguaje y nuestro artista otro medio que la imagen y, a veces, unos ecos del silencio. Todo el potencial técnico de que se vale y que domina, ha de ser superado para arrancarle lo que, escondido, le hará salvar su propia materialidad y superarla, sin dejar de estar ahí.

Ya nos decía el poeta que el místico tensa el lenguaje, refrena el impulso de sus significados para conducirlo al único territorio en el que el lenguaje se libera, el de la poesía. Llevarlo a ese reino en el que las palabras se manifiestan en sí y por sí mismas, sin más significación; allí donde, como el ave que escapa de su jaula, la palabra del místico se libera de sí, se disuelve, se olvida de su esclavitud de sentido y vuela en el libérrimo espacio del espíritu. Ahí es donde se manifiesta la obra de Bill Viola.

Por eso es capaz de superar a los propios elementos técnicos que la constituyen y en los que se sustenta su existir, que no su ansia de vida. Unos elementos que Bill Viola considera que no están en desacuerdo con nuestro fuero interno, sino que son en realidad un reflejo de él. Un cuerpo en tensión imposible, una catarata de agua que cae o asciende, actores que dominan el no tiempo y se instalan en una quasi perfecta quietud, saltarán por encima de sí para, adentrándose en lo que no saben, abrirse de forma insólita al más pleno conocimiento. Asediarán a lo indecible, como escribió Luce López Baralt y conseguirán decirlo.

Se ha escrito que Bill Viola subvierte el orden cronológico de la cultura. Y así sería si se considerase que el tiempo del arte transcurre de modo lineal, si se midiera con el mismo reloj con el que cronometramos una carrera o un proceso industrial. Pero las cosas no son así, porque el tiempo y el espacio artísticos se condensan o dilatan por causas que las más veces desconocemos y nos resultan inaprehensibles. Y es que en el arte no hay progreso. Hay actitudes con cierta similitud, correspondencias, afinidades, pero no progreso porque ese no es un concepto predicable de lo artístico. Toda la obra de nuestro autor es una corroboración de lo que digo. Puede, con toda propiedad, sentirse muy cercano a Pontormo o Tomaso di Cris-

BILL VIOLA, *LA ASCENSIÓN DE TRISTÁN (EL SONIDO DE UNA MONTAÑA BAJO UNA CATARATA)*, 2005. INSTALACIÓN DE VIDEO Y SONIDO, 10' 16''. CORTESÍA BILL VIOLA STUDIO. ©2019 BILL VIOLA: FOTOGRAFÍA ©2018 KIRA PEROV

tófano (por referirme a dos obras que aparecen en nuestras imágenes, El Saludo y Surgimiento) y, por el contrario, estará muy lejos de sus coetáneos y compatriotas Frank Stella, Peter Halley o Andy Warholl, que también usó el vídeo como instrumento de arte. Por el contrario, sí veo afinidades (¡quién lo diría!) con Balthus, que nunca tuvo aspiración de estar en la vanguardia y hablaba de tú a tantos autores del pasado, con los que conectaba con toda naturalidad.

Esa lejanía de algunos autores con muchos de sus contemporáneos y esas afinidades y acercamiento con otros de un tiempo muy remoto son poco entendibles si, como decimos, acudiésemos a una organización cronológica de los días artísticos, pero no lo son si lo vemos desde otra perspectiva.

Quizá nos sirva para ello acudir a un ejemplo del arte de la imprenta. Imaginemos un libro encuadernado a la occidental, ordenadas sus páginas y cosidas en uno de sus lados. La lectura, para la tradición cristiana, la haremos abriendo el libro de derecha a izquierda y leyendo sus páginas de izquierda a derecha, de esa forma la página que ya hemos pasado queda atrás, como algo que está ante nuestros ojos un tiempo (presente) y luego desaparece (pasado). Si estuviésemos en la cultura judía o islámica, el libro estará ordenado al contrario, lo comenzaremos por la izquierda e iremos pasando las páginas hacia la derecha, aunque el texto lo leeremos de derecha a izquierda. Pero en el fondo es lo mismo, aunque con distinto orden. En definitiva, lo que leemos está a nuestra vista y luego pasa atrás, sea a derecha o sea a izquierda. Eso nos llevará a una lectura que tiene lugar en un tiempo lineal, presente, pasado y, lo por leer será el futuro.

Ahora imaginemos un libro encuadernado según la tradición china, lo normal es que lo leamos página a página, lo que en sustancia será igual a la lectura del libro del ejemplo anterior, pero también podremos leerlo teniéndolo abierto en toda su extensión ante nuestros ojos y entonces no tendremos ante nosotros los tres estadios del tiempo (pasado, presente y futuro), sino que nos hallaremos ante un tiempo único, en cierto modo un tiempo sin tiempo, una especie de eterno presente. No habrá un antes y un después, sino un espacio que ha sido capaz de unificar el tiempo o de cesarlo.

La gran poesía del siglo XX estaba en ello cuando T.S. Elliot escribió en *Burnt Norton* (perteneciente a *Cuatro cuartetos*):

I

«El tiempo presente y el tiempo pasado
están quizá presentes los dos en el tiempo
[futuro
y el tiempo futuro con tenido en el tiempo
[pasado.
Si todo tiempo es eternamente presente
todo tiempo es irredimible.»[6]

BILL VIOLA, *MÁRTIRES (TIERRA, AIRE, FUEGO, AGUA),* 2014. VIDEO EN COLOR Y ALTA DEFINICIÓN PARA LA CATEDRAL DE SAN PABLO, 7' 10''. CORTESÍA BILL VIOLA STUDIO. ©2018 BILL BIOLA: FOTOGRAFÍA ©2018 KIRA PEROV

Vistas así las cosas y aceptando que la tradición nos constituye, podríamos afirmar que ésta no es sino un modo del presente que vivificamos de continuo con nuestra mirada de este momento, y que forma parte íntima de nuestro hoy. Porque el artista, en este caso Bill Viola, está volcando lo que fue en lo que es, que así sufre un doble proceso: de dilatación y de concentración, convirtiéndose en una realidad más honda y densa; para muchos en una realidad trascendida. Lo que pudiera parecer paradójico, pero, como ya hemos visto, ésa es la geografía que le es propia al conocimiento místico.

En este punto no podemos olvidar a H.G. Gadamer cuando nos dice que el arte es, ante todo, una experiencia de la verdad y del ser, llegando incluso a hablar de que «en el arte hay un incremento de ser. El arte no es partícipe de un grado menor de realidad, sino todo lo contrario: en el arte el ser se incrementa.»[7]

Así quiero ver ocurre en la obra de Bill Viola. No aprecio, conceptualmente, diferencia alguna entre sus clásicos y él, solo matices de circunstancias. Y ello es así porque pertenecen a un mismo espacio, un no lugar que destila todos los lugares y todos los tiempos detenidos. Por muchos medios técnicos que utilice nuestro artista, por complejos que hayan sido los instrumentos de que se haya servido para realizarlas, las obras de Bill Viola respiran asedios del alma a lo más oscuro, aspiran con denuedo a definir lo indefinible y a transmitirlo a quienes sean capaces de hacer suyos tanta hondura y tanto silencio.

Y digo así porque, para contemplar la obra de Bill Viola (y utilizo el verbo en toda su intensa significación espiritual) tenemos que prepararnos con antelación; mas sin ninguna garantía de éxito. Hemos de desprendernos de gangas y capas inservibles que nos cubren por doquier, no hacer preguntas y mucho menos esperar respuestas y estar dispuestos a desaprender conceptos y olvidar imágenes a que un empobrecido uso de la razón nos ha conducido. Aun así, y esa es la necesaria humildad de la exploración mística, no sa-

bremos si advendrá ni cuando, porque, al decir de San Juan:

> «El viento sopla donde quiere,
> y oyes su voz,
> pero no sabes de dónde viene ni a dónde va.
> Así es todo el que nace del Espíritu.»
>
> JUAN III – 8[8]

Kira Perov, esposa del artista, ha escrito que «Bill Viola nos ha hecho ver que cuando miras algo durante mucho tiempo se hace visible su esencia»[9]. Para mí que ésta es una afirmación que, muy próxima al budismo zen, está llena de certeza y verdad y así ocurre porque quizá las cosas emanan su ser si son contempladas con la quietud requerida o quizá porque, por el contrario, somos nosotros los que, al transformar nuestra mirada y hacerla nacer y operar desde nuestro más profundo interior, alcanzamos a ver la esencia de las cosas o de los hechos, que siempre habían estado ahí y no habíamos sabido o podido ver por falta de real y oportuna atención. O, tal vez, lo que ocurre son ambas cosas al mismo tiempo en un proceso interactivo.

Permítanme que les cuente algo que, al respecto, me ha sucedido en alguna ocasión. Aparte de haberme ganado la vida como abogado he estado desde niño relacionado con el mundo del arte, principalmente con la literatura y la pintura. Soy pintor plenamente autodidacta, pero no un aficionado y cuanto sé lo he aprendido en algunos libros, pocos, en las conversaciones con otros pintores, en los museos y salas de exposiciones y, sobre todo, pintando. Jamás he asistido a una clase de pintura y no digo que eso esté bien o mal, simplemente que no las he tomado nunca. He aprendido el uso de los colores por mera intuición y educación de la mirada y por más tratados sobre ellos que haya leído lo que de verdad me ha servido es el método de la concentración en el mirar. Cuando quiero obtener un color que hice hace tiempo y del que no recuerdo su composición o cuando deseo recrear otro de alguna reproducción, lo miro fijamente, de manera continuada y muy intensa, entonces el color se va «abriendo», como haría una letra del alefato para un cabalista, y consigo, como dice Kira Perov que nos ha enseñado Bill Viola, que se manifieste su esencia. Es un método infalible, aunque requiere un largo ejercicio de la mirada y, sobre todo, mucha, mucha paciencia.

He titulado a esta intervención *Los silencios del agua* porque esa ha sido una potente imagen sonora que he tenido al contemplar alguna de las obras de Bill Viola. A estas alturas del discurso convendremos en que los contrarios, los conceptos antagónicos, habitan con una cierta naturalidad en el decir místico y ello por pura incapacidad de las palabras y las imágenes para transmitir lo que el autor quiere decir y mostrar. El de Viola es un silencio que se toca, que envuelve, que vivifica la visión, un silencio que debe ser dicho para apreciar cuál es su espesor y cuánto tiene de ausencia y, al tiempo, de vivencia.

De otro lado y como expuse en el Proemio, los cuatro elementos primordiales son una constante en la obra de Viola y esa utilización alcanzó un momento de auténtico esplendor con la obra titulada *Mártires (tierra, aire, fuego, agua)* un encargo que, en 2014, le hizo la Catedral de San Pablo, en Londres. En algún lugar del escritorio de trabajo de nuestro autor aparece una imagen del martirio de San Sebastián, intensa y dramática representación del sufrimiento de alguien que muere por su fe. Acudir a los cuatro elementos fundamentales para significar el martirio, me acerca a las propuestas conceptuales del físico y filósofo francés Gaston Bachelard, que ahondó en la espiritualidad de los conocimientos científicos, predicando una especie de razón expandida desde la que acercarse a aquellos elementos esenciales. Su obra *El agua y los sueños,* recoge algunas afirmaciones de radical belleza parejas a las que Bill Viola nos transmite con sus imágenes. Dice así Gastón Bachelard: «... no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia... Para ciertas almas, el agua es la materia de la desesperación.»

O cuando escribe: «La imaginación material del agua está siempre en peligro, arriesgando borrarse cuando intervienen las imaginaciones materiales de la tierra y el fuego.»[10]

Permítanme ahora referirme a una correspondencia que me ha causado profunda sorpresa. Cuando preparaba este texto y leía algunos escritos de Bill Viola, uno de ellos, que leí repetidas veces en voz alta, me hizo recordar el comienzo de una breve, pero muy intensa obra de Samuel Beckett. Lo someto a su consideración.

Hacia 1980 el autor irlandés iniciaba su «novela» *Company,* con estas palabras:

> «Una voz llega a alguien en la obscuridad. Imaginar. A alguien boca arriba en la obscuridad. Lo nota por la presión en la espalda y los cambios de obscuridad, cuando cierra los ojos y de nuevo cuando los abre. Sólo se puede verificar una parte de lo dicho. Como, por ejemplo, cuando oye: "Estás boca arriba en la obscuridad", Entonces ha de admitir la verdad de lo dicho. Pero la mayor parte, con mucho, de lo dicho no se puede verificar. Como, por ejemplo, cuando oye: "Viste la luz por primera vez tal o cual día y ahora estás boca arriba en la obscuridad". Estratagema, tal vez, destinada a hacer recaer sobre lo primero la irrefutabilidad de lo segundo. Tal es, pues, la proposición. A alguien boca arriba en la obscuridad una voz habla de un pasado...»[11]

TOMASO DE CRISTOFANO (MASOLINO), *PIEDAD*, 1424. FRESCO, 280 X 118 CM. MUSEO DELLA COLEGIATA, EMPOLI. CORTESÍA BILL VIOLA SUDIO

En 1991 Bill Viola escribió un texto para el vídeo titulado *La mente que se detiene,* que comienza diciendo:

> «Solo hay negro. Solo hay silencio. Estoy tumbado en un espacio oscuro. Puedo sentir mi cuerpo. Puedo sentir mi cuerpo aquí tumbado. Estoy despierto. Siento mi respiración, la inhalación y la exhalación, tranquila y regular. Puedo sentir mi respiración. Muevo el cuerpo. Despacio me coloco boca arriba y miro hacia arriba. No veo nada. No hay nada. No hay luz. No hay oscuridad. No hay volumen. No hay distancia. No hay sonido. No hay sonido. No hay silencio. Existe la sensación de espacio, pero sin ninguna imagen. No hay imagen. Existe la sensación de mi cuerpo en toda su extensión y el peso presionando hacia abajo. Puedo sentir mi cuerpo y esto es la

BILL VIOLA, *SURGIMIENTO*, 2002. RETROPROYECCIÓN DE VIDEO DE ALTA DEFINICIÓN EN COLOR, 11' 40''. CORTESÍA BILL VIOLA STUDIO. ©2018 BILL VIOLA: FOTOGRAFÍA ©2018 KURA PEROV

voz silenciosa que resuena en lo oscuridad.
Una voz resonando en la negrura...»[12]

Philips Glass, poco después de haber aparecido la obra de Beckett escribió un breve cuarteto para cuerda dedicado a ella y con el mismo título: *Company* (Compañía) y que quizá nos ayude a penetrar un tanto más en los textos anteriores si la escuchamos de fondo mientras damos una segunda lectura a lo escrito por el Nobel irlandés y Bill Viola. Creo que en todos ellos late el mismo espíritu y creo que, en los tres, el silencio y la soledad (aunque sea presintiendo una desconocida compañía en el caso de Beckett) están contenidas en la música y en las palabras.

Poco más tarde de que fuera escrita *Company* yo mismo publiqué un libro de poemas al que titulé *Las palabras del agua*, y lo hice al amparo de dos citas; la primera pertenecía al *Cuaderno de notas* de Leonardo da Vinci y dice: «El agua es el conductor de la naturaleza» y la segunda cita a la que me aferré para mi redundar sobre el agua pertenecía a Luís de Góngora, un verso de su *Soledad II* y que aún hoy me abruma por su modernidad:

«No es sordo el mar, la erudición engaña.»

Perdonen ustedes que acuda a mis propias palabras sobre el agua para concluir esta intervención fruto de mis sensaciones, de mis vivencias y de mi arañar en lo oscuro para ver con un poco de claridad y para lograr ese sentido de unidad tan querido a Bill Viola y a su maestro Ibn Arabí:

«La soledad del agua
no resulta de ausente
compañía. Su posible
quietud y desamparo,
su ahogo de vivir,
la profunda materia
de que nace deviene
de su afán, de la unidad
compleja en que se forja.»[13]

NOTA Y BIBLIOGRAFÍA

NOTA: Redactando este texto, fui invitado por la Cátedra Internacional de Investigación en Hermenéutica Crítica «HERCRITIA», en el Centro Asociado UNED-Cuenca, a participar en unas Jornadas de FILOSOFÍA Y ARTE «ESTÉTICA, MÍSTICA, HERMENÉUTICA» (21 a 24 de febrero de 2019) que se celebraron en la ciudad con motivo de la magna exposición que sobre la obra de Bill Viola tuvo lugar desde el 18 de octubre de 2018 al 24 de febrero de 2019. La exposición, titulada «VÍA MÍSTICA», tuvo cuatro sedes diferentes; el Museo de Arte Abstracto Español, las Escuelas Cruz Novillo, la Iglesia de San Miguel y la Iglesia de San Andrés. En 2018 había viajado a Cuenca para ver la exposición, lo que me ocupó dos días completos dada su intensidad y gracias a la invitación que posteriormente se me hizo pude volver a contemplarla meses después, por lo que agradezco vivamente a Teresa Oñate, Directora de la Cátedra y a Olga Gómez Millón, que forma parte de la misma y es una gran y entusiasta de la obra de Bill Viola, la invitación que me hicieron; porque me permitió tener una visión más serena y honda de la obra del autor americano.

1 VALENTE, José Ángel *«Ensayo sobre Miguel de Molinos/ Miguel de Molinos. Guía Espiritual* seguida de la *Defensa de la Contemplación* por vez primera impresa.» Rescate Textual, Barral Editores, Barcelona, 1974. Pág. 61

2 Ibíd. Pp. 11 y 12.

3 WITTGENSTEIN, Ludwig. *«Tractatus logico-philosophicus»*. Editorial Tecnos (Grupo Anaya S.A.). Madrid, 2003, pp. 273, 275.

4 Ibíd. P. 277.

5 Ibíd. 1, P. 63.

6 ELLIOT, T.S. *Poesías Reunidas 1909–1962*. Alianza Tres. Alianza Editorial. Madrid, 1978. P. 191.

7 GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y* Método I. Ediciones Síguime, Salamanca, 2003. P. 189

8 *Biblia de Jerusalén*. (Evangelio según San Juan: III.8). Editorial Desclée de Brouwer. Bilbao. 1998.

9 PEROV, Kira. *Vía mística en Cuenca,* Catálogo de la exposición Bill Viola. Cuenca. 2018. P. 8

10 BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños.* Fondo de Cultura Económica. Breviarios. 1978. México D.F. Pp. 141 / 143.

11 BECKETT, Samuel. *Compañía*. Editorial Anagrama. Barcelona. 1982. Pp. 7 y 8.

12 VIOLA, Bill. Obra editada con motivo de la exposición retrospectiva celebrada en el Museo Guggenheim, Bilbao. La Fábrica / Museo Guggenheim. 2017, P. 127.

13 CABRA DE LUNA, José Manuel. *Las palabras del agua.* Colección Puerta del Mar, V. Diputación Provincial de Málaga. 1984. P. 42.

EN EL 50 ANIVERSARIO DEL MAYO 68 EN FRANCIA: FUE UNA REVUELTA ESTUDIANTIL

Francisco Javier Carrillo Montesinos

Es muy complejo referirse 50 años después al Mayo de 1968 en Francia por un estudiante extranjero de posgrado que se había matriculado en la Sorbona en septiembre de 1967, gracias a una beca de la cooperación francesa. La tentación de «narrar batallitas» es muy grande, tentación que intentaré evitar con la distancia de esos 50 años y con la ayuda de instrumentos de discernimiento. La complejidad del día a día del Mayo 68 en Francia debo de esquematizarla en lo que me parece fueron las grandes líneas y los hechos concluyentes.

Para mí, el Mayo 68 francés no fue una «revolución» sino una «revuelta», una «rebeldía», una «desobediencia civil» de naturaleza estudiantil que se fue generalizando con gran rapidez y que contaminó o condicionó a otros sectores de la sociedad. Esta «revuelta» surgió en un caldo de cultivo nacional e internacional.

En Francia comenzaban a declinar los gloriosos 20 años que siguieron el final de la Segunda Guerra mundial en 1945, en donde predominó una entente negociadora entre la patronal y los grandes sindicatos con importantes logros sociales (vacaciones pagadas, seguridad social, empleo, etc.) y económicas (salario mínimo interprofesional, asistencia médica generalizada y jubilación garantizada, entre otros). Tras 1945, Francia se dota de una economía potente, con una muy competitiva infraestructura industrial, para la que requiere una parte importante de mano de obra inmigrante. (Una parte de esa mano de obra estaba constituida por trabajadores emigrantes españoles). Una economía orientada fundamentalmente tras la II Gran Guerra a la reconstrucción del país (viviendas e infraestructuras) y ulteriormente a la exportación. Fueron los años de grandes inversiones, entre ellas los impresionantes bloques de viviendas protegidas en las periferias urbanas, las grandes empresas del sector del automóvil y de la aviación en particular, del armamento, y del sector alimentario. Se dio el salto a una agricultura de gran escala coexistiendo con zonas agrícolas muy deprimidas.

A grandes rasgos, esta política fue el resultado de las alianzas y los apoyos que dieron los grandes partidos (el gaullista conservador, el Partido radical y el Democristiano de centro derecha, así como el Partido Comunista y el Partido Socialista), y de los grandes sindicatos (CGT, CFDT, FO, y CFTC). Estas grandes organizaciones constituían la «estructura de poder», con unas fuerzas armadas reestructuradas por el General de Gaulle.

La Universidad y el sistema de enseñanza superior, muy exigentes, —con unos antecedentes muy sólidos—, en cierta manera fueron los grandes olvidados de la modernización, sobre todo en reforma de sus estructuras y de sus métodos, con algunos destacados establecimientos de excelencia. Podría afirmarse que el único que mandaba en la universidad era «los grandes profesores», que la «revuelta estudiantil» los calificó de «mandarines». (Este sería el título de uno de

los libros, años más tarde, de la conocida psicoanalista Julia Kristeva).

El anquilosamiento burocrático de la Universidad y el deterioro progresivo de las condiciones de trabajo y de los salarios, fueron el caldo de cultivo de la «revuelta» de Mayo 68. A ello habría que añadir otros elementos entre los que destacaría la guerra de Argelia y su ulterior independencia con la luz verde del General de Gaulle. Este panorama muy sintetizado fue abordado en un libro, 5 años después del Mayo 68, escrito por el sociólogo liberal Michel Crozier que tituló *La sociedad bloqueada*.

En el ámbito internacional pasaron y pasaban muchas cosas: la guerra del Vietnam con 500.000 soldados americanos que la perdieron a costa de muchísimas vidas cuyos ataúdes llegaban sin cesar a Estados Unidos. Este hecho influyó en «revueltas estudiantiles» en Estados Unidos, en los países europeos, con el antecedente de la invasión de Hungría y ulteriormente Praga por la Unión Soviética, sin olvidar los asesinatos de Martín Luther King y del presidente Kennedy. Las sociedades estaban cambiando tanto al Oeste como al Este. Algunas voces alertaban radicalmente los empleos masivos y la producción en cadena. Se podía vislumbrar la llegada de la globalización económica y financiera, porque ya se trabajaba intensamente en la perspectiva de una Comunidad Económica Europea y en las cesiones de soberanía que ello significaba.

El detonador estudiantil del Mayo de 1968 fue posible por la increíble ausencia de visión analítica de los poderes establecidos, bloqueados por una burocratización de las estructuras de poder y de los agentes sociales y políticos, que impidieron constatar que la sociedad requería cambios profundos y una mejor distribución de la riqueza para mejorar el nivel de vida.

TESTIMONIO PERSONAL

Me inscribí en la Sorbona (Escuela Práctica de Altos Estudios en Ciencias Sociales) para trabajar un «Máster» (que en España equivalía a un Doctorado de III Grado) que defendí en la Universidad de Nanterre/Sorbona ya que mi directora de Máster era catedrática en ese centro. Precisamente en Nanterre se activó el detonador de la «revuelta estudiantil» en marzo de 1968. La protesta era de una aparente simplicidad: exigir de las autoridades acceso libre de visitas de chicos o chicas a las habitaciones de las residencias universitarias, con derogación del Reglamento de Régimen Interior de las Ciudades Universitarias. Exactamente el 22 de marzo se detiene a un estudiante. Y un grupo de unos 250 estudiantes ocupan un local. Ese día se crea el Movimiento 22 de marzo que fue el comienzo del Mayo 1968. Se abre la vía a un «asambleísmo» permanente en donde se van discutiendo todo tipo de problemas, desde los exámenes parciales, el papel de los profesores asistentes, la formación y los empleos, los factores estructurales, la acción directa en una universidad crítica, la acción política y radical permanente. (Al ser estudiante extranjero, becario del gobier-

REVUELTA ESTUDIANTIL MAYO 68. CARTEL

REVUELTA ESTUDIANTIL MAYO 68. CARTEL

no francés, asistía regularmente a los cursos, pero no dejé de «observar» la evolución de los acontecimientos).

Este fue el verdadero origen del Mayo 1968. El resto, es decir su expansión, fue muy veloz: ocupación de la sede central de La Sorbona, ocupación o cierre progresivo de todas las universidades, creación de Comités de Acción en los colegios de segunda enseñanza, el asambleísmo en cada centro ocupado y el paso a las manifestaciones diarias de estudiantes en casi todas las ciudades de Francia. A estos movimientos estudiantiles se incorporan algunos escritores, algunos profesores, algunos artistas, algunos actores de teatro, etc. Se ocupó la Escuela de Arquitectura y en ella se instaló el «Taller Popular» para la concepción y reproducción de Carteles. Se lanzó la «Poesía en los Muros», que nadie firmaba pues se decía era expresión del sentimiento de autores colectivos. Se difundió el «Prohibido Prohibir» ... En las calles tuvieron lugar grandes enfrentamientos con las fuerzas del orden; barricadas y unos 250 coches incendiados.

La «revuelta» estudiante fue dirigida en sus comienzos por las tres personas que aparecen en la fotografía de la página 146 (de izquierda a derecha): Daniel Cohn-Bendit, estudiante de Sociología en Nanterre y animador del Movimiento 22 de Marzo. Inspirado en la tradición de la acracia rusa, años después fue eurodiputado del grupo de los Verdes. Jacques Sauvageot, de tendencia socialista, profesor, dirigente del Sindicato estudiantil. Años después, fue alto funcionario del Ministerio de Educación; y Alain Geismar, de tendencia maoísta, fue número uno de la famosa Escuela Politécnica de París; era dirigente del Sindicato de la Enseñanza Superior. Años después, el Presidente de Francia lo nombraría Presidente de la Agencia Nacional de Informática.

Los grandes partidos y sindicatos fueron considerados por Cohn-Bendit como organizaciones burocráticas, obsoletas, que instrumentalizaban «al pueblo» y a los «trabajadores». Mayo 1968 fue sustancialmente acusador de todo poder instituido y, en particular, fue anticomunista. Mayo 1968 nunca tuvo un «programa» para conquistar el poder. Ni para entrar en el Parlamento a través de elecciones. A mi entender, fue un movimiento de cariz «libertario». Sus dirigentes fueron arrastrados por las ideas libertarias, ácratas, considerando que solamente a través de las numerosas asambleas el «pueblo» podría expresar su libertad pura y sus sentimientos más profundos. Cierto es que una gama de grupos o grupúsculos extraparlamentarios de extracción maoísta y trotskista de diversas tendencias (no el Partido Comunista Francés) se incorporaron a la «revuelta», así como los situacionistas, los a-nacionalistas, los mao-espontaneístas, etc.

LOS SINDICATOS Y EL MAYO 68

Siendo fiel a los hechos que pude vivir y observar, NO se dio ninguna unión o alianza entre los Estudiantes de Mayo 1968 y los Trabajadores. Y ninguna manifestación conjunta por las calles. Fui testigo de cómo una manifestación estudiantil se dirigió a una de las grandes fábricas de la Renault en la ciudad de

REVUELTA ESTUDIANTIL MAYO 68. CARTEL

REVUELTA ESTUDIANTIL MAYO 68. EN LA FOTO, ALAIN GEISMAR, JACQUES SAUVAGEOT Y DANIEL COHN-BENDIT

Flin, periférica de París. Las verjas de entrada de la fábrica estaban cerradas. Los trabajadores dentro del recinto y los estudiantes fuera. Las puertas nunca se abrieron. Es cierto que los grandes sindicatos, ante el temor de verse desbordados por el Movimiento estudiantil, llamaron a la huelga general y a la ocupación de fábricas. Fue una acción estrictamente sindical. Esta acción sindical fue la que paralizó al país y no el Movimiento estudiantil. No se dio la contaminación entre estudiantes y trabajadores. Los objetivos de los trabajadores eran muy distintos de los del Movimiento estudiantil.

Fue la huelga general a la llamada de los sindicatos para «proteger» los derechos adquiridos de los trabajadores ante un movimiento estudiantil sin programa político ni económico, la que hizo posible los cambios ulteriores en la sociedad francesa. Los grandes sindicatos, en pleno Mayo 68, no negociaron con los estudiantes, sino con la Patronal y con los Partidos Políticos para contener la «revuelta».

El 25 y 26 de Mayo 1968 los sindicatos, la patronal y el gobierno se sientan a una mesa de negociación. Se llegó a un acuerdo, los llamados «Acuerdos de Grenelle» concluidos el 27 de Mayo 1968 (en plena «revuelta» estudiantil, cuyos dirigentes no fueron invitados a estas negociaciones), que consistían en:

- Un aumento del 35% del salario mínimo interprofesional (SMIG).
- Un aumento medio del 10% para los otros salarios.
- Creación de la sección sindical de empresa.
- El 30 de mayo, el General de Gaulle, Presidente de la República, disuelve el Parlamento y convoca elecciones, que ganaría el 30 de

junio de 1968, fecha en que finaliza la «crisis política».

- El 31 de Mayo 1968 se firman los «Acuerdos de Varenne», aplicados a los trabajadores agrícolas: el salario mínimo agrícola garantizado» (SMAG) es aumentado en un 35%.

UNIVERSIDAD

Cierto es que el Mayo 1968, además de los efectos inmediatos en favor de los trabajadores sin presencia estudiantil en las negociaciones, también generó efectos inducidos en la modernización del sistema de enseñanza superior en Francia y en el sistema educativo en su conjunto. El más reciente efecto político inducido por Mayo 68 podría ser la alternativa que diseñó el presidente Macron que accedió a la Presidencia de la República y reorganizó la representación parlamentaria.

MAYO 68, ¿ORIGEN PRÓXIMO DEL POPULISMO EUROPEO?

En algunos aspectos de forma, podría decirse que la «revuelta estudiantil» de 1968 fue extraparlamentario y no arrastró a la ciudadanía trabajadora. Mayo 68 fue un «detonador estudiantil», un laboratorio de estudiantes instalado en las calles y en las universidades. No tenía programa político. Ni objetivos para acceder al poder. Su heterogeneidad se lo impedía. Y la gran mayoría de la ciudadanía francesa acogió con adhesión los resultados de los Acuerdos entre gobierno, patronal y sindicatos, así como el resultado electoral de junio 1968.

Los populismos del siglo XXI, tanto de derechas como de izquierdas, se diferencian fundamentalmente de los del Mayo 68 en Francia por la aceptación del juego electoral y parlamentario y por sus objetivos de acceso al poder y al gobierno a través de las vías disponibles gracias al funcionamiento de las democracias contemporáneas, aunque compartan algunas modalidades de acción.

REVUELTA ESTUDIANTIL MAYO 68. CARTEL

UNA APOSTILLA

Durante más de un mes con Francia paralizada y las calles tomadas por el Movimiento estudiantil con fuertes enfrentamientos con las fuerzas de orden público, no hubo un solo muerto. Los analistas dijeron que se debió a la inteligencia política del Sr. Grimaud, Gobernador (Préfet) de París y del General de Gaulle, que optó por la solución política, aunque tuviera dispuestas a las fuerzas armadas como último recurso. No fue necesario. Los sindicatos y los grandes partidos del arco parlamentario, con los Acuerdos de Grenelle, Varenne y las elecciones, fueron el punto de inflexión para cambiar el rumbo libertario del Mayo 1968. Es constatable que el Mayo 68 generó una serie de efectos inducidos en el tiempo tanto en las relaciones políticas como también en los sustratos culturales. Ello merecería un análisis específico y detallado para el que no dispongo de espacio. El Mayo 68 agitó mentalidades, pero no llegó a tomar de nuevo La Bastilla porque, quizá, no era su objetivo ni la sociedad francesa lo deseaba. •

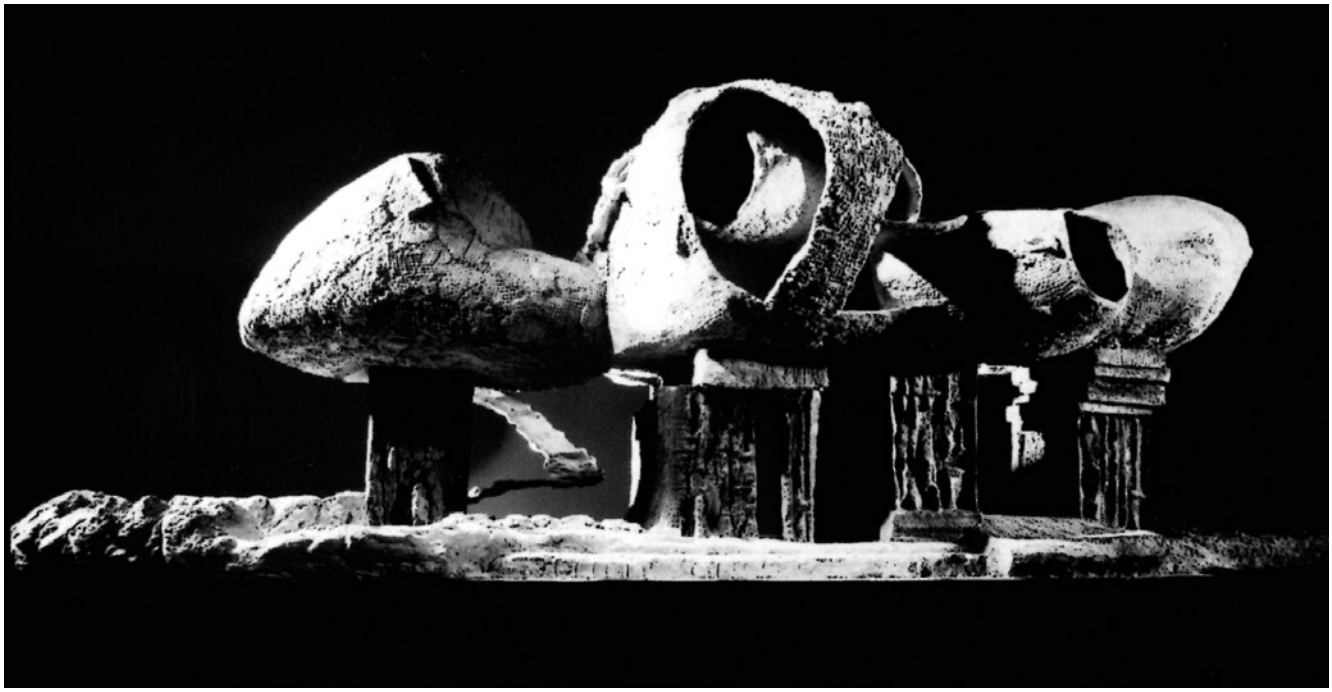
INFORMALISMOS Y ORGANICISMOS. ARQUITECTURAS «OTRAS» PARA EL MAYO '68

Javier Boned Purkiss

Si entendemos lo acaecido alrededor del mayo del 68 como una manifestación radical de hartazgo hacia la sociedad imperante, como un «malestar en la cultura» propio del desarrollo de un mundo tecnificado y traumático para la condición humana, podemos asimismo plantearnos que, paralelamente, la crisis arquitectónica de los años cincuenta y sesenta, sobre todo en Europa, también tuvo que reflejar los traumas y delirios de un itinerario pictórico y plástico, que terminaron por producir una separación entre las artes, llegando a un cierto estado de incomunicabilidad.

Esto también alcanzó a la arquitectura, y maestros como Le Corbusier, en la *chapelle de Ronchamp,* parecieron registrar una destrucción del lenguaje de la tradición arquitectónica moderna, negando todo principio racional, exacerbando una inspiración súbita, violenta y sin aparente control. Como ilustra el historiador Bruno Zevi, «...a partir de 1955 los arquitectos quedan al margen de las nuevas indagaciones estéticas y miran desconcertados lo que sucede en pintura, en música, en el teatro; quedan atrás y a menudo se deslizan hacia la indiferencia. El pintor vienés Undertwasser lanza el *Manifiesto del enmohecimiento contra el racionalismo en arquitectura*, donde puede leerse que "... es preferible la inhabitabilidad material de los barrios pobres que la inhabitabilidad moral de los funcionales... Ha llegado el momento de que la gente se levante contra al hecho de verse empaquetada en construcciones de cajón (...) Toda arquitectura donde haya intervenido la regla o el compás, aunque no sea más que un segundo, debe ser rechazada (...) Hay que promover el enmohecimiento creativo; sólo después nacerá una arquitectura nueva, maravillosa (...) Todo arquitecto tiene el sagrado deber de confesar que todo cuanto ha hecho no es más que un esqueleto miserable, no consigue su objeto y es transformado por sus habitantes, es decir, que él es incapaz de construir una morada para nadie"».[1]

Podemos establecer también que el carácter existencialista que animó el mayo francés tuvo su correspondencia en la arquitectura con una visión crítica y conceptual, que intentó buscar una reconciliación de la forma y su expresión con la conciencia existente de lo predominante, tanto en lo social, como en lo ideológico, cultural, artístico y económico. Este posible «existencialismo arquitectónico» se planteó la arquitectura como una obra de arte, dentro de un contexto cultural y evidenciando una nueva conciencia fenomenológica contemporánea. El planteamiento fundamental estribó en considerar la arquitectura como un fenómeno experiencial donde lo originario, en un contexto de revisión y crisis, estaría destinado a superar los lenguajes derivados del movimiento moderno, que tendrían una consideración más destructiva que constructiva, sobre todo en lo referente a la privatización y confinamiento de la vida urbana.



FREDERICK KIESLER. *ENDLESS HOUSE* (CASA SIN FIN), 1958-59. MAQUETA

EL INFORMALISMO

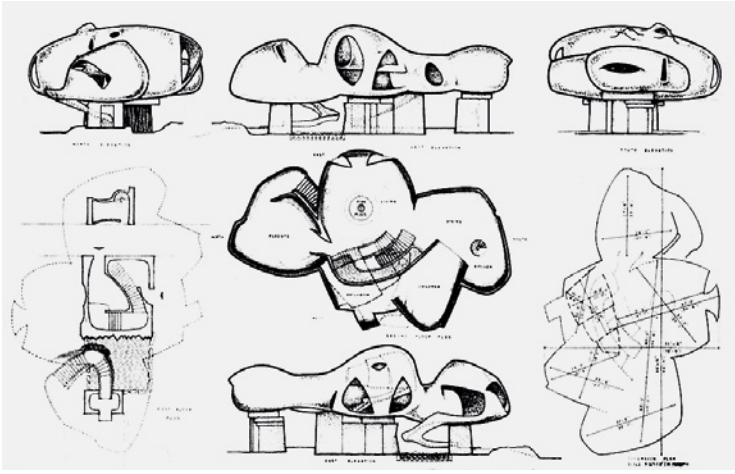
Estas ideas se venían manifestando, en su radicalidad, a través de la corriente informalista, caracterizada por respuestas basadas en *bricolages* de reminiscencias protohistóricas e históricas, gusto por lo salvaje y por lo mágico, y una confianza en lo aleatorio. El arquitecto finlandés Reima Pietilä, hacia 1960, aseguraba que «...el método está en formar sin llegar a una forma, en yuxtaponer segmentos de edificios con una actitud experimental, es más, declaradamente caprichosa, que acumula puntos e arranque sin desarrollarlos, a fin de permitir una transformabilidad ilimitada (...) Abandonaremos las doctrinas sapientemente dosificadas, los sistemas *passepartout* y actuaremos pensando que el mundo está casi totalmente por reconstruir, que se encuentra sumido en el extravío y en el sinsentido. Debemos inspirarnos en las ocasiones, acoger la paradoja, sentirnos arraigados en un lugar y al propio tiempo libres, atados y después liberados de cualquier vínculo, aceptar las limitaciones y superarlas (...) Evitemos la tiranía de la cosa definida, haciendo posible una manera de operar sonriente donde el éxito figure como un acontecimiento feliz, próximo a las más banales progresiones.»[2]

Pero esta apología de lo indefinido y lo experimental no estaba buscando tanto «la inmediatez de un gesto» sino que como aclara y matiza Bruno Zevi, lo "informal" arquitectónico persiguió sus ideas «...en un ámbito de angustiada superposición de contradicciones (programadas o casuales), a través de episodios muy intensamente deseados y de concesiones a lo amorfo.»[3]

FREDERICK KIESLER

Un ejemplo anticipado, a finales de los años 50, de esta actitud informalista, lo representó el austro-húngaro Frederick Kiesler (1890-1965), artista, arquitecto, diseñador, pensador y provocador, que añoró durante toda su vida un futuro inspirado por la completa separación de la tiranía del pasado.

Tras terminar el diseño en maqueta de su *Endless House*, (1958-59), comentaba: «...he abolido la distinción entre pavimento, paredes y techo. La casa no es una máquina, sino un organismo vivo, epidermis del cuerpo humano. La arquitectura no debe ser como la escultura: debe ser escultura (...) La arquitectura, entendida como bloque singular, está desautorizada. Cerrada por los cuatro costados, por arriba y por abajo, ya sea cúbica o prismática, sigue siendo atmósfera bajo llave... Para respirar, ¿son



FREDERICK KIESLER. *ENDLESS HOUSE* (CASA SIN FIN), PROYECTO. 1958-59

precisos los agujeros de las ventanas?, ¡no!, dad vida al espacio en lugar de mirarlo (...) Hay valles, ríos, colinas, montañas, bosques; están allí para el hombre, para su expansión. Sin embargo, el hombre ha preferido renunciar a esta libertad espacial en nombre de sus cajas-cubo. Pues bien, si el objeto de la vida es la vida, dejemos las cajas, entremos dentro de nosotros mismos, encontremos en nosotros la patria del infinito.»[4]

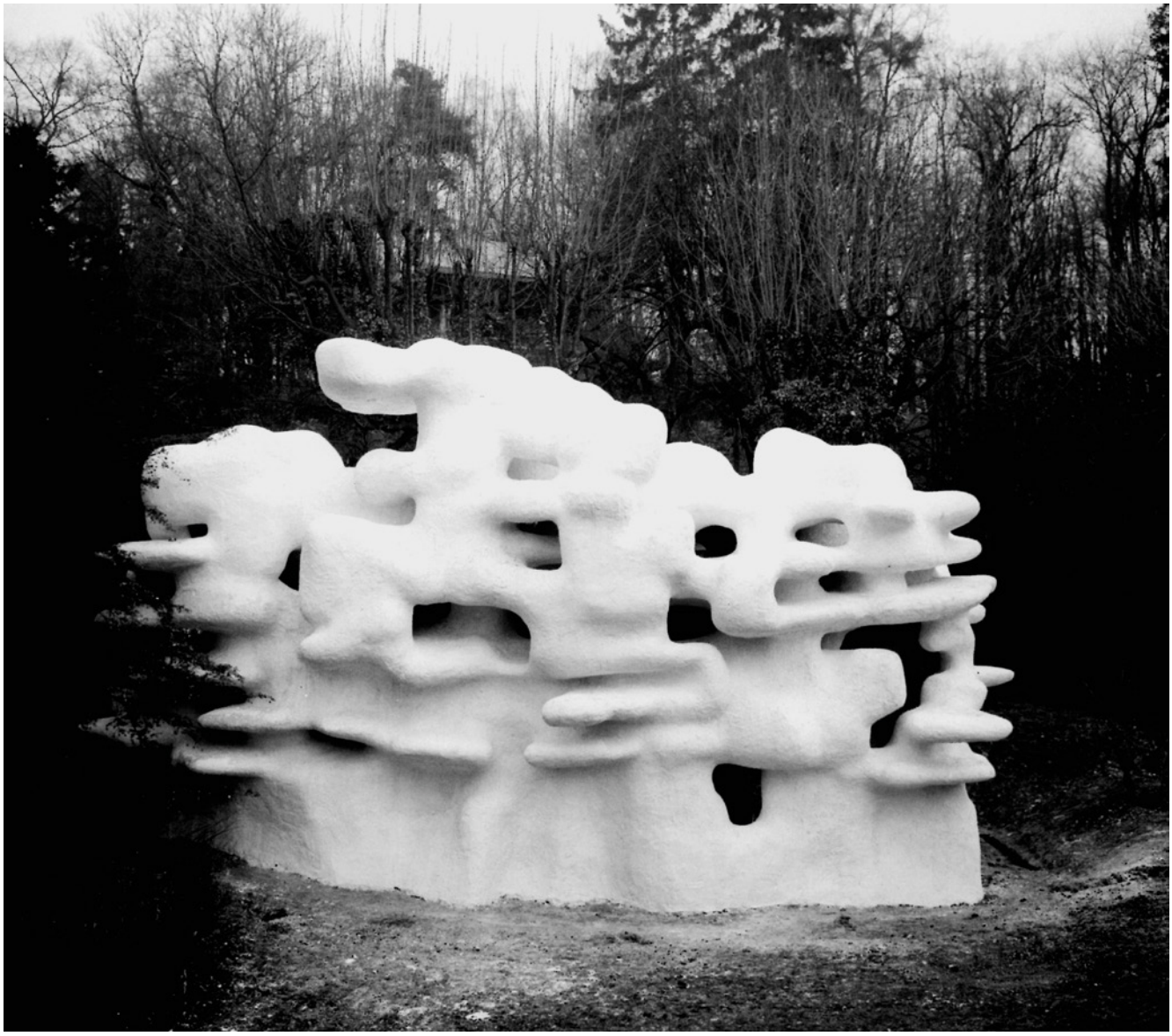
Lo que Kiesler se propuso fue deshacer y confrontar completamente cualquier noción de confinamiento, restricción, finitud o tedio con lo banal, y desmantelar la ortodoxia cartesiana (e incluso la geometría misma) fue la clave para proponer nuevos avances hacia todas las posibilidades espaciales, místicas o de otro tipo. Ser arquitecto de formación le proporcionó a Kiesler las herramientas, medios y métodos necesarios para asumir esta tarea monumental auto-nombrada «en busca de un cambio radical».

En este contexto, Kiesler se propuso realizar la obra arquitectónica quizás más hermosa, extraña y desconcertante del siglo pasado, su «Casa sin fin» (*Endless house*). Al diseñar esta casa, la búsqueda de Kiesler se centró esencialmente en revelar la tectónica y la espacialidad de lo extraño, el nuevo e invisible futuro y, en pocas palabras, manifestar en una maqueta de yeso y alambre un estado del ser.

Desarrolló un nuevo lenguaje formalmente revolucionario que era completamente único en términos técnicos, rompiendo con la forma tradicional de pensar y diseñar, propiciando un lenguaje fluido en el que no había distinción entre suelo, paredes y techo.

El énfasis crítico de Kiesler respecto al espacio interior no solo se basó en términos de continuidad energética y física del habitante-individuo con su hogar, sino que también tuvo implicaciones más amplias para la arquitectura. La casa podría ofrecer un lugar de «refugio» de las energías frenéticas del moderno mundo exterior. El hogar era el lugar donde una persona podría volver a conectarse con su ser esencial. Al enfatizar la importancia de una envoltura interior protectora, rechazó las formas rectilíneas de vidrio y acero que dominaban el modernismo arquitectónico, y buscó algo tan fundamental como la necesidad de un «refugio total» que llegara al núcleo de la naturaleza animal. El profesor austriaco Gerald Bast afirma: «...El legado más importante de Kiesler no es material. Es su compromiso con la búsqueda de la utopía, los lugares desconocidos, en consonancia con el significado original del mundo griego. La convicción de Kiesler de que el pensamiento visionario es también un pensamiento realista es alentadora en tiempos de creciente desilusión (...) Es más, el enfoque de Kiesler se está volviendo cada vez más significativo en un mundo determinado por la incertidumbre y la ambigüedad, porque los desafíos que enfrentamos no pueden abordarse mediante la aplicación de algoritmos, sino solo con el pensamiento visionario y correlativo como un contrapeso a la predominancia de la estandarización y fragmentación.»[5]

Parece claro que esta heterodoxia de Kiesler iba a entroncar, unos pocos años más tarde, con el profundo sentimiento de «mundo agotado» que alentaría la revuelta del Mayo ´68. Una premonición en torno a una nueva estética, espacialidad y modo de habitar que debería estar

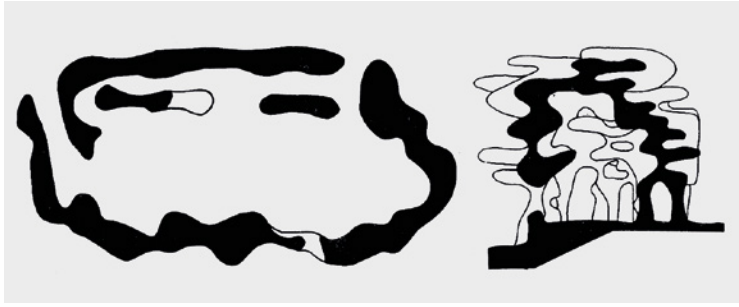


ANDRÉ BLOC. «ESCULTURA HABITABLE» (*HABITÁCULO DE MEUDON*), (1962-64)

destinado a romper las reglas de juego de la tecnológica ortodoxia racionalista.

ANDRÉ BLOC Y SUS ESCULTURAS HABITABLES

En este orden de ideas, la figura de André Bloc (1896-1966) entronca con este carácter creador atípico y polivalente, sobre el que cristalizó en gran manera el debate estético francés de pos-guerra. Pintor, escultor, ingeniero, arquitecto y redactor de revistas, su obra en Meudon supuso el manifiesto de una síntesis artística personal, Allí diseñó la arquitectura, la policromía interior, el mobiliario y las esculturas —torre o laberinto— del jardín, y donde experimentó, a partir de 1962, en su grandeza natural, las llamadas «esculturas habitables», que marcaron su evolución desde la abstracción geométrica hacia la forma libre. Arquitectura y escultura se entremezclaban en las imbricaciones de formas orgánicas, realizadas en varios niveles, atravesadas por huecos, abriendo la unidad plástica de la forma a un viaje espacio-temporal. Dejaba entrar el aire y la luz a través de caminos simples y a la vez complejos. La «escultura habitable» estaba en cierta medida caracterizada por una continuidad de la plástica exterior e interior con un sistema de interpenetración y de ocupación del espacio, multiplicando relaciones, contrastes y juegos de volumen.



ANDRÉ BLOC. INTERIOR, PLANTA Y SECCIÓN DEL *HABITÁCULO DE MEUDON* (1962-64)

ANDRÉ BLOC. CASA EN CARBONERAS, ALMERÍA (1964). EXTERIOR

Para el historiador Bruno Zevi, de nuevo, «...el escultor André Bloc, tras comprobar el agostamiento progresivo de los *espaces architecturés*, imagina la hipótesis de intercambiarlos por *espaces sculptés* habitables, algunos de cuyos ejemplares modela en el jardín de la villa de Meudon. En este punto se produce la recuperación de anfractuosidades naturales, de cuevas troglodíticas, de casas hipogeicas, de grutas, en resumen; de cobijos espontáneos o configurados al margen de cualquier norma geométrica o calculo técnico sancionado.»[6] La fluidez de las líneas de estas «esculturas habitables» anunciaba la casa que construyó para sí mismo (su último trabajo como arquitecto) en España, en Carboneras, Almería (1964), una concreción máxima de esta búsqueda de formas de hábitat libre. De la maqueta a la realización, el proyecto de Carboneras no varió. La única diferencia estribó en la inscripción en el sitio, una colina rocosa frente a la costa. La referencia a la lengua vernácula no estaba enunciada de ninguna manera, pero la blancura, los volúmenes y la técnica de bóveda se referían a los tipos de hábitats tradicionales presentes en todo el borde mediterráneo.

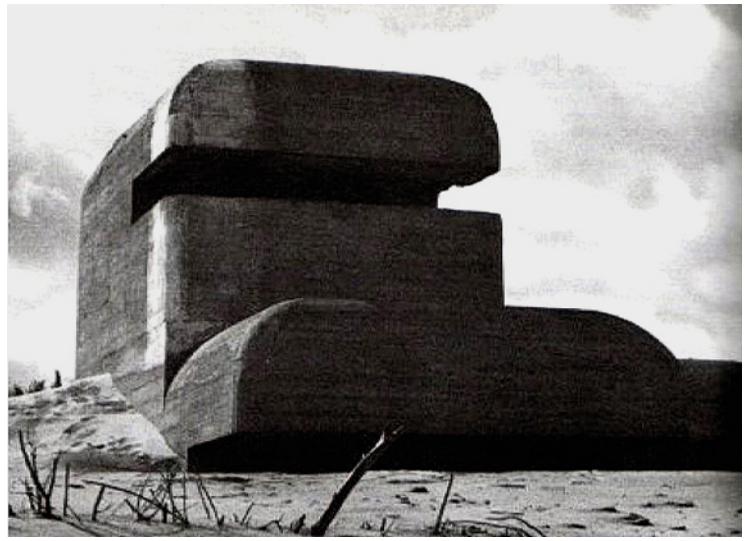
La arquitectura y la escultura de André Bloc se desarrollaron como una experimentación plástica y espacial, proponiendo una alternativa al espacio racionalista moderno al redefinir la noción misma de habitar. Después de su muerte accidental mientras visitaba un templo en Nueva Delhi, la revista *Aujourd'hui* le dedicó un homenaje en 1967, pero no fue hasta 1996, con la exposición y la publicación *Bloc, the fractured monolith*, en la Bienal de arquitectura de Venecia, cuando este infatigable experimentador encontró, en un escenario internacional, el lugar histórico que le correspondía.

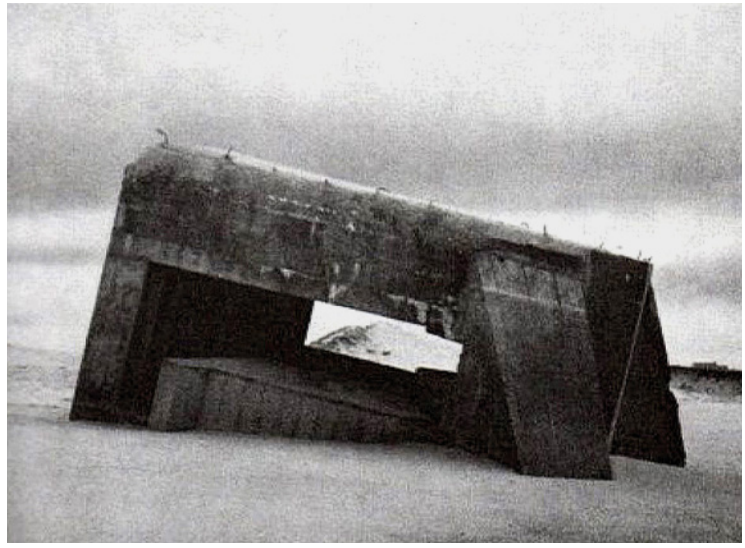
PAUL VIRILIO Y LA ARQUEOLOGÍA DEL BÚNKER

Una derivada de estos conceptos de «escultura habitable» está representada por la reflexión que el teórico y urbanista parisino Paul Virilio

(1932-2018) hizo sobre las edificaciones militares alemanas de las líneas Sigfried y Maginot, situadas a lo largo de las costas francesas, y que llevaba estudiando desde 1958. Él mismo comentaba que «llegué a la arquitectura por las playas, no por la escuela». Su reflexión estaba basada en que, despojados de sus funciones, y fuera de cualquier contexto de actualidad, aquellas obras permitían adivinar a su través la presencia de una significación enigmática. La geometría de estos búnkers entroncaría con arquitecturas antiguas, atávicas, masivas y centradas en sí mismas, flotando en una tierra que había perdido algo de su materialidad. En estas «estructuras de supervivencia», como las denominaba, la vida no podía ser neutra, no basada tanto en unas facultades físicas, sino psíquicas. En ellas, el análisis más elemental de una realidad social quedaba totalmente desechado, a favor de un hábitat disponible para ser creado conforme a las necesidades secretas de los individuos.

Esto dio lugar a desarrollar el concepto de «arquitectura críptica». «...En lo críptico reside esencialmente el poder de producir una continuidad, que provoca el hecho de hacer inseparables las condiciones de visibilidad arquitectural con respecto a aquellas otras que determinan su opacidad. Esta arquitectura en sus variantes es el resultado de una misma energía, supervivencia de todas las especies vivientes: se trata de la energía de aquello que se oculta. Considerada como la dinámica fundamental para las sociedades primitivas, tendiendo, a partir del neolítico, al perfeccionamiento de todo aquello que implica, la arquitectura críptica se va progresivamente separando de los movimientos de la vida social a partir del mundo clásico griego, el cual, sustituyendo las cosas evidentes por la evidencia de su interior, disoció por un período la acción de la invención. Asociada en un primer momento a los fenómenos de la vigilancia y de la atención, nacida de un punto de vista físico, la arquitectura críptica tiende, a partir de la compensación de nuestras fobias y por la penetración en un elemento vacío de accidentes





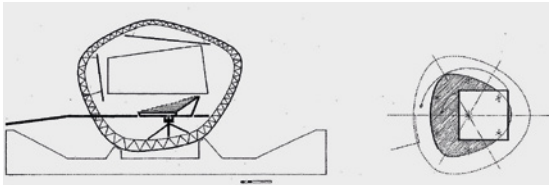
PAUL VIRILIO. BÚNKERES DE LAS LÍNEAS SIGFRIED Y MAGINOT. *BÚNKER ARCHÉOLOGIE*, 1966

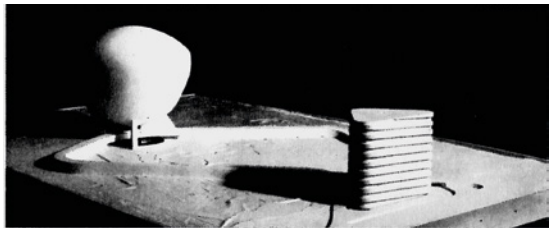
objetivos ordinarios, a estimular nuestras facultades de invención y mediante este recurso asienta su dominio sobre la realidad pre-existente y su significación.»[7]

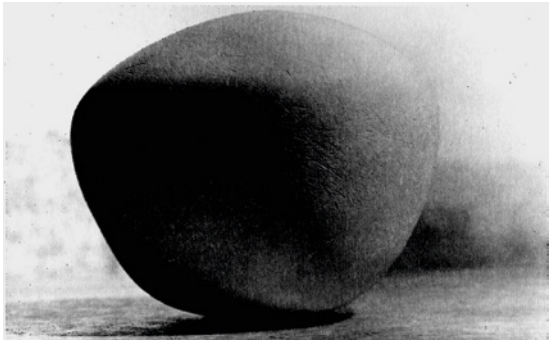
Esta suerte de manifiesto, no exento de un fuerte carácter expresionista, indaga, desde una posición intelectual y heterodoxa, la posible incorporación de un patrimonio arquitectónico inédito como formas nuevas de vida, alternativas siempre a una concepción de la arquitectura como fachada, como especulación, como decorado realizado para agradar, a fin de poner en evidencia la repetición sistemática de modelos exentos de auténtica vitalidad. De nuevo una vuelta a la consideración de lo «artístico» en arquitectura. Paul Virilio, en 1966,

apostilla: «...el arte, a quien nosotros sólo sabemos concebir bajo la forma de la gratuidad, en tanto que estructuras sin forma y de la que se ha sustraído el poderío físico, continúa desarrollando la línea inicial de una resistencia a lo ineluctable en el universo secreto de la compensación. (...) Nuestro mundo está poblado de anti-objetos, así como de una arquitectura repulsiva donde las actividades vacías se oponen a aquellas de lo múltiple, lo invisible se enfrenta a lo visible, lo consistente a lo complejo, el continuo a lo discontinuo, lo antropomórfico a lo anónimo. Es este un universo de la situación límite, de la aprehensión y del reflejo, nacido de una heterogeneidad de razas, de especialidades y de técnicas, todas ellas puestas al servicio de energías, de generación de realidad»[8]

CLAUDE PARENT (ARQUITECTO), ANDRÉ BLOC (ESCULTOR), J. POLIERI (ESCENÓGRAFO), R. SARGER (INGENIERO). PROYECTO DE TEATRO EN DAKAR, 1962







DE NUEVO EL EXPRESIONISMO

Estas actitudes derivadas de lo informal reafirman la idea de que la componente expresionista sigue conformando una espina dorsal de toda la arquitectura moderna. Para los partidarios de que la arquitectura no debe abandonar nunca sus exigencias prácticas, el expresionismo arquitectónico se convierte en un fenómeno no solo detestable sino «imposible», una instancia arbitraria de índole psicopática o literaria, un capricho formal, frente a la presunta objetividad racionalista.

El momento de ruptura, de protesta, el anticonformismo, constituye casi siempre en arquitectura el certificado de una actitud expresionista. Y si la protesta caracteriza toda la modernidad, el comprender la arquitectura, saber leerla, implica discernir esta manifestación del expresionismo en todo espíritu moderno auténticamente creador, una suerte de «eterno retorno» que surge y resurge en todas las fases históricas, y en la vida de casi todos los grandes arquitectos. Actitud que vuelve siempre para pelear en cada momento contra la hibernación racionalista y el conformismo académico. Muchas tendencias, entre las que podemos incluir el informalismo radical antes mencionado, se presentan como sustitutivos más o menos deformados de esta exigencia expresionista permanentemente reprimida, explosiva y casi siempre, de alguna manera, marginal.

Pero lo que también es cierto es que este expresionismo arquitectónico ha protestado contra la poética y didáctica académicas y tradicionales (incluidas las modernas), pero no ha sabido formular una poética operativa ni una dialéctica estable con la ciudad. Ha sido siempre una voluntad liberadora y ofensiva en el plano individual, un rechazo radical de las convenciones lingüísticas, desatendiendo la expectativa de la sociedad en la que actúa, pero al mismo tiempo determinando nuevas esperanzas, nuevos significados y comportamientos *autres*. Como destaca Bruno Zevi en las páginas de

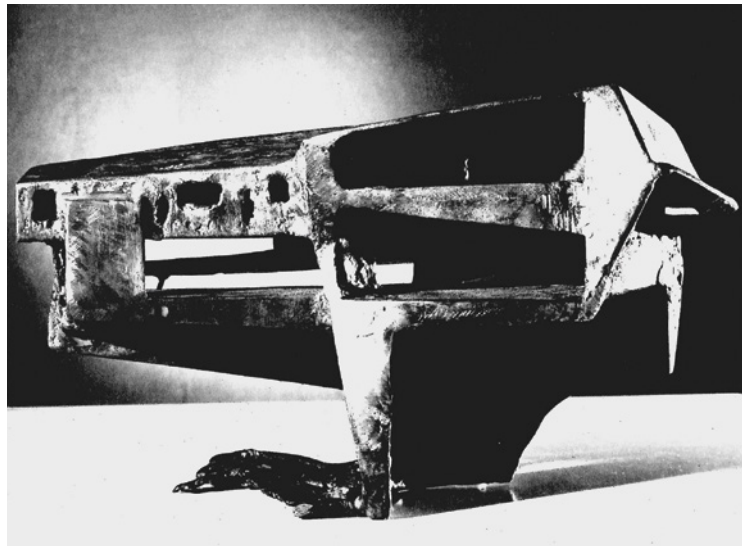
Nueva Forma, «...destacable siempre en momentos de crisis por su actitud experimental, violenta, poco elaborada y muchas veces balbuceante, pero siempre intencionada en su esencia más creativa. Su acercamiento a lo utópico, su recurrente derrota, reviste un profundo significado: en el largo y contradictorio camino de la fantasía, hay etapas y puntos de parada que delimitan un futuro aún por descubrir.»[9]

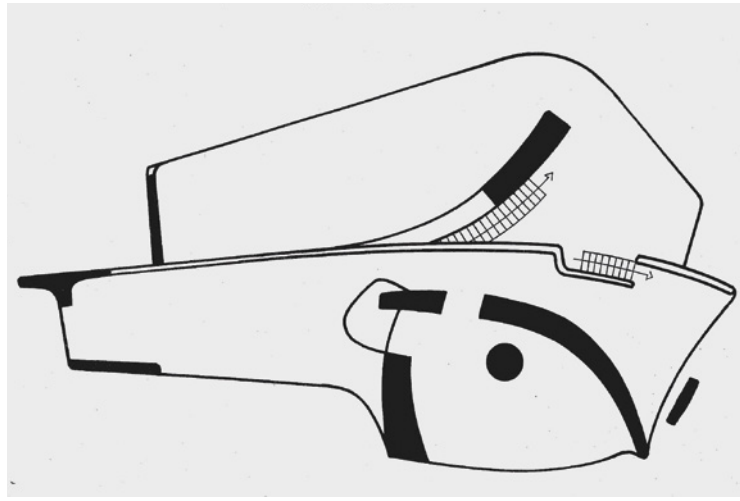
CLAUDE PARENT

El arquitecto Claude Parent (1923-2016) nacido en Neully-sur-Seine, estudia matemáticas, dibujo y escultura, se interesa por la restauración de monumentos, viaja y al cumplir los treinta años, decide emprender una carrera profesional. En 1954 trabaja en el taller de Le Corbusier, pero se retira pronto por no soportar el espíritu cartesiano del maestro. Opta por colaboraciones más exóticas; así, se asocia con el escultor André Bloc, en el proyecto de algunas residencias; después con el joven Paul Virilio, compañero también en el grupo «Arquitectura-Principio» fundado junto con Michel Carrade y Morice Lipsi.

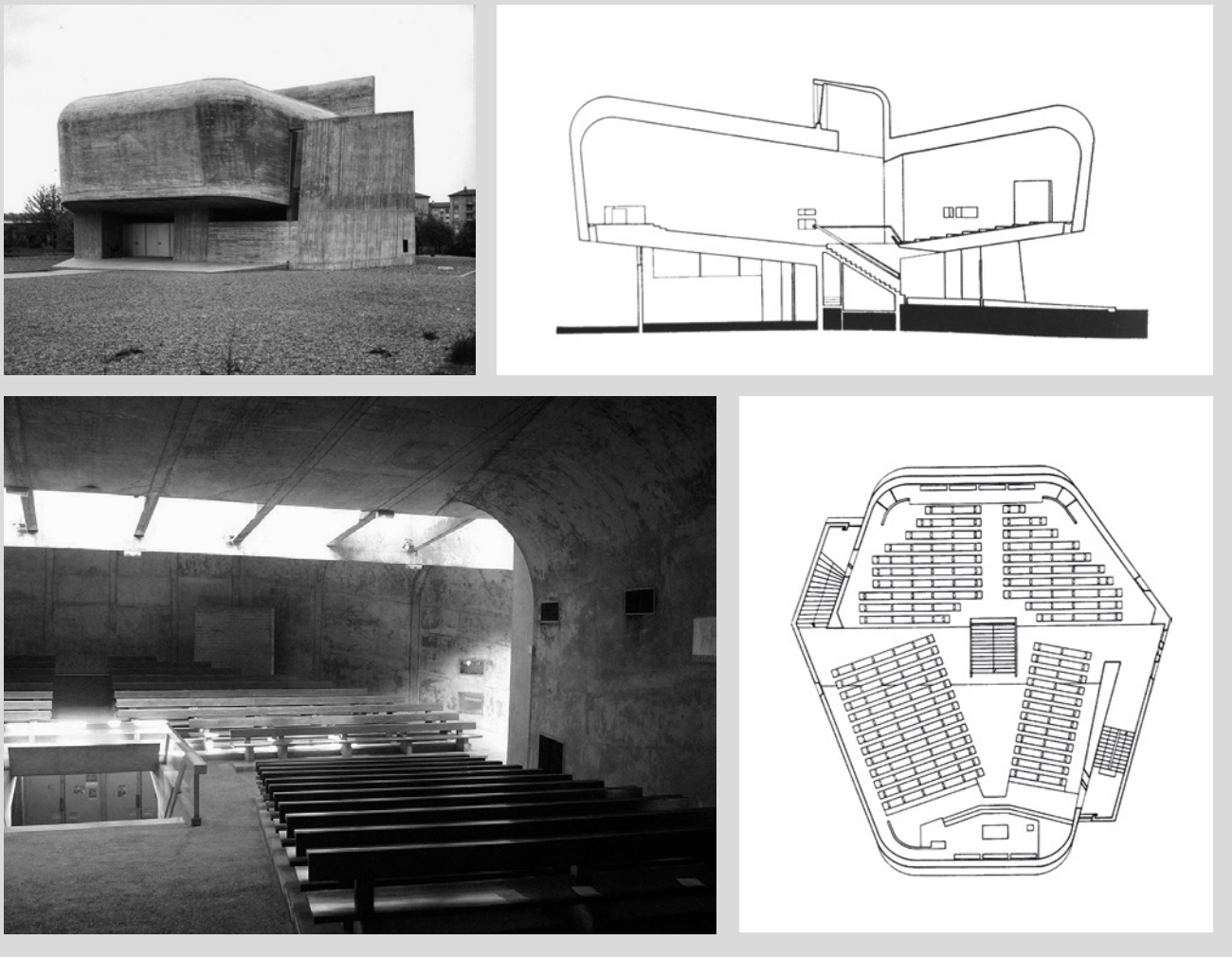
Más allá de la propuesta más conocida de este grupo, denominada la *Fonction Oblique* (Función Oblicua), su contribución más utópica, futurista y compleja sobre las posibilidades formales y espaciales de nuevos modos de vida (y que requeriría de un estudio mucho más amplio que este trabajo), Claude Parent proyectó y construyó algunas obras muy cercanas a esta nueva faceta expresiva e informal de la arquitectura.

En 1962, André Bloc y Claude Parent trabajaron con el escenógrafo Jaques Polieri y el ingeniero René Sarger, sobre el proyecto, no realizado, de un Teatro en Dakar. Polieri propone a Parent reflexionar sobre un nuevo espacio escenográfico. De forma ovoide, el volumen del Teatro de Dakar fue una demostración a la vez técnica, plástica y escenográfica de las posibilidades de la arquitectura-escultura. Estructuralmente más resistente que la esfera, el huevo permite una reflexión sobre la composición intrínseca de la cáscara y la membrana. Muchas proposiciones técnicas son estudiadas para estar más cerca de una arquitectura orgánica formalmente próxima a la obra de Frederick Kiesler. El ingeniero René Sarger opta por una cáscara rígida y delgada asociada a una membrana interior flexible y a una red tridimensional de tensiones concretadas en una malla de alambres, que conectaría ambas. La forma ovoide permite así una ocupación total del espacio. Teatro transformable y polivalente en el sentido de la interpenetración entre actores y espectadores, inmersos en una misma escenografía múltiple, cinética y total, rompiendo con el dispositivo teatral clásico.





CLAUDE PARENT (ARQUITECTO) Y GÉRARD MANNONI (ESCULTOR). PROYECTO DE HOTEL EN CÓRCEGA, 1963



C. PARENT Y P. VIRILIO. IGLESIA DE ST. BERNARDETTE EN NEVERS (1963-66). EXTERIOR, SECCIÓN, INTERIOR Y PLANTA

En 1963, con el escultor Gérard Mannoni, Claude Parent proyecta un hotel en Córcega. Basado en un sistema de curvas que se correspondían, intersectaban o se oponían unas a otras, se trataba de la búsqueda de una consistencia interna con una estructura empotrada en el suelo que guiaba la organización de los espacios, abiertos o cerrados, suspendidos a su vez sobre una viga en voladizo.

Fruto de su pensamiento sobre la «Arqueología del búnker», Parent y Virilio conciben y construyen, entre 1963 y 1966, la Iglesia de Sainte Bernardette, en Nevers, que materializará la coincidencia de sus investigaciones, dando una imagen radical y bélica a su carácter rebelde. Testigo de una época explosiva y en medio de la crisis de la ciudad, el complejo parroquial de Nevers fue concebido como un objeto de ruptura con el contexto. Frente a dos formas aparentemente incompatibles, la iglesia y el búnker, este monolito de hormigón se articula alrededor de dos planos inclinados invertidos. Su poder plástico reside en la hábil organización de sus formas entretejidas, la curvatura de los cascos de hormigón, la luz que juega sutilmente en los ángulos afilados o redondeados. Sainte Bernardette afirma, sobre todo, la fractura de dos masas pesadas que se levantan en voladizo sobre un pilar central que constituye el punto de articulación. Esta «fractura» hace posible repensar, en su misma tensión, la unidad y la discontinuidad del espacio. En el interior, en el gran volumen dilatado de la nave, un enorme lucernario permite que el paso de la luz entre los dos coros se ubique en el lugar exacto de la fractura, revelando así la dislocación y justificándola. Clasificada como monumento histórico desde marzo de 2000, la

iglesia se vació parcialmente del «simbolismo bélico» que la década de 1960 le había otorgado.

BURBUJAS ORGÁNICAS

Siendo pues conscientes de la creciente complejidad que iba adquiriendo la sociedad de los años 60 y de la dramática aceleración de la vida humana, parece que las soluciones no podrían estar en manos de un pensamiento lineal tradicionalmente asociado a la ciencia y el arte. La arquitectura y el diseño también estaban llamados no solo a tomar nota de las interacciones potenciales de su utilidad contingente, sino también a revelar y activar sus posibilidades.

Siguiendo las ideas de Kiesler para hacer de la arquitectura un «factor socialmente construido», entonces ésta debería entenderse como un compromiso con todas las facetas de la vida y no solo como una «serie de productos dispares, súper-especializados y distribuidos de manera desigual», a los que parecía iba destinada la producción arquitectónica, como ya apuntó el austro-húngaro en su ensayo titulado *Sobre el correalismo y la biotecnología*[10].

En un mundo que ya apuntaba un futuro moldeado por la digitalización y la robótica, estos procesos de pensamiento creativo, aun cuando todavía imposibles de establecer, estaban destinados a implementar conexiones entre campos de acción y conocimiento sabidos y cada vez más automatizados.

En la década de los 60, el tema de la movilidad en la arquitectura llevó a una redefinición del espacio vital. En oposición a la uniformidad arquitectónica, algunos arquitectos descubrieron la posibilidad de una nueva exploración plástica de la forma, con la ayuda de nuevos materiales y nuevas técnicas de fabricación. Se hacía necesario reconsiderar la arquitectura como un posible objeto de deseo, frente a una reconfiguración del espacio según criterios únicamente racionalistas y económicos. Así, ¿cuáles podrían ser las consecuencias si el espacio se definiera de acuerdo tan sólo con los parámetros tomados de la física cuántica, la socio-biología y la ingeniería genética? ¿Cómo debería responder la arquitectura a la redefinición del trabajo, el tiempo libre, la comunicación, el comportamiento social y la movilidad que tendrían lugar en el contexto de los dramáticos cambios tecnológicos y políticos?

Respuestas a estos interrogantes surgieron, entre otras, en propuestas de arquitectos como el francés Chanéac (1931-1993), el suizo Pascal Häusermann (1936-2011), el húngaro Antti Lovag (1920-2014) o el joven Jean Paul Jugmann, estudiante en la Escuela de París a mediados de los años 60. Todos ellos intentarían definir a lo largo de estos años una arquitectura orgánica, flexible, mediante el desarrollo de sistemas de ensamblaje de células autónomas, añadiendo una componente orgánica al radical lenguaje informalista, desarrollando así nuevas formas de «atentado» contra el racionalismo francés.

PASCAL HÄUSERMANN

Pionero de la renovación de las formas de la arquitectura y el urbanismo en los años 60, Pascal Häusermann (1936-2011) defendió a través de una arquitectura orgánica y modular una gran implicación de los habitantes en la elaboración de su entorno construido.

Miembro del GIAP («Grupo Internacional de Arquitectura Prospectiva») a partir de 1966, fundador y animador de la Asociación «Hábitat evolutivo» en 1971, con sus amigos Chanéac y Antti Lovag, Häusermann es el primer arquitecto francés en desarrollar, para diseñar una casa, la técnica del hormigón proyectado sobre armadura metálica, que se convertiría en la mejor forma de expresar la arquitectura-escultura.

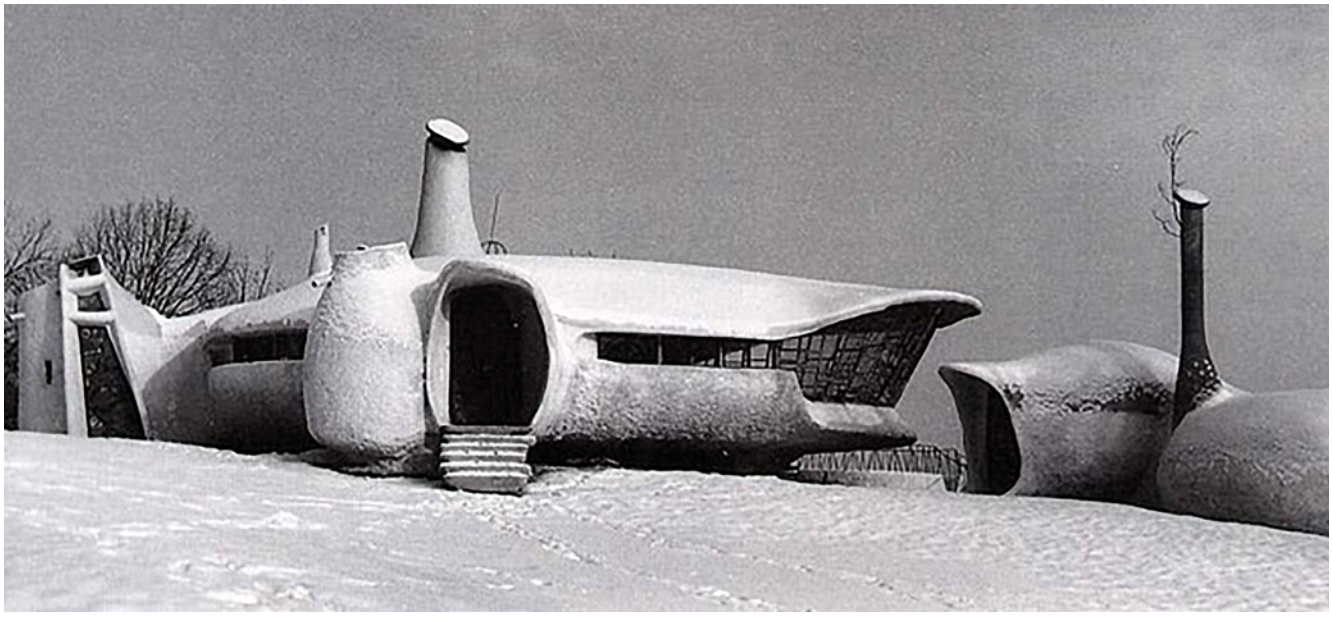
A lo largo de los años 50, los trabajos sobre los casquetes de plástico pre-fabricado se convirtieron en un éxito rotundo. Ionel Schein abrió el camino en Francia, produciendo sucesivamente la primera casa totalmente en plástico y las cabinas hoteleras prefabricadas (1956). Pascal Häusermann continuó esta vía desarrollan-

PASCAL HÄUSERMANN. PABELLÓN DE FIN DE SEMANA EXPERIMENTAL, GRILLY (AIN), 1959

do una arquitectura de burbujas y de conchas a través de un pensamiento espacial morfológico a la par que biológico.

Desde finales de los años 50, Häusermann exploraría las posibilidades plásticas del hormigón, en 1959 una construye casa en forma de huevo en Grilly (Ain). Este «pabellón de fin de semana experimental», construido en seis meses, es la primera realización en láminas de hormigón armado sin encofrado. Esta técnica de puesta en obra muy flexible libera al hormigón de su encofrado y favorece la creación de formas variadas, con simple o doble curvatura cilíndrica, esférica, hiperbólica... En su fase preparatoria, permite también establecer contacto entre el hombre y su entorno mediante la visualización inmediata de los volúmenes creados y los espacios determinados, sin dejar de ser modificables. A lo largo de los años 60 y 70 cantidad de arquitectos utilizaron este procedimiento, elaborando hábitats curvos y orgánicos en sintonía con la naturaleza (Jacques Couëlle, Jean Grataloup, Pierre Székely...)

La célula se convirtió para Häusermann en el elemento básico de una arquitectura modular que, a fuerza de agregaciones, conexiones, amontonamientos y yuxtaposición libre de elementos, debería llegar a constituir un conjunto habitable. Las formas orgánicas de esas arquitecturas resultaron de una investigación técnica y arquitectónica extremadamente exitosa. Los módulos de habitación, construidos en fábrica y transportados hasta el sitio, ofrecieron un costo ventajoso al mismo tiempo que una gran flexibilidad en la concepción de su propio hábitat para el usuario. Las construcciones como combinaciones de conchas en espuma de poliuretano recubiertas de poliéster armado se convertirían, a principios de los años 70, en un manifiesto experimental de estas investigaciones sobre el hábitat evolutivo. En la obra experimental de Häusermann destaca, en la tradición de sus experimentos sobre arquitecturas ovoides, el restaurante «Balcón de Belledonne» (1966), apodado «La baleine», cerca de Chambéry, resultó una de sus más famosas realizaciones. Ubicado a 1200 metros sobre el nivel del mar, disfrutando de un espléndido panorama, este restaurante con un pequeño centro de ocio está hecho con una lámina de hormigón armado sin encofrado.



PASCAL HÄUSERMANN, RESTAURANTE «EL BALCÓN DE BELLEDONNE», CHAMBÉRY, 1966

Centrándose en la interpenetración de los espacios ovoides, el conjunto toma la forma de un agregado celular. Alrededor de la celda central se unen la oficina, una terraza circular con vista a una piscina, y un poco separado, un pequeño anexo para sanitarios.

CHANÉAC

Pintor de formación, Chanéac (1931-1993), cuyo nombre real era Jean-Louis Rey, desarrolló el concepto de «Arquitectura Poetizada Industrializada» en 1958, proponiendo sistemas constructivos para fabricar células polivalentes paralelepipédicas, transportadas por carretera y capaces de ser montadas en dos horas. Comenzó por hacerlas con paneles de madera y metal, antes de descubrir las muchas posibilidades de los materiales plásticos, que le permitirán imaginar una arquitectura industrializada y no estandarizada. Chanéac trabajó también sobre la organización de estas células, a través de la búsqueda de formas yuxtapuestas, apilables o integrables en estructuras espaciales de apoyo. En 1965, Chanéac se unió al G.I.A.P (Grupo internacional de arquitectura prospectiva) fundado en París por el crítico Michel Ragon, quien le rendirá homenaje en su libro *Prospectiva y Futurología* (1978) dedicándole una de sus monografías.

En mayo de 1968, Chanéac publicó en Bruselas el manifiesto de «Arquitectura/Insurrección», defendiendo la necesidad de dar a los individuos los medios para actuar en su entorno, para adaptar su hábitat a sus necesidades. Las células parásitas y las células de ahuecamiento, unidades modulares móviles y ensambladas rápidamente, se injertarían en viviendas ya existentes para ampliarlas a petición de los usuarios. Así, en 1970 Marcel Lachat, basado en las ideas de Chanéac y en la técnica de P. Häusermann, cuelga una «burbuja pirata» en la fachada de un HLM (*habitations à loyers modérés*) en Ginebra, que permanecerá allí durante varias semanas.

Esta burbuja pirata se convierte en una metáfora construida del manifiesto «Arquitectura / Insurrección». La prótesis orgánica, la excrecencia, el símbolo de un mundo nuevo que se adhiere, parásito, al mundo racionalista y funcional de la arquitectura del estilo internacio-

nal, anunciando un nuevo cuerpo, una posible y esperanzadora mutación. Un signo de rebeldía, tan sólo dos años después del mayo francés.

A partir de 1971, Chanéac participa también en la Asociación «Hábitat evolutivo», con Antti Lovag, fervientes defensores de una arquitectura para todos. En 1969, sus estudios fueron coronados por el Gran Premio Internacional de planificación urbana y arquitectura (*Nombre d'Or*) otorgado por Louis Kahn, Jean Prouvé y Bruno Zevi.

CHANÉAC, MARCEL LACHAT Y PASCAL HÄUSERMANN. *BURBUJA PIRATA*, GINEBRA, 1970

CHANÉAC Y HÄUSERMANN EN EL CONCURSO DEL CENTRO GEORGES POMPIDOU

En 1969, el presidente Georges Pompidou designa la explanada de Beaubourg como el lugar elegido para la construcción de un tipo de centro cultural multidisciplinar inédito hasta entonces. Se trataba de dar un nuevo impulso a varios proyectos que se reunirían en el futuro centro cultural: la construcción de una biblioteca pública con sala de lectura de acceso gratuito, la rehabilitación del M*usée National D'art Moderne*, y el proyecto de un Centro de Creación Musical (IRCAM) organizado de acuerdo con los criterios del compositor francés Pierre Boulez.

Se lanza un concurso de ideas con ocasión del cual, por primera vez en Francia, se invita a que participen arquitectos del mundo entero. Se presentaron 681 proyectos procedentes de 49 países, y un jurado internacional —presidido por el ingeniero y arquitecto Jean Prouvé— eligió como ganador el proyecto de los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers.

Este proyecto, terminado de construir en 1977, se convirtió en el paradigma de un nuevo estilo arquitectónico, el denominado *high-tech,* basado en una tecnología constructiva desconocida hasta el momento, de formas y materiales novedosos, una metáfora sofisticada de lo industrial y de la arquitectura constructivista de principios de siglo.

El edificio, no sin polémica al principio debido a su extraño lenguaje, planteó sin embargo una solución urbana tremendamente popular en cuanto a su inter-actuación con la ciudad, ocupando tan sólo la mitad de la parcela y dejando una gran plaza vacía como espacio adyacente a su fachada principal que actuaba, así, como escenario. En pocos años llegó a convertirse en un símbolo para la nueva cultura de masas. Este pop tecnológico, heredero de las imágenes que una década antes había divulgado el grupo inglés Archigram, inauguraba una nueva era, la

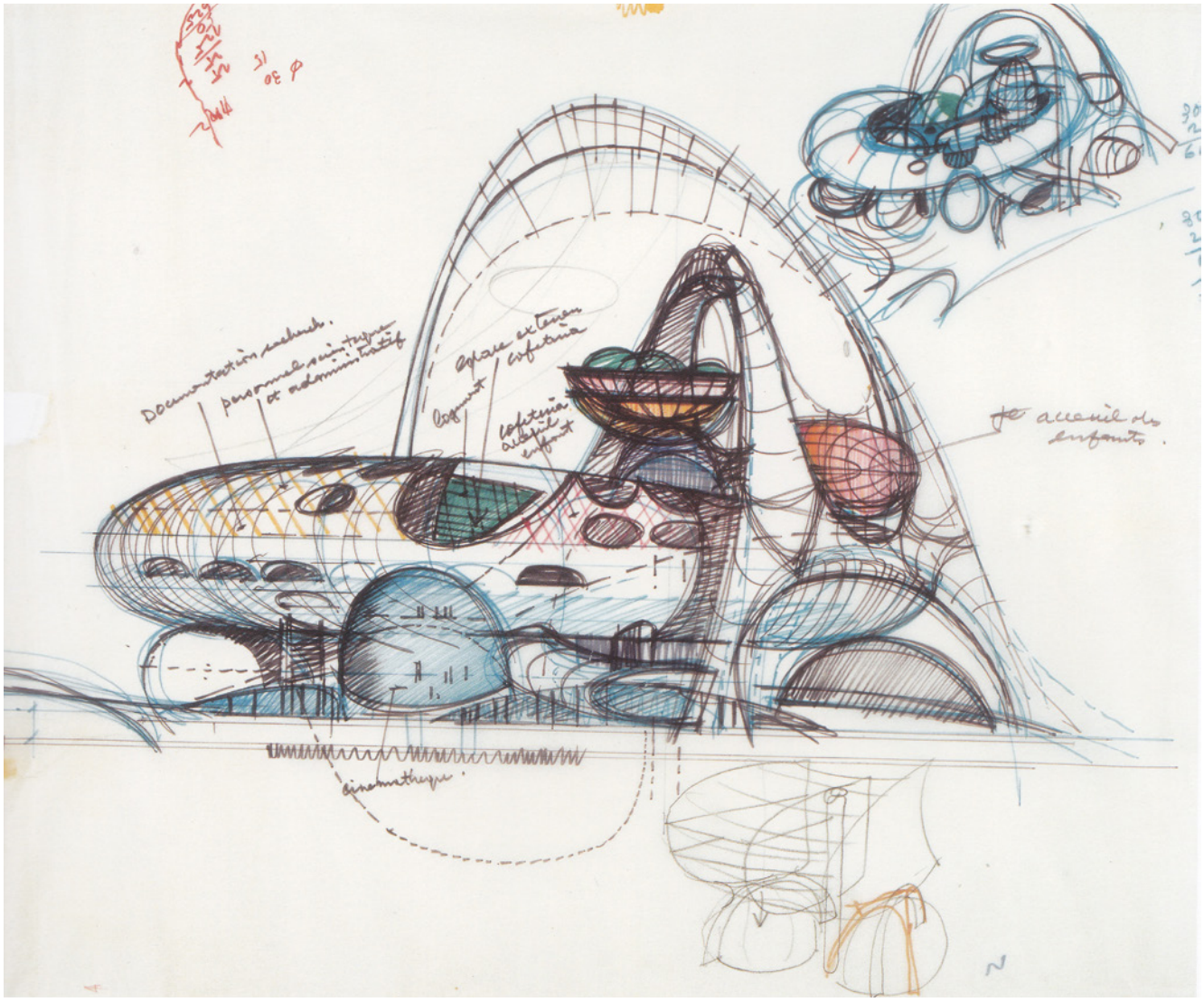
CENTRO GEORGES POMPIDOU, PARÍS, 1977. RENZO PIANO Y RICHARD ROGERS, ARQUITECTOS

arquitectura conseguía auto-explicarse en su propia desmaterialización —propuesta por los constructivistas rusos en su momento—, mostrando su irreverencia desde la radicalidad del lenguaje industrial, lejos de la monumentalidad tradicional ligada al volumen macizo y «tectónico». La arquitectura racionalista quedaba así superada desde su vertiente más tecnológica, inter-actuando con el usuario, instaurando un nuevo paisaje cultural y social, al servicio de una nueva concepción del estado del bienestar. Se proponía una nueva síntesis, una suerte de *interface* comunicativo y mediático que resolviera la antinomia «racionalismo-expresionismo», base de las tensiones que habían llevado a la actitud contracultural del mayo del 68.

Por su parte, los franceses Chanéac y Häusermann también se presentaron al Concurso del Centro Georges Pompidou.

Diametralmente opuesto al proyecto ganador de Piano y Rogers, el proyecto de Chanéac y P. Häusermann se despliega en toda la explanada, alrededor de un plano de agua, con grandes volúmenes curvos de diferentes tamaños, opacos o transparentes, y encastrados uno en otro. Se presenta como una estructura orgánica, con un arco elástico y un arco envolvente. Los arquitectos defienden así una «arquitectura-escultura-paisaje», abundante y compleja, en oposición radical a una cultura arquitectónica «que quiere crear volúmenes muy neutrales para desvanecerse delante de las obras que alberga», según Chanéac. La obra como tal podía activar experimentos audiovisuales y generar usos múltiples e inesperados.

Esta solución comporta un tipo de «irreverencia» distinta a la ganadora de Piano y Rogers. Las formas y superficies curvas se agrupan



CONCURSO DEL CENTRO GEORGES POMPIDOU, PARÍS, 1971. PROYECTO DE CHANÉAC Y P. HÄUSERMANN. PERSPECTIVA Y ALZADO

en un cierto éxtasis volumétrico, una apuesta anti-racional, distópica, de difícil aprehensión como conjunto. La herencia informalista y orgánica sobrevuela la propuesta, la distorsión en la escala, la cueva y la montaña expresionistas, el monumento basado en una continuidad del material que se revuelve sobre sí misma. Lo monstruoso que lucha por conformarse como heterodoxa belleza, sabiendo que la imperfección, lo incierto, permanecerá a pesar de todo.

Hay en esta propuesta un recuerdo nostálgico a la vez que un futuro, pero un recuerdo que no entronca tan directamente con las vanguardias de la modernidad y un futuro que en ningún momento se entiende como inmediato. Se desata una cierta rebeldía sin causa, una suerte de nihilismo cultural, un manifiesto implícito de que una cierta arquitectura «*autre*» puede seguir generando esperanza en lo arquitectónico como arte. Para eso hay que perder conscientemente el poder del realismo constructivo y dejarse llevar por el frenesí onírico y lúdico de unas formas orgánicas destinadas a imponerse sobre la ciudad burguesa. Chanéac y Häusermann apelan a la recuperación de una cultura primigenia y atávica, una arqueología del futuro, la posibilidad de culminar la autonomía semántica de la arquitectura como arte. Es el testimonio de una época de desencanto, un rastro de la libertad soñada por el arquitecto, que no tendría ya que rendir cuentas a ningún tipo de convención. La poé-

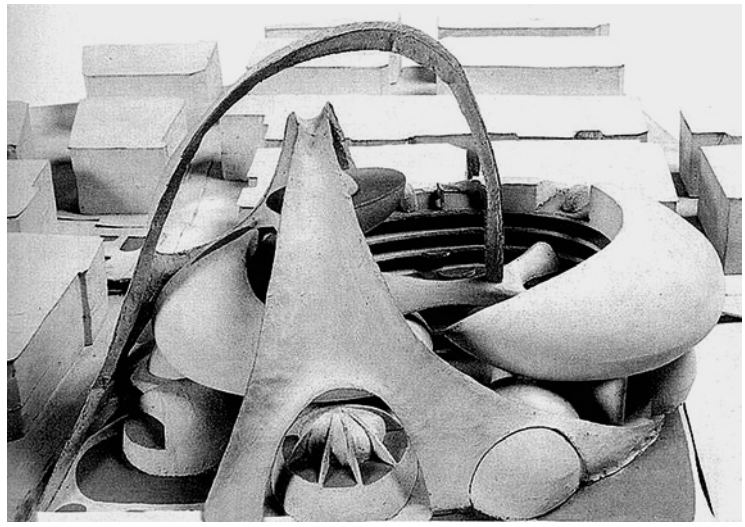
tica expresiva de las formas como mensaje de salvación.

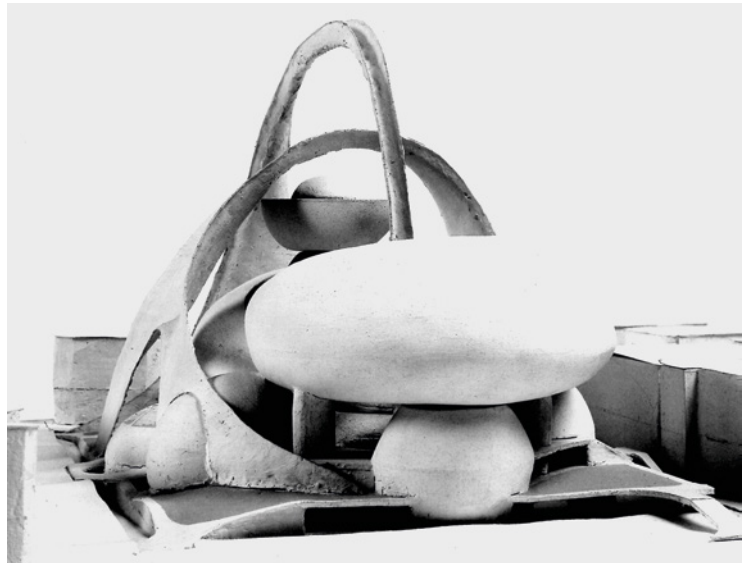
FINAL. INFORMALISMO Y POP

La década de los sesenta, que anunciaba el rostro cumplido del neocapitalismo, propició el desencadenamiento de una gran protesta, de una contestación volcada a descargar todas las neurosis en una gran revuelta colectiva. El Mayo del 68 fue una revuelta más cultural que política. Frente al arte consumístico y al racionalismo satisfecho de preparar envolturas prefabricadas y preparadas para la inundación de guiños tecnológicos, convivió y pugnó por sacar a la luz esa actitud expresionista del disgusto, que denotaba aburrimiento y que de alguna manera huía hacia la utopía.

Aunque el informalismo no podía participar enteramente del lenguaje proyectual ni constructivo de lo popular-tecnológico, su ideología fue relativamente amplia y estable. Se desprendió de las reglas clasicistas en las que naufragaba una gran parte del neorracionalismo. Como apostillaba Bruno Zevi, «... reclamó la atención sobre la arquitectura sin arquitectos, sobre la construcción de carácter popular, casual e indeterminada, y lo que resultó más importante, postuló una desestructuración expresiva, una inmersión sin pre-concepciones en la realidad, aunque estuviera triturada y enfangada en lo cotidiano (...) El impulso que empujó a reconciliarse con el ambiente de la metrópoli, hasta el momento objeto de protestas y de escarnios, brotó de una cultura pesimista, que reconoció su incapacidad para formular una alternativa y alimentó dudas en torno a la eficacia de la tabla rasa.»[11]

Después de las utopías futurológicas de la modernidad, se planteó el compromiso de revelar los significados de su contexto, mediante acciones dirigidas a «colmar el intervalo entre arte y vida», como dijo Rauschenberg. Quizá lo informal se detuvo en un mero reconocimiento de lo real; con todo, fue un paso obligado para

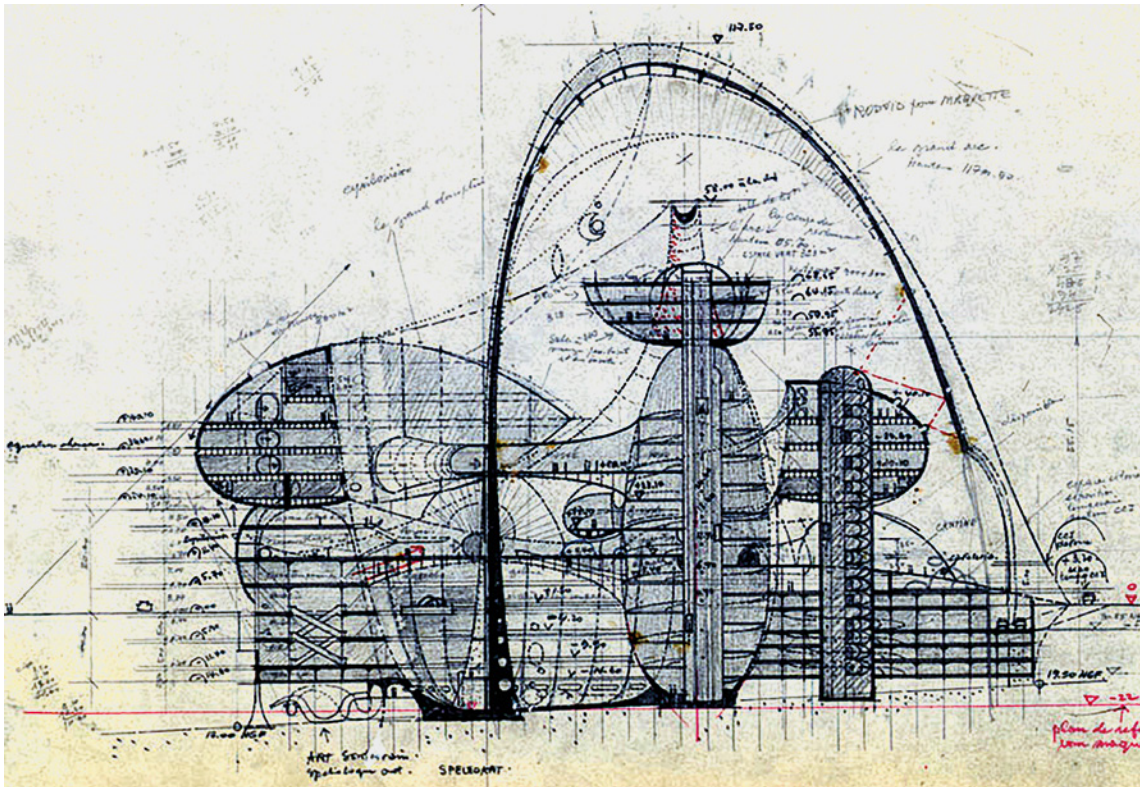




CONCURSO DEL CENTRO GEORGES POMPIDOU, PARÍS, 1971. PROYECTO DE CHANÉAC Y P. HÄUSERMANN. MAQUETA

sustraerse a la deshumanización tecnológica, llevando nuevamente el discurso arquitectónico a la gente. «In extremis, corriendo el riesgo de la muerte del arte y de la anulación de las funciones profesionales, el desafío no fue únicamente, a partir de entonces, inventar una nueva arquitectura, sino interpretar el conjunto con el cual se relacionaría.»[12]

Eso es también lo que quisieron mostrar los pensadores de la revuelta del 68, Debord, Marcuse, Reich y especialmente los posestructuralistas franceses, (Deleuze, Derrida, Foucault o Lyotard) y más remotamente, Heidegger; una suerte de enmienda a la totalidad de la evolución de la modernidad, criticando sus deficiencias culturales. La convicción de que, si



CONCURSO DEL CENTRO GEORGES POMPIDOU, PARÍS, 1971. PROYECTO DE CHANÉAC Y P. HÄUSERMANN. SECCIÓN

el espectáculo y el éxito llegaran a sustituir a lo justo y lo bueno, lo sagrado ya no se sentiría, y ni siquiera se echaría de menos. •

BIBLIOGRAFÍA

1 ZEVI, BRUNO. *Historia de la arquitectura moderna*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1980, p. 397.

2 PIETILÄ, REIMA. Recogido por ZEVI, Bruno. Op. cit., pp. 399-400.

3 ZEVI, Bruno, Op. cit., p. 402.

4 KIESLER, Frederick. Recogido por ZEVI, Bruno. Op. cit., pp. 400-401.

5 BAST, GERALD. *The More Complexity, the More Kiesler*; en HERAUSBERGER: BOLLINGER, Klaus; MEDICUS, Florian; INSTITUTE OF ARCHITECTURE AT THE UNIVERSITY OF APPLIED ARTS VIENNA AND THE AUSTRIAN FREDERICK AND LILLIAN KIESLER PRIVATE FOUNDATION (EDITORES), *Endless Kiesler*, Birkhäuser Verlag GmbH, Basilea, 2015, pp. 8-9.

6 ZEVI, BRUNO. Op. cit., p. 398.

7 VIRILIO, Paul. Búnker Archéologie. Recogido en Architecture Principe N° 7, septiembre–octubre de 1966. (Número especial). Reproducido en VIRILIO, Paul y PARENT, Claude: Architecture Principe 1966 et 1996, Besançon: Les Éditions de l'Imprimeur, 1996. Traducción de Carmen Ramírez y Fernando Rodríguez de la Flor en https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/7.html

8 VIRILIO, Paul. Ibídem.

9 ZEVI, Bruno, Revista *Nueva Forma* n°105, Madrid, 1974, p. 63.

10 Comentado por MCGUIRE, Laura M., en el trabajo «*Energy, Correalism, and the Endless House*»; en HERAUSBERGER: BOLLINGER, Klaus; MEDICUS, Florian; INSTITUTE OF ARCHITECTURE AT THE UNIVERSITY OF APPLIED ARTS VIENNA AND THE AUSTRIAN FREDERICK AND LILLIAN KIESLER PRIVATE FOUNDATION (EDITORES), Op. cit. pp. 60-96

11 ZEVI, BRUNO. Op. cit., pp. 402.

12 ZEVI, BRUNO. Op. cit., pp. 403.

EL ARQUITECTO DANIEL RUBIO SÁNCHEZ Y SU RELACIÓN CON FRANCISCO PALMA GARCÍA EN ANTEQUERA

CUATRO ETAPAS: 1909-1910; 1922-1924; 1925-1929 y 1932-1935

María Pepa Lara García

LOS AUTORES

Francisco Palma García (1888-1939), escultor antequerano, se instaló con su esposa en Málaga en 1912, en calle Ollerías, donde nacieron tres de sus hijas, falleciendo desgraciadamente las dos primeras. Aspiraba a continuar con el éxito logrado en su localidad natal con el monumento al capitán Moreno. En 1914 recibe el encargo del Ayuntamiento de un grupo escultórico para el frontispicio de la Casa Consistorial, siendo el primer trabajo importante de Palma en Málaga. Recibe igualmente el encargo de una cofradía, la realización del trono del Cristo de la Buena Muerte y Ánimas, siendo estrenado en 1916 y ampliado posteriormente por el propio autor. La realización del grupo escultórico de la recién fundada Hermandad de la Piedad supuso un hito en su vida artística. A principios del mes de marzo de 1929, concluyó la obra a la que más empeño y dedicación prestó. Causó gran admiración, ya que representó en su época un verdadero resurgimiento plástico de la imaginería pasionista malagueña. En esa misma Semana Santa procesionó por primera vez sobre un trono también realizado por él. Palma García tenía una vitalidad arrolladora, lo que, unido a la incansable actividad del artista, dio lugar a una obra extraordinaria.

Daniel Rubio Sánchez nació el veinte de abril de 1883 en Argamasilla de Calatrava (Ciudad Real); sus padres se llamaban Antonio y Romualda.

Fue número uno de su promoción del año 1908 de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Obtuvo su título de arquitecto, por la Real Academia de San Fernando, el 10 de enero de 1909. Licenciado en Ciencias Exactas por la Universidad Central.

Falleció el 25 de julio de 1968 en la clínica Parque de San Antonio de Málaga de un colapso cardiaco; y su último domicilio fue en la Plaza de la Merced, 13[1]. En la esquela mortuoria publicada en Sur el día 26 decía: «Su esposa, Josefa Manjón Velasco; sobrinos (ausentes) y demás familia. Ruegan...»

El Padrón de Habitantes del año 1950, nos da un dato que nos acerca un poco más a la personalidad de Daniel Rubio; domiciliado en el número 18 de la Plaza de la Merced, este documento nos indica que tenía 67 años y que era soltero[2], y el mismo Padrón añadía el dato de que en 1955 se dio de baja; probablemente estaría ausente, quizá por un viaje o por su boda; pues al parecer, se casó en 1955, a la edad de 72 años, con una joven de 29 en Madrid. Ya en el Padrón del año 1960 aparece empadronado en el número 13; tenía 77 años y su esposa, Josefa Manjón Velasco, 34 años, natural de Málaga[3].

El último Padrón que consultamos es el del año 1965 y, junto con Daniel Rubio Sánchez de 83 años de edad, aparece empadronada su esposa de 40 años[4].

DANIEL RUBIO, ARQUITECTO MUNICIPAL DE ANTEQUERA

En relación con su nombramiento de arquitecto municipal de Antequera, consultadas las Actas Capitulares de dicho municipio, sesión del

MONUMENTO AL CAPITÁN MORENO, EN EL PASEO DEL REAL.

MONUMENTO AL CAPITÁN MORENO, HOY EN CALLE INFANTE D. FERNANDO

11 de febrero de 1909, leemos que, habiéndose terminado el periodo de concurso para el nombramiento de arquitecto municipal, y al haberse presentado solo un concurrente, Daniel Rubio Sánchez, se determinó, por unanimidad, designarlo como tal con el haber anual de tres mil pesetas pagadas por meses vencidos cuando se autorice la nómina general[5].

EL MONUMENTO AL CAPITÁN MORENO

En el «Heraldo de Antequera» el 3 de abril de 1910, aparecía un amplio artículo y, entre otras cosas, decía que, según las sesiones municipales de 7 de julio de 1908 y 11 de febrero de 1909, acordaron erigir una estatua «a tan insigne caudillo». A tal fin, se había constituido una Junta encargada de llevar a efecto las fiestas conmemorativas al Centenario de su muerte. Daniel Rubio, arquitecto municipal, y Francisco Palma, se ofrecieron desinteresadamente a realizar dicho monumento. Se pensaba contar con que el Gobierno Central cediera el bronce necesario para su fundición. También abrir una suscripción nacional exclusiva para este fin; esperando que se pudiera poner en ese día —agosto de 1910—, al menos, la primera piedra.

En otra revista local malagueña, fechada el 2 de mayo de 1910, observamos un reportaje, con dos fotos: una del proyecto —una maqueta—, y otra de Daniel Rubio. En el texto se decía, que el proyecto presentado se había aprobado y muy pronto se inauguraría la estatua, por Francisco Palma García, y el pedestal, por el arquitecto municipal, Daniel Rubio, siendo probable que se descubriera en el próximo mes de agosto, «... constituyendo uno de los números de las fiestas que anualmente se celebran en dicho pueblo»[6].

El capitán Moreno, nacido en Antequera, considerado un héroe de la Guerra de la Independencia, pues había muerto por negarse a jurar fidelidad al rey José I.

Palma iba esculpiendo la imagen en la Colegiata de Santa María la Mayor, que en aquellos años estaba cerrada al público, y fue habilitada como un improvisado taller. Al parecer, dicha estatua de bronce tardó diez años en terminarse, por una serie de razones, fundamentalmente económicas, como veremos más adelante.

En relación con este monumento, tenemos constancia fotográfica de que el pedestal se realizó mucho antes que la estatua, puesto que, en la citada foto, delante del pedestal, ya construido, aparecen a ambos lados, Daniel Rubio y Paco Palma.

Rubio proyectó, en 1910, dicho pedestal cúbico en mármol —donde se erigiría la estatua de bronce, de tamaño natural, realizada por Palma—, formado por varios cuerpos, de base más amplia, adosada en cada una de sus esquinas, con dos sillares rectangulares colocados de forma oblicua, rematados por un cuerpo redondeado. La parte central del pedestal está decorada, en cada una de sus caras, por un elemento decorativo en forma de escudo en bronce, superpuesto, coronada cada una de ellas por tres coronas de laurel, también de bronce. En la parte delantera una inscripción dice: «Españoles: aprended a morir por la Patria».

EL EDIFICIO BOUDERÈ

Bernardo Laude Bouderè, en concepto de representante legal de la sociedad mercantil «Bernardo Bouderè y sobrinos», el 16 de abril de 1909, escribió una instancia, en la que pedía licencia para construir un inmueble en el solar en que estuvo edificada la Casa de la Ciudad (Estrados de Rentas), en la Plaza de San Sebastián y, contigua a la casa que también era propiedad de dicha sociedad, y cuya fachada habría de ser, asimismo, reformada, acompañando los planos y Memoria correspondientes del arquitecto Daniel Rubio Sánchez.

En la citada Memoria, fechada también el 16 de abril, Rubio describía el solar que se deseaba edificar con una superficie de treinta y siete metros y veintitrés decímetros cuadrados y, la obra consistía en un pequeño vestíbulo con entrada por la calle de Estepa, un despacho y la escalera de acceso a los pisos superiores.

EDIFICIO BOUDERÉ, 1909

Los pisos se corresponderían en altura con la casa de la calle Estepa contigua, pues dada la escasa superficie del solar, era indispensable una mayor amplitud en las plantas principal y segunda, para que la casa que se deseaba construir respondiese a las necesidades que se querían satisfacer. Como consecuencia, las fachadas de la casa contigua, se modificarían convenientemente algunas de ellas, como se indicaba en el plano correspondiente, para establecer el debido enlace con la nueva fachada y, obtener así, desde el punto de vista ornamental, el mejor efecto artístico dentro de las proporciones que era obligado guardar[7].

En la sesión de 20 de abril de 1909 se vio la petición del Sr. Bouderè, quien, por último, solicitaba se le indicase la alineación correspondiente, junto con los planos y Memoria de

EDIFICIO BOUDERÉ, EN LA ACTUALIDAD

Daniel Rubio. Se acordó por unanimidad que los expresados documentos formasen la base de un expediente que se titularía «Edificios y Ornatos», en el cual se le pediría al arquitecto municipal —el expresado Daniel Rubio—, su aprobación en todo lo referente a alineaciones, concediéndose dicha licencia, pues el proyecto contribuiría al embellecimiento de la vía principal de la ciudad[8].

Francisco Palma García colaboró, también, en la decoración del edificio; ésta incluía un programa centrado en la aportación de guirnaldas de flores, en cuyo centro insertó máscaras femeninas con abalorios. Al parecer, la máscara central de la fachada, se corresponde con el rostro de la esposa de Bernardo Bouderè. La casa, de estilo ecléctico francés, de gran belleza, está situada en la plaza de San Sebastián y tiene todos sus balcones de rejas de fundición.

Este edificio siguió perteneciendo a la familia Bouderè hasta los años noventa de la pasada centuria. Después, vendieron el inmueble y éste fue remodelado completamente todo su interior y, convertido en pisos de alquiler, respetando la fachada. También se rehabilitó el template, del cual, se conocen tres versiones: la de 1909, de Rubio; otra del año 1922 —conocemos una foto perteneciente a 1924— y, por último, la de los años noventa[9].

Al parecer, en los años 1922 a 1924 —no se sabe con exactitud la fecha, puesto que los planos de Daniel Rubio no están fechados—, éste efectuó la remodelación de la denominada Casa Bouderè, edificio construido, como sabemos, en 1909. La obra consistió en añadirle al inmueble un solar colindante, de idéntico estilo.

DIMISIÓN DE DANIEL RUBIO

Mientras tanto, en la sesión del 19 de noviembre de 1910, Daniel Rubio presentó su dimisión como arquitecto municipal por haber sido nombrado para el mismo cargo en Albacete, donde permaneció diez años:

> «...en la cual lamenta tener que abandonar esta población que tantas simpatías le inspira. El Sr. Romero Ramos pidió la palabra y rogó a la Corporación que, al aceptar, por no haber otro remedio, la renuncia

del Sr. Rubio debía consignarse en acta el sentimiento de la Corporación por verse privada del concurso meritísimo del citado arquitecto, el cual, deja gratísimo recuerdo en la Ciudad. Y a la vez, se debe también hacer constar la gratitud antequerana por la donación que hace a la Junta del Centenario del Capitán Moreno, de su hermoso proyecto de estatua para el insigne antequerano, y así se acordó por aclamación.»[10]

NOMBRAMIENTO DE HIJO ADOPTIVO DE ANTEQUERA A DANIEL RUBIO EN 1920, E HIJO PREDILECTO A FRANCISCO PALMA GARCÍA

La sesión extraordinaria del Consistorio antequerano celebrada el 8 de diciembre de 1920 fue con el motivo de recibir a la Junta del Centenario del Capitán Moreno, con el objetivo de que ésta entregase al Ayuntamiento el monumento erigido en el Paseo Real. (Desde hace unos años, se encuentra en la calle Infante Don Fernando). En dicha sesión estuvieron presentes una serie de autoridades: militares, alcaldes, diputados, etc., y la Junta del Centenario, presidida por el Tte. Coronel de Infantería retirado, Luis García Guerrero, a quien, el alcalde cedió la palabra; aquél explicó que la Junta daba por terminado el mandato que la ciudad de Antequera le encomendó de perpetuar la memoria del heroico Capitán Moreno. Once años de luchas, de sinsabores, de vencer cuántas dificultades se les había presentado, habían transcurrido desde que se le encargó dicho proyecto hasta ver en su pedestal la figura del héroe que, ese mismo día 8, había inaugurado.

En la misma sesión se acordó nombrar, por unanimidad, a Francisco Palma García, hijo predilecto de Antequera e hijo adoptivo a Daniel Rubio Sánchez, autores del monumento, que habían concebido y ejecutado con tanto acierto como desinterés[11].

El Sol de Antequera del 12 de noviembre de 1920 se hizo eco del banquete en honor de Francisco Palma. Presidió la mesa el gobernador militar de Málaga, Sr. Perales. «Durante el banquete se hicieron muchos elogios del artista y de su obra, como también del arquitecto Sr. Rubio (ausente)». Sin embargo, aunque no asistió al banquete —probablemente se tuvo que marchar ese mismo día a Albacete—, sí lo hizo a la inauguración del monumento, puesto que existe una foto del acto, y Daniel Rubio aparece, junto a Francisco Palma, ambos detrás del gobernador militar de Málaga, quien presidía la citada ceremonia.

No obstante, pese a su marcha a Albacete en 1910, de lo que no hay duda es de la buena conexión que Daniel Rubio siguió manteniendo con Antequera, puesto que, la reanudó años después, primero con la rehabilitación de la Casa Bouderè en la década de los veinte, después con el diseño del pedestal al monumento del Sagrado Corazón, de Palma, y en los años treinta, con la construcción de varios edificios.

Curiosamente, el alcalde, en 1909, era José García Berdoy. Éste, en 1920, como diputado provincial, asistió a la sesión de Cabildo del día 8 de diciembre cuando nombraron hijo adoptivo de Antequera a Daniel Rubio. En 1932, junto a tres socios, García Berdoy formó la sociedad anónima «Antequera Cinema» responsable de la construcción del Teatro-Cine Torcal y; además, era el presidente de la Caja de Ahorros de Antequera en 1933. No creemos que, esto fuese sólo una casualidad, seguramente tuvieron una buena relación de amistad, desde 1909 y, más de veinte años después, volvió a contar con él en unos proyectos de gran importancia para la ciudad.

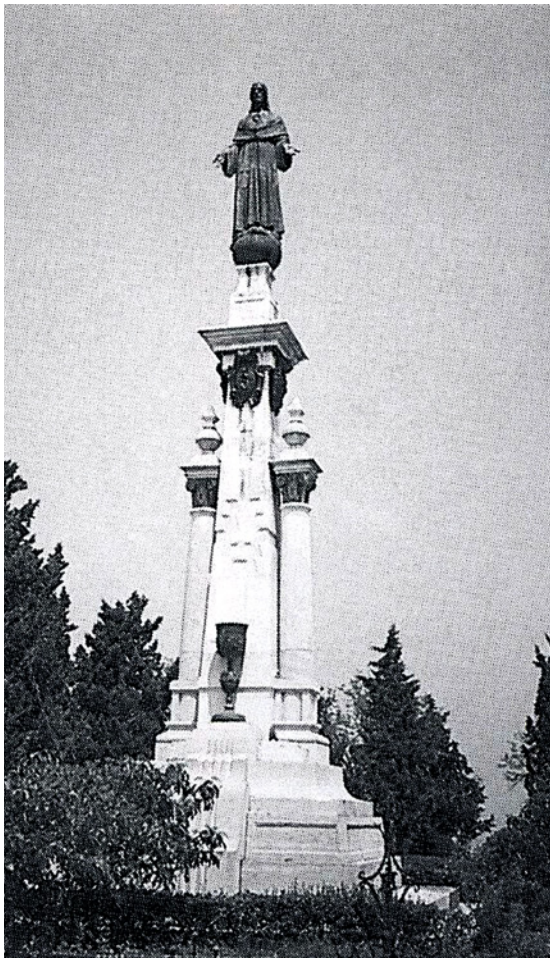
También resulta evidente la buena sintonía que mantuvo con Francisco Palma —desde 1909 con la realización del monumento al capitán Moreno—, pues volvieron a colaborar en varios proyectos. Concretamente, entre los años 1925-1929, Palma realizó el monumento en bronce al Sagrado Corazón de Jesús —sobre un grandioso pedestal arquitectónico diseñado por Daniel Rubio—. Éste, en esos años, como sabe-

mos, estaba realizando, al mismo tiempo, la rehabilitación de la Casa Bouderé, donde también había participado Palma en la decoración de la fachada. A partir de los años treinta, veremos seguidamente cómo también intervino Palma activamente en el proyecto de Rubio de construcción de la Caja de Ahorros de Antequera.

EL MONUMENTO AL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

Al parecer, el proyecto de dicho monumento se inició, en la reunión que tuvo lugar en la casa de Rosalía Laude, viuda de Bouderè, en septiembre de 1925, a instancias del sacerdote Pedro Pozo, creándose una Comisión Gestora, con el fin de recaudar fondos para poder llevar a cabo esta iniciativa. Se nombró presidenta de dicha Comisión a Rosalía Laude. A dicha cita asistió también Francisco Palma.

MONUMENTO AL CORAZÓN DE JESÚS. RUBIO Y PALMA



A finales de mayo de 1926 se volvió a reunir la Comisión, aprobándose el proyecto presentado por Palma, quien en esa época vivía en Málaga. La imagen fue modelada en la antigua iglesia de la Aurora, situada en la actual Avenida de Fátima. La escultura se fundió en Madrid en los talleres Codina Hermanos en octubre de 1928.

La estatua, de más de cuatro metros, se erigió sobre un grandioso y esbelto pedestal de mármol blanco proyectado por Daniel Rubio, en una glorieta situada en el Cerro de la Horca, hoy Parque del Corazón de Jesús. Dicho pedestal está constituido por varios cuerpos, el pilar central se haya flanqueado por dos columnas de menor altura, rematadas ambas de capiteles jónicos realizados en bronce y coronados por sendas bolas rematadas cada una con una punta de diamante, realizadas en mármol. La escultura se colocó sobre el pedestal central, de mayor altura, resaltando así, todavía más la figura del Cristo[12].

Conocemos un hermoso dibujo, sin fecha ni firma, titulado: «Proyecto de monumento al Sagrado Corazón de Jesús», con seguridad de Daniel Rubio, que se encuentra depositado en el Archivo Histórico de Antequera.

Según leemos en «El Sol de Antequera», el 5 de abril de 1929 fue colocada en su pedestal la imagen de Jesucristo. En el artículo se decía que, estaba pendiente del acuerdo de la Comisión Gestora de la fecha de inauguración del monumento.

EL TEATRO-CINE TORCAL

A principios de 1931, tras la proclamación de la II República, en Andalucía se acogió las primeras señales del denominado «Movimiento Moderno», el cual, aunque se desarrolló convenien-

TEATRO CINE TORCAL. ANTONIO ESTEVE (DIRECCIÓN DE OBRAS), DANIEL RUBIO. 1934

temente, nunca obtuvo el entusiasmo popular alcanzado por el regionalismo. Por ello, al entrar en contacto con este último, en sus diversas vertientes, hubo un cierto rechazo en el que se diluyeron muchas de sus expectativas.

En la construcción del Teatro-Cine Torcal de Antequera —situado en la calle Ramón y Cajal, nº 6— se dieron una serie de circunstancias favorables: por un lado, la consolidación del cine sonoro —iniciado en Málaga en el año 1930 en los cines Petit Palais-Alkázar y Goya—, y del cine en general como medio de difusión; y por otro, la constitución, en 1932, de la sociedad anónima Antequera Cinema. El arquitecto gaditano, Antonio Sánchez Esteve, entró en contacto con esta sociedad, y una vez realizado el proyecto, comenzaron las obras en mayo de 1933, inaugurándose el inmueble en enero de 1934. Para su puesta en marcha y dirección de las obras contó con Daniel Rubio, quien sería el autor de otro edificio totalmente opuesto contemplado desde la perspectiva arquitectónica.

El edificio es un claro ejemplo del racionalismo más expresionista de Sánchez Esteve, quien alcanzaría su máxima expresión con la construcción del Málaga Cinema, inmediato en el tiempo con el cine Torcal, puesto que fue inaugurado el 31 de agosto de 1935 en Málaga. La estructura es mixta, alternando muros de cargas con forjados de viguetas metálicas —el Málaga Cinema tendría una estructura totalmente metálica—. El exterior presenta formas angulares, distribución regular de huecos y acusada simetría, cuerpos salientes laterales y, bandas paralelas horizontales.

La decoración interior —distribuida en una sala sin palcos y con platea, a la que se añaden tras el escenario los necesarios espacios de servicios—, se corresponde con su claridad volumétrica y su radicalidad, más fuerte por contraste con su entorno. Las bandas de molduras y las barandillas, resaltan el dinamismo de unas formas expresionistas, que en las terminaciones y adornos incluye elementos ornamentales del *Art Decó*, compuesto por vegetación: gran-

TEATRO CINE TORCAL, EN LA ACTUALIDAD

des siluetas de cactus; y la iluminación, creada desde la propia arquitectura, aportando la luz que necesitaba el espectador para encender su imaginación.

Con el paso de los años, dicho cine sufrió modificaciones en su interior, durante algún tiempo se convirtió en un multicines. En la actualidad, sólo se representan funciones de teatro. Ha sido recientemente adquirido por el Ayuntamiento, quien tiene el proyecto de rehabilitarlo en su totalidad.

LA CAJA DE AHORROS DE ANTEQUERA

La Caja de Ahorros de Antequera fue fundada en 1903. Su primera sede estuvo en la plaza de San Sebastián, inmueble que años después fue demolido para construir el designado, como Casa Bouderé. Para su segunda sede, el Consejo de Administración le encarga a Daniel Rubio el nuevo edificio, que se encontraba en un solar junto al Teatro-Cine Torcal; y por ello, es más significativo observar las diferencias arquitectónicas de los dos inmuebles.

En la sesión del 24 de marzo de 1933, se leyó una solicitud suscrita por el presidente de dicha Caja de Ahorros, José García Berdoy, pidiendo permiso para construir un edificio de una planta destinado al uso y fines sociales de dicha entidad, en el solar de su propiedad, procedente del convento de Madre de Dios, con arreglo al proyecto y bajo la dirección del arquitecto Daniel Rubio, y el aparejador Juan Burgos Fernández[13].

Rubio utilizó un estilo monumental, lejos de modas vanguardistas, acorde con la seriedad y antigüedad de la Caja, para convertirse en la imagen representativa de la institución que iba a albergar. Como siempre, Rubio utilizó un estilo ecléctico, alternando elementos barrocos, manieristas y neoclásicos, con algunos rasgos del modernismo, otra de las características de este arquitecto. El planteamiento general es el de un edificio de dos plantas en esquina, con una portada, en chaflán, de carácter monumental, terminada en un frontis, bajo el que aparecen el título y el emblema de la institución. Sobre la puerta, el escudo de la ciudad y, a los lados del balcón, de doble arcada, sendas estatuas representando el Trabajo y el Ahorro, obras de Francisco Palma.

Otro artista antequerano colaboró en esta obra: José María Fernández, quien realizó el diseño de la vidriera, representando el momento histórico de recibir el infante don Fernando las llaves de Antequera de manos del alcaide mahometano, bajo cuya dirección fue trasladado al cristal por Francisco Palma García. Éste último realizó otras cuatro vidrieras, las cuales representan la Peña de los enamorados, el Arco de los Gigantes, la Cueva de Menga y la ermita de la Virgen de Espera. En otra vidriera situada en el primer piso, se evoca el primer local que tuvo dicha entidad, representando la desaparecida Casa de la Ciudad (Estrados de Rentas). En la escalera semicircular que da acceso al piso superior, al principio de ella, una hornacina que representa la figura del Padre Ferris, obra también de Francisco Palma. El edificio se inauguró el 17 de diciembre de 1935, con la bendición del obispo de Málaga, Balbino Santos Oliveras.

Ambos edificios colindantes se convirtieron en iconos de la ciudad, precisamente por su dife-

rente arquitectura, por el contraste que ofrecen: la modernidad del Teatro-Cine Torcal, que perdura en el tiempo debido a su integración espacial y visual en la ciudad; y que, sin embargo, se inicia en el presente, en los esquemas más modernos de la arquitectura de aquellos momentos; junto a éste, la incorporación de elementos arquitectónicos ligados al pasado, aunque con algunos ingredientes modernistas, en la monumentalidad de la Caja de Ahorros de Antequera[14].

ESTILO ARQUITECTÓNICO DE DANIEL RUBIO

El verdadero estilo de Rubio estaba en su espíritu ecléctico. Según el encargo, el lugar y el cliente, elegía la fórmula arquitectónica que le parecía más adecuada. Este carácter propio que daba a sus obras, se mide por la unión de elementos de diversa procedencia combinados entre sí, con armonía. De ahí, su perfecta simbiosis con Francisco Palma García. •

CAJA DE AHORROS DE ANTEQUERA EN LA ACTUALIDAD

NOTAS

1 Estos datos están incluidos en su certificado de defunción.

2 Archivo Municipal de Málaga. Padrón de Habitantes, 1950, vol.1.646, Distrito 5.

3 Ibídem, 1960, vol. 1.677. Distrito 5, fol. 32v°.

4 Ibídem, 1965, vol. 1.698, Distrito 5, Sección 1-8, fol. 37.

5 Archivo Histórico Municipal Antequera. Fondo Municipal. Libro 1.875, fol. 86; sesión ordinaria del 11 de febrero de 1909. Agradecemos las facilidades dadas por el Director del Archivo de Antequera, José Escalante Jiménez, para consultar todos los datos sobre Daniel Rubio y Francisco Palma.

6 La Unión Ilustrada, 2 mayo de 1910.

7 A.H.M.A. Documentos Secretaría. Legajo n° 2.133.

8 A.H.M.A. Fondo Municipal. Libro 1.875, fol. 151; sesión 20 de abril 1909.

9 A.H.M.A. Fondo Archivo Familiar, Juan Burgos Fernández, Perito, Caja 38, carpeta 8.

10 A.H.M.A. Fondo Municipal. Libro 1.879; sesión 19 noviembre de 1910.

11 A.H.M.A. Fondo Municipal. Libro 1.920; sesión 8 diciembre de 1920.

12 VARGAS JIMÉNEZ, D. *El concepto de Monumento Público en Palma García* en «La Gaceta de Málaga», n° 8.

13 A.H.M.A. Fondo Municipal. Libro 1.900, fol. 25; sesión 24 marzo de 1933.

14 FUENTES TORRES, M. A. *Inventario desnudo. Aproximación al hecho creativo en Antequera 1931-1947*, págs. 215-252; en La *memoria dormida*. Coord. José Escalante Jiménez. Excmo. Ayuntamiento de Antequera, 2008.

APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE JEAN NOUVEL

Ángel Asenjo Díaz

En los casos de los arquitectos Frank Gehry, Zaha Hadid o Norman Foster, circunstancias especiales que concurrieron en los años en que fueron publicado los respectivos anuarios nos motivaron a elegirlos como objeto de nuestro artículo. En este caso, sin ninguna significación especial, hemos considerado que la concurrencia en este año de las terminaciones de obras tan significativas como la del Museo del Louvre de Abu Dabi, la del Museo Nacional de Qatar o la de la Filarmónica de París, son motivos más que suficientes para abordar este trabajo sobre el arquitecto Jean Nouvel.

Este estudio forma pues parte de la serie de relatos que estamos realizando en los últimos años, sobre los más significados arquitectos del panorama arquitectónico actual, del periodo comprendido entre el último cuarto del siglo pasado y los años iniciales del actual.

Tanto Jean Nouvel como los otros arquitectos estrella anteriormente estudiados, son todos ellos exponentes de una excepcional creatividad y protagonistas de una aportación de valor incalculable a la arquitectura contemporánea, momento excepcional de la historia de la arquitectura, y en el que consideramos han concurrido aportaciones que han dotado a la arquitectura de una gran riqueza formal y creativa, logrando cotas jamás alcanzadas.

INTRODUCCIÓN

Para un mejor entendimiento de las circunstancias, que de alguna forma han determinado la obra de Jean Nouvel y de la arquitectura en general, hemos de recordar que el 2 de junio de 2008, en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, le fue concedida la medalla del Premio Pritzker de Arquitectura. Dos meses después, el 15 de septiembre de 2008, a unos trescientos kilómetros de la ciudad en la que fue concedido este premio, la empresa de servicios financieros Lehman Brothers anunció su quiebra, lo que supuso el origen de una de las mayores crisis económicas conocidas en la historia de la humanidad. Este hecho supuso un cambio radical en la producción de la arquitectura del mundo entero, lo que afectó a todos los intervinientes en la misma.

Desde esta perspectiva entenderemos mejor la figura de Jean Nouvel, un excelente arquitecto, que ha sabido captar de forma sensible las modificaciones de toda índole que han concurrido en su época. En su generación pocas obras han sabido captar, como las suyas, el tiempo que les tocó vivir y presentarlo como expresión de lo contemporáneo.

La trayectoria, el tamaño, la procedencia de los encargos y la mutación continua que desde el origen de la mencionada crisis ha vivido la profesión del arquitecto a nivel mundial, está perfectamente expresado en la trayectoria de la obra arquitectónica de Jean Nouvel, localizada tanto en el periodo anterior y como en el posterior a la crisis indicada. En este tiempo, los signos más visibles en su obra del cambio producido por este cataclismo económico, social y político, se encuentran en una clara deslocalización de sus proyectos y en el inexorable cambio habido en el papel del arquitecto en la sociedad.

En este sentido puede observarse que, con anterioridad a la crisis, Jean Nouvel mantenía la mayor parte de su trabajo en Francia y en Europa, con apenas un par de encargos en Estados Unidos, mientras que después de la crisis, se muestra como un arquitecto con encargos de proyectos planetarios. En todos ellos, y este es su gran valor, ha buscado que su arquitectura diera lugar a respuestas «icónicas» en contextos necesitados de identidad, ávidos de una arquitectura en la que reconocerse, lo que lejos de resultar banal, obligó al arquitecto a profundas reflexiones resueltas siempre de forma positiva, como consecuencia de su innegable capacidad creativa.

Por otro lado, la capacidad de inventiva del taller Nouvel mostrada durante el período comprendido entre los años 2007 y 2018, debería de entenderse en todos los casos como de una depuración de su arquitectura. Su trabajo ha apostado por ahondar en el interior de sus ideas, más que en la exploración de nuevos territorios. El «continente Nouvel» ya había sido conquistado en las décadas anteriores, pero lejos de cualquier autocomplacencia se ha esforzado en la elongación de los límites y en la depuración de sus temas, que es donde se percibe el valor de sus obras. La repetida reelaboración de las ideas de lo indefinido, lo inmaterial, lo transparente, lo brillante y lo ligero tienen un hondo significado en sus obras, pues constituye un rico potencial para investigar tanto su propia trayectoria como el sentido de lo contemporáneo, que en todas puede percibirse.

Para entender mejor su arquitectura se ha de comprender que en su obra radican todas las claves que el propio Nouvel ha puesto sobre la mesa, entre las que cabe destacar el flirteo con la filosofía francesa, consecuencia de su amistad personal y su cercanía con el pensamiento de los más importantes filósofos (Derrida, Foucault, Deleuze, Baudrillard, etc...). De esa cercanía realiza un trasvase terminológico para elaborar un discurso de palabras cargadas de sugerencia y de oscuridad real para el mundo de la arquitectura (fatalidad, seducción, erotismo, etc...). De dicho discurso se deduce su negación explícita a ser interpretado en términos formales o estilísticos, la felicidad de considerarse un arquitecto cuyos procedimientos se solapan con los de los cineastas (consecuencia quizás de su prolongada relación con el director Wim Wenders) y la imposibilidad de situar su biografía, sus referencias o su aprendizaje como origen de su obra hasta recordar su período de formación con Claude Parent y Paul Virilio. También se explica así la diversidad de sus socios y colaboradores, con lo que ha construido una costra interpretativa que constituye una armadura férrea para evitar ser descifrado.

JEAN NOUVEL. FOTO: HISAO SUZUKI

Ante estas dificultades interpretativas de sus obras, algunos críticos han tenido la tentación de reconsiderar los sentimientos latentes, en lugar de las decisiones formales y estéticas, que permiten más fácilmente acceder a las líneas de coherencia en cada trabajo, a fin de unificarlas o estructurarlas, proponiendo así una teoría capaz de explicar su obra. Tampoco es fácil interpretar esta obra como una serie de frag-

mentos, pues resulta difícil explicitar las raíces de la contemporaneidad de su trabajo sin inventar una falsa integridad del mismo. El análisis de su obra no es por tanto tarea sencilla.

ORIGEN Y FORMACIÓN. (1945-1982)

Nace en Fumel, Lot et Garonne, Francia, en 1945, una pequeña villa de la región francesa de Aquitania. En un principio, Jean Nouvel quiso ser pintor, pero en 1964 ingresó en la École des *Beaux Arts* de Burdeos, tras realizar los estudios primarios, y en 1969 es admitido con el número uno en los exámenes de acceso en la École Nationale Supérieure des *Beaux Arts* en París. Obtiene el título de Arquitecto, siendo nombrado *Chevalier de l´Ordre national du Mérite* en 1972. Se casó pronto, antes de acabar la carrera, lo que le obligó a tener que trabajar, consiguiendo entrar en el estudio de Claude Parent y Paul Virilio, de los años 1967 a 1972. Esta colaboración fue su verdadera escuela de arquitectura, ya que para él su formación universitaria fue una experiencia muy superficial, pues le tocó vivir años convulsos de la vida universitaria de París. Estos arquitectos eran los más avanzados en ideas en aquel momento, y de ambos aprendió mucho. Parent y Virilio producían una revista denominada *Architecture Principe,* donde se discutía sobre la continuidad del espacio oblicuo, los pliegues, las pendientes y otros muchos conceptos arquitectónicos. Después de cinco años de trabajar en esta oficina, Claude Parent le dijo que ya había aprendido lo suficiente y que le iba a ayudar para que continuara en solitario el ejercicio de la profesión.

En 1972, Jean Nouvel fundó su primer despacho con François Seigneur, un arquitecto amante de las intervenciones artísticas en el entorno construido. Con anterioridad, en 1971, fue designado arquitecto de la exposición de arte de la Bienal de Paris, cuando todavía no tenía el título de graduado y, en 1980, influyó de forma determinante para que esta Bienal incluyera formalmente una sección dedicada a la arquitectura. Esta participación en actividades no estrictamente del ejercicio de la profesión fue una constante en su vida desde la fase inicial de su carrera, durante la que tuvo una señalada participación en debates de la Escuela de Arquitectura y en el ámbito del movimiento social de mayo de 1968, discrepando sobre el papel de la arquitectura en el entorno urbano. También fue cofundador del movimiento «marzo de 1976», del *Syndicat de l'Architecture* en 1977, y uno de los instigadores de un «anti-concurso» para intentar mejorar el destino de la zona de *Les Halles* de París, donde se ubicaban los antiguos mercados parisinos, que se proponía fueran arrasados para crear un discutible espacio verde y un desafortunado centro comercial subterráneo al más puro estilo de Piranesi, proyectado por Ricardo Bofill. Junto a dicha zona se realizó posteriormente el Centro Pompidou, de los arquitectos Richard Rogers y Renzo Piano, con reminiscencias importantes de las ideas del movimiento denominado *Archigram,* aportando una innovadora concepción de la arquitectura.

La primera obra de una cierta relevancia proyectada por Jean Nouvel es la *Maison Dick*, en Saint-André-Les-Vergers, Francia, en 1976, que diseñó como ejemplo de arquitectura crítica, y que fue rechazada por la Administración Local, tras lo que abandonó su diseño y solicitó a las autoridades que corrigieran la normativa. Su claudicación fue su acto de censura hacia la administración.

Más tarde, en 1977, realizó el proyecto de la *Clínica Médica* diseñada para Bezons, en el Val D'Orse, cerca de París, que también se planteó como un acto de rebelión, aunque en otro sentido. En este inhóspito entorno, el arquitecto se decantó por revestir una estructura de hormigón bastante sencilla con una piel de aluminio e insertarle detalles diversos, como los ojos de buey, más propios de la arquitectura marítima que de la hospitalaria. El barco diseñado es un edificio pesado y brutal, expresa el contraste entre la esperanza de navegar y la realidad de estar anclado a su emplazamiento. En esta obra el

INSTITUTO ANNA FRANK, ANTONY, ISLA DE FRANCIA

arquitecto se aleja del Movimiento Moderno y busca la ligereza de la arquitectura asentada en el terreno.

En 1978, diseñó el *Instituto Anna Frank*, en Antony, en la región de Île-de-France, en el departamento francés de los Altos del Sena, que con frecuencia se ha descrito como una de las estructuras más brutales del arquitecto, ya que, frente a la imposición de ampliar un sistema prefabricado, redujo el lenguaje formal al vocabulario mínimamente exigible, haciendo un uso amplio del ladrillo color ceniza, de la iluminación en zigzag y de unas plantas decorativas especialmente agresivas. En este edificio recurrió a materiales industriales situándose con rotundidad frente al concepto erróneo de la prefabricación, que afeó tantos barrios franceses y europeos hasta el punto de convertirlos en entornos casi inhabitables.

Más tarde, en 1980, en el proyecto de renovación parcial del *Teatro Belfort*, en la ciudad de Belfort, en la región de Borgoña-Franco Condado (Francia) un edificio construido en el siglo XIX y sometido a dos restauraciones a principios y finales del Siglo XX, y que realiza en colaboración con los arquitectos François Seigneur y Jacques le Marguet, decide abrir la estructura antigua del teatro a la ciudad y cortarlo de forma brutal, dejando a la vista señales de las mediocres restauraciones realizadas anteriormente y los puntos débiles del diseño original. En esta obra Jean Nouvel se erige como uno de los primeros arquitectos que aplica el tipo de restauraciones toscas, que tanta popularidad cobraron en la década de los noventa, al dejar las paredes con huellas de cicatrices reales o varias capas de pintura, con un presupuesto más ajustado, lo que permite observar como la historia del edificio sigue estando presente.

Poco después, cuando se instauró el gobierno del Presidente François Mitterrand en 1981, Jean Nouvel buscó la contratación de alguno de los grandes proyectos parisinos emprendidos por este gobierno, pero no vio hecha realidad esta ilusión en el concurso para el diseño del nuevo Ministerio de Hacienda y Finanzas a orillas del Sena, ni tampoco fue seleccionado para diseñar el simbólico edificio del *Ar-*

INSTITUTO DEL MUNDO ÁRABE, PARÍS. FOTO: HISAO SUZUKI

che de la Défense, ni para la reconstrucción del *Grand Louvre*, que ha pasado a la historia por la famosa pirámide. Pero dentro de los grandes proyectos impulsados por Mitterrand, a Jean Nouvel le fue adjudicado el concurso para erigir el edificio del Instituto del Mundo Árabe, en la margen izquierda del Sena, en los terrenos que quedan detrás de la catedral de *Notre Dame*, diseñado en colaboración con Gilbert Lezenes, Pierre Soria y *Architecture Studio*, obra que le catapultó a un nivel internacional, cerrando definitivamente este período inicial de su trayectoria profesional.

PRIMERA ETAPA (1983-1990)

Después de un intenso e interesante período de aprendizaje y de introducción en el ejercicio libre de la profesión, cuando contaba algo menos de cuarenta años le fue adjudicado el importante proyecto de *El Instituto del Mundo Árabe* (1983-1987), en París, resultando una obra espléndida en todos los sentidos, y conocida a nivel mundial. El edificio es un centro cultural que incluye un museo y una sala de exposiciones temporales, una biblioteca, un centro de documentación, un auditorio para espectáculos y conferencias, un restaurante y talleres infantiles, conformado todo ello por elementos arquetípicos de la arquitectura árabe tradicional, en la que predominan la interioridad, el tratamiento de la luz mediante bastidores y filtros, y la superposición de tramas. La fachada frontal es la que mejor interpreta las series de figuras geométricas frecuentemente utilizadas en la cultura árabe, dándoles forma contemporánea de diafragmas móviles, muy similares a los de una cámara fotográfica. El juego espacial de la fachada, en la que se considera la contracción y la expansión, evoca a las salas hipóstilas de las mezquitas árabes, proporcionando al lugar una cierta magia como resultado de los reflejos, las refracciones y los efectos de contraluz producidos por la fachada. Este centro se concibió como un escaparate del mundo de la cultura árabe en París.

De forma paralela, y como consecuencia de haber desarrollado en diversos concursos una serie de ideas sobre viviendas sociales, desarrolló el proyecto de un edificio de *Viviendas Sociales* en la localidad de Saint-Ouen, departamento de Sena-San Denis, Francia, (1983-1987), en el que partió de la idea de conseguir un cincuenta por ciento más del espacio habitual en este tipo de viviendas, simplificando la volumetría, reduciendo al máximo los espacios de uso colectivo y ajustando al mínimo el presupuesto de las obras, para lo que utilizó técnicas y productos industriales, aplicando un estricto control de la gestión de la construcción. El resultado fue muy positivo, pues se lograron viviendas espaciosas con doble orientación, cuyas ventajas se han confirmado a lo largo de los años.

Esta solución fue llevada poco después al conjunto de *Viviendas Experimentales Nemausus*, en la localidad de Nimes, en Francia (1985-1987) con una variedad de distribuciones bastante

ÓPERA DE LYON, LYON. FOTO: HISAO SUZUKI

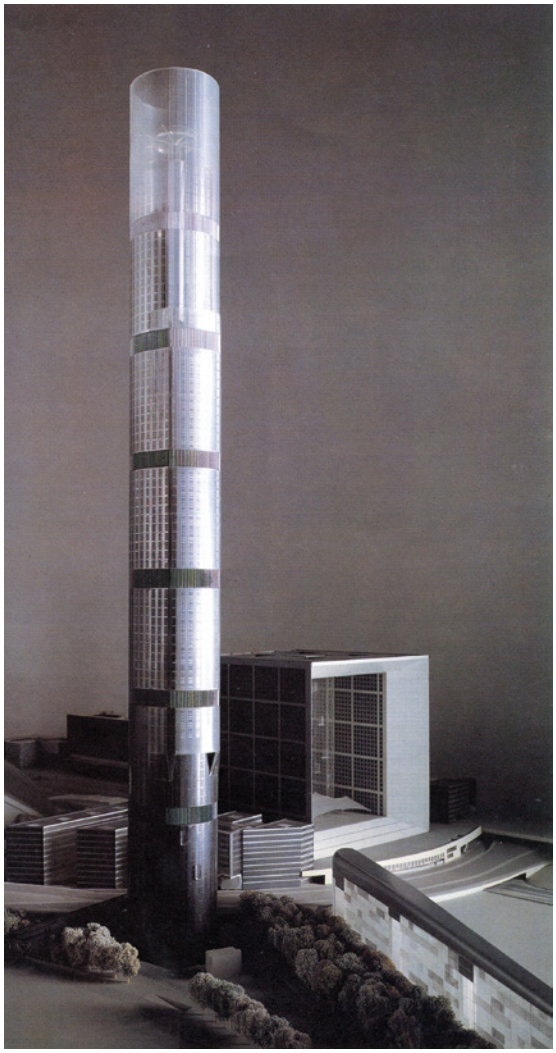
amplia de uno a tres niveles y programas funcionales diversos, de forma que todas las viviendas tuvieran doble orientación. Se utilizaron cubiertas de uso colectivo, con acceso a las viviendas y rellanos y escaleras exteriores, así como espaciosas terrazas privadas, todo ello resuelto con una construcción sencilla, a base de hormigón ligero y revestimientos de chapa de aluminio. En este proyecto pretende transformar ciertas ideas estereotipadas relativas a este tipo de viviendas, imponiendo la planta libre, los tabiques semitransparentes o las escaleras de tipo industrial, con lo que alcanzó un magnífico resultado.

Poco después, desarrolló el proyecto de rehabilitación y reforma del edificio de la Ópera de Lyon, en la ciudad francesa del mismo nombre (1986-1993), que diseñó sobre un edificio del siglo XIX, situado en pleno corazón de la ciudad, preservando las fachadas y arcadas neoclásicas para mantener el diálogo con su entorno urbano, así como el gran vestíbulo con sus techos y paredes recubiertas de decorados dorados, auténtico símbolo de la arquitectura de su tiempo. El actual teatro triplica su volumen inicial, situando la sala principal y la de ensayo en la parte inferior, y las salas de estudio en la planta superior. La sala de ópera suspendida suscita en el espectador una mezcla de sensaciones sorprendentes, consecuencia del solemne ritual celebrado sobre el fondo de una sinfonía de colores intensos, negros, dorados y rojos con reflejos deslumbrantes sobre el revestimiento, lo que unido al vértigo que produce la escalera mecánica que asciende a la parte superior del teatro, nos envuelve de una forma especial, trasmitiendo sensaciones muy diversas de gran impacto formal y estético.

Más tarde, aborda el proyecto del edificio de la *Sede Social de la Agencia CLH/BBDO* en la Île Saint-Germain, en París, (1981-1992). Este entorno especial le sugirió la idea de disponer el edificio anclado en tierra firme como si de una embarcación se tratase. El proyecto se ins-

pira también en una metáfora de la ostra, cuya concha gastada esconde el nácar en su interior, expresión del fuerte contraste existente entre el exterior tosco y oscuro y el interior suave, claro y brillante. El edificio se desarrolla en tres niveles con dos grandes espacios vacíos en el interior, a los que se asoman unas amplias galerías de circulación y acceso a las dependencias de trabajo. La cubierta dispone de parcelas abatibles, que permiten descubrir al exterior los espacios centrales del edificio.

TORRE SIN FIN, PARÍS. VISTA DE LA MAQUETA CON EL ARCO DE LA DÉFENSE A LA DERECHA. FOTO: GEORGES FESSY, DUMAGE STUDIO LITTRÉ



Con independencia de los conceptos utilizados en sus últimos proyectos, acomete el proyecto del conjunto de la *Tour Sans Fins* (Torre sin fin), en una parcela situada de forma próxima al *Grand Arche de la Défense*, en París (1989-1994), explorando los límites del edificio en una estética regida por una doble desaparición, la de la base, pesada, corpórea y oscura y la difuminación en altura a través de una progresiva desmaterialización de la fachada, que se confunde con el cielo en su límite superior, y cuya evanescencia se va acentuando por las distintas colaboraciones del cristal. La Torre, cuando se llevase cabo, aspiraría a ejecutarse como una construcción sensible y suave, expresión de una tensión vertical conceptualmente infinita. La torre se acompañaba de un edificio alargado y de baja altura, en forma de aleta, que acentuaba su aspecto ascensional, dialogando con la masa geométrica del Grand Arche y complementando su composición volumétrica.

En este tiempo aborda el proyecto del edificio del *Palacio de Congresos de Tours* en la localidad de Tours, Francia (1989-1993), que incluía tres auditorios de 2.000, 750 y 350 plazas de aforo, cuyo programa funcional completaba con un restaurante, boutique e instalaciones complementarias. El solar era estrecho y alargado, y las alturas, alineaciones y límites permitidos, así como el paisaje, imponían unas restricciones rigurosas al proyecto. Se intentó diseñar un edificio que se integrara en el contexto urbano, organizado y complejo, en el que se implantaba para aprovechar las sinergias del mismo. Por ello se decidió situar en este lugar un objeto oblongo, ligero y atrevido a la vez, sujeto a una permanente dialéctica entre opacidades y transparencias, vacíos y llenos. Las masas corpóreas de los auditorios parecen suspendidas y envueltas en una funda de cristal transparente cubierta por un revestimiento de chapa típica de la región, que se prolongaba hasta la marquesina. Los acabados interiores de los auditorios eran diferentes y en conjunto constituían una interesante arquitectura preludio de futuros desarrollos.

De forma casi simultánea, proyectó el edificio de la *Fábrica Cartier en Saint-Imier*, en la localidad suiza de Villeret (1990-1993), concibiéndola como un bloque de cristal, dedicado a la fabricación de relojes de lujo de las marcas Cartier Internacional y Baume & Mercier, que se abre hacia el exterior, protegido a la vez por una potente marquesina metálica. Desde el interior se divisa la vista panorámica del paisaje que lo rodea, lo que le aporta una luz suave y tamizada. Tanto la organización espacial como la estructura principal del edificio, enfatizan la horizontalidad del conjunto. La creación de un espacio fluido y uniforme se ve reforzado por la utilización del color en toda una gama de matices, que cambian según el tipo de material y la estructura que recibe, produciendo una sensación de espacio difuso y paradójicamente un efecto íntimo y cálido.

Y cerramos este período con el proyecto del edificio de *Viviendas Sociales Bezons* en la localidad de Bezons, en París, (1990-1993), situado en el extrarradio y desarrollado mediante un zócalo comercial y de oficinas que sirve de base para un conjunto de las viviendas. Conformado por dos edificaciones alargadas y perpendiculares a la avenida, a la que da la fachada del conjunto, se crea en el interior un espacio amplio de uso colectivo alejado del ruido ambiental. En este proyecto se reafirman las ideas desarrolladas en los proyectos realizados anteriormente de esta naturaleza, desarrollando espacios interiores generosos, mínimamente distribuidos, con doble orientación, ventilación cruzada y un conjunto de estrategias constructivas que le confieren un carácter muy personal.

SEGUNDA ETAPA (1991-1999)

Después de un intenso período en el que Jean Nouvel consolida su figura profesional con obras muy interesantes, arrancamos esta segunda etapa, con el proyecto del edificio de la *Fundación Cartier*, en París (1991-1995). En este impresionante edificio trató de crear una arquitectura ligera de acero finamente tramado, en donde el juego arquitectónico consiste en difuminar los límites del objeto e impedir la lectura inmediata de un volumen sólido. La poética vaporosa de lo evanescente permite a su entorno disfrutar percibiendo los magníficos árboles del jardín de la fundación y de sus obras de arte. La fachada de acero, aluminio pulido y cristal, permiten que el edificio se desborde, pues los árboles aparecen por detrás y generan una enorme ambigüedad entre interior y exterior. Las escaleras etéreas se enganchan en la fachada oriental y los ascensores sin cables exteriores resbalan por el vidrio de la fachada, que en la última planta se prolonga algunos metros sobre el nivel de las terrazas, lo que posibilita que el cielo se lea como una transparencia en proyección. El edificio acaba siendo una serie de imágenes superpuestas del cielo, los árboles y los reflejos de estos, de forma que el objeto deja de ser sólido para pasar a ser etéreo.

FUNDACIÓN CARTIER, PARÍS. FOTO: HISAO SUZUKI

De forma casi simultánea a este singular proyecto, aborda el proyecto igualmente im-

portante del edificio de las *Galerías Lafayette,* en Berlín, Alemania (1991-1996), que fue ideado para crear un importante polo de atracción urbana hacia el comercio de lujo en la parte Este de esta ciudad. La Planta Baja es un espacio abierto y diáfano, constituyendo una plaza interior interconectada con el espacio exterior. Una vez dentro del edificio el espectador puede observar simultáneamente todos los niveles del mismo. La esquina desmaterializa el volumen ofreciendo al espectador la visión de su interior, que se abre a la luz mediante patios en forma de cono que recorren sus distintas plantas, iluminados mediante una lluvia de líneas coloreadas.

GALERÍAS LAFAYETTE, BERLÍN. FOTO: CHRISTIAN RICHTERS, PHILIPPE RUAULT

El centro de estos grandes almacenes resulta así inmediatamente visible y la lectura de las diferentes plantas se produce de forma simultánea, lo que permite a los clientes orientarse con facilidad. Las fachadas son soportes de imágenes grabadas o proyectadas sobre el cristal, de forma que los efectos de transmisión de la luz caracterizan el edificio durante el día y más aún durante la noche, hasta el punto que puede decirse que la arquitectura se ha creado a través de variaciones en la geometría y en la luz, relacionadas con el tiempo atmosférico, la hora y la naturaleza de las imágenes transmitidas. El edificio se encuentra a mitad de camino entre la abstracción y la figuración, la luz natural y la artificial, atrapado en un juego escenográfico como motor de la seducción, de lo revelado y lo oculto, lo inteligible y lo perceptible.

En este momento dulce de su carrera profesional, también proyectó el edificio del *Centro Comercial Euralille*, en la ciudad de Lille, en Francia (1991-1994), sobre el inmenso solar que quedó después de la construcción de la estación del tren de alta velocidad. Para este tren se creó un programa ambicioso a través del proyecto *Eurolille,* con una ordenación de estos terrenos por parte del arquitecto Rem Koolhaas/OMA, que proponía un gran centro comercial, cinco torres de oficinas, un bloque de apartamentos y un hotel, para cuyo diseño eligió a Jean Nouvel. Éste, a partir de unas líneas básicas bastante heterogéneas, intentó dar coherencia al conjunto, poniendo de manifiesto la convicción de que, a escala urbana, la luz y los materiales son más decisivos desde el punto de vista arquitectónico que los tradicionales conceptos de forma y volumen. El Centro *Eurolille* rechaza los recelos que tienen la mayoría de los arquitectos hacía los mensajes publicitarios y comerciales, generando una estética muy vital, por lo que las fachadas se eligieron de un color gris neutro, que sirviera de telón de fondo a las señales holográficas que normalmente se proyectan en las mismas. Las fachadas del centro comercial y de las torres están punteadas por luces y señales de colores,

CENTRO EURALILLE, LILLE. FOTO: HISAO SUZUKI, CHRISTIAN RICHTERS

que sugieren un lenguaje de aeropuerto, y que reaparece dentro del edificio. La fachada del bloque residencial es todo un mosaico de brillantes colores, que se tornan cambiantes por la influencia de los cielos del norte de Francia.

En esta época, también ideó la edificación, aunque a nivel de proyecto, del *Gran Estadio de Francia*, en Saint-Denis, en París, (1994), en el que se ordenan treinta hectáreas a las puertas de la ciudad en un acto simbólico, centrado en la revaloración progresiva de unos territorios maltratados por la urgencia de un desarrollo poco controlado, en la preocupación por descifrar los valores de una juventud inquieta y con demasiada frecuencia incomprendida, para la que el deporte, la música y las reuniones constituyen su razón de ser. El extrarradio se ha convertido hoy en lo esencial de la ciudad. Urbanizar no es un valor pasado de moda. Urbanizar y modernizar no deben oponerse jamás. Urbanizar es humanizar, sobre todo cuando nos encontramos en una era urbana, en la que hemos de asumir la importancia histórica que para esta evolución supone el estadio urbano, cuestión crucial hoy día en la ciudad. No se trata de crear un estadio más, sino de una arquitectura festiva monumental, por tanto, lúdica, atractiva y acogedora, que sea el orgullo de una ciudad, posibilitando que el barrio se organice en relación a ella. El estadio debe ser urbano y moderno, dando cuenta de las fabulosas estéticas nacidas del deporte en las últimas décadas. Estas estéticas crean también la mitología de los artistas del deporte, generando sensaciones y emociones. Un estadio urbano supone el respeto absoluto del deportista y de las alegrías que suscita.

Poco después, nos sorprendió con el proyecto de rehabilitación y reforma de los edificios de los *Antiguos Gasómetros de Viena* para adaptarlos a edificios de viviendas y centro comercial, en Viena, Austria (1995-2001). Estos edificios se construyeron entre los años 1896 y 1899, en un tiempo que estas compañías eran

VIVIENDAS «GASÓMETROS», VIENA. FOTO: HISAO SUZUKI

reacias a exhibir sus instalaciones industriales, de forma que los cuatro gasómetros construidos fueron recubiertos con cerramientos de fábrica de ladrillo rematados con cúpulas de vidrio, quedando fuera de servicio en 1980. El Ayuntamiento de Viena encargó al arquitecto Manfred Wehdorn un estudio de viabilidad para convertir los gasómetros en un barrio de viviendas y locales comerciales, y convocó un concurso invitando a los estudios vieneses de Coop Himmelblau, Manfred Wehdorn y Wilhelm Holzbauer, así como al estudio de Jean Nouvel, quien ganó el concurso y mantuvo, como testimonio de su época, los cerramientos con sus dieciocho sectores, de los que sólo se construyeron algunos por razones económicas, albergando las edificaciones de viviendas en catorce plantas. Estas edificaciones interiores están ligeramente separadas del muro original para dar cabida a las instalaciones y las comunicaciones verticales. El centro comercial, que une los cuatros gasómetros, está cubierto por unas cúpulas de vidrio, rodeadas de plantas y césped. El espacio interior actúa claramente como fachada principal, de forma que cada seguimiento tiene acceso a las vistas exteriores por las ventanas de ladrillo, ya sea de forma directa o a través de los espacios entre sectores, que quedan delimitados por cerramientos de vidrio, produciendo unos reflejos que desdibujan las percepciones y mejoran la luminosidad del lugar. En principio, se pensó en utilizar la estructura existente en lo alto de la cúpula como soporte de unas instalaciones bioclimáticas, pero esto no fue posible, y se optó por mantener la telaraña estructural como marco del cielo, elemento fundamental de la decoración de los edificios y como portadora de la luminosidad de los mismos.

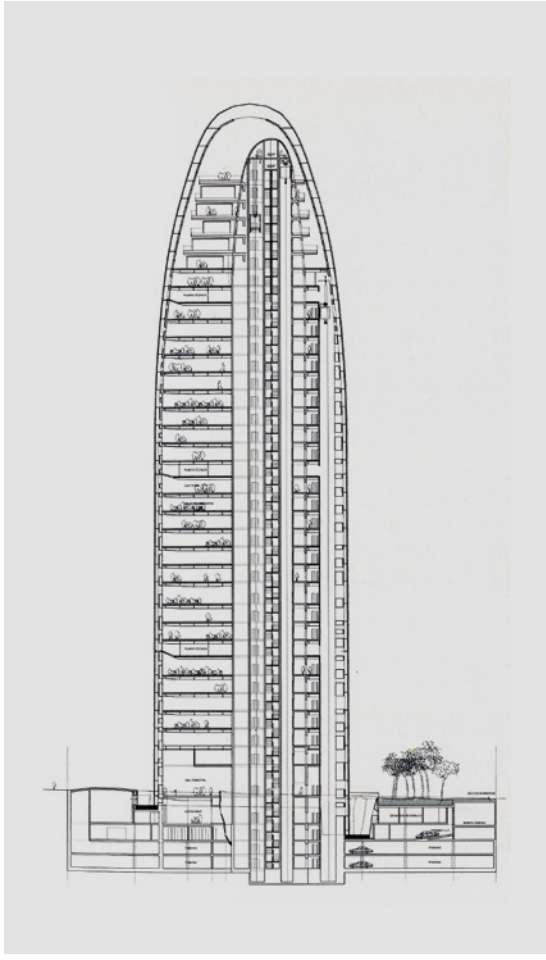
Unos años después, proyecta el conjunto del *Centro Tecnológico de Brembo,* situado en Bérgamo, Italia (1998-2007), un centro de investigación con sus talleres que la prestigiosa marca de frenos para automóviles de lujo y de competición Brembo decide instalar en Bérgamo, con una buena visualización al estar situado junto a la autopista Milán-Venecia, ofreciendo además numerosas actividades comerciales y hoteleras. La identidad de este conjunto industrial y comercial se crea mediante la colocación de una banda roja de un kilométrico de longitud, paralela a la autopista. El color rojo es muy vivo impreso sobre chapa de aluminio lacada y ranurada, formando un muro que protege de los ruidos al conjunto de las actividades, y que se desarrollan en medio de árboles en un espacio con grandes vistas sobre el paisaje. Este muro ha pasado a ser la imagen de *Brembo*. Esta construido sobre un zócalo de aparcamientos del mismo color rojo.

El edificio de la *Ampliación del Centro de Arte Reina Sofía* en Madrid, España (1999), se planteó desarrollando una edificación que no hiciera sombra al propio museo, como complemento del gran caserón austero, significado por sus ascensores de vidrio instalados en su fachada principal. El museo se amplia anexionando una parte del barrio, donde se implanta sin tras-

tornarlo ni traumatizarlo, a lo sumo adaptándolo y obviamente revalorizándolo. La propuesta es una intervención suave, natural. El museo acoge bajo una gran marquesina triangular, situada al oeste, tres o cuatro edificios y algunos árboles, que se relacionan con las arquitecturas vecinas de forma muy natural, sin afectar a su entorno. El cuerpo saliente de acero de la fachada oeste del museo está rodeado de vidrio, para proteger los proyectores y las pantallas. Esta pequeña torre de vidrio completa la familia de torres que conforman las otras fachadas del museo. En todo caso, el carácter de «ampliación» permite a *Nouvel* extender los zócalos de piedra y granito del museo al nuevo territorio, utilizando este mismo material en las salas de exposiciones temporales, la biblioteca, el restaurante y las oficinas. De los edificios anteriores quedan solo dos muros para mostrar el sentido de las mutaciones expresadas por los tres nuevos edificios, conformando el patio estructurante del conjunto, y destinando cada uno de ellos a programas concretos de bibliotecas, de reunión y de exposiciones temporales respectivamente. Todos se retranquean formando terrazas públicas y de oficinas. El público puede prolongar la visita paseando bajo la cubierta, que está perforada con precisión para hacer llegar la luz natural a la biblioteca, a las exposiciones y al patio, que se configura con un ala de color ladrillo rojo. Este refleja de forma imprecisa la fachada del museo y los árboles, un concepto unificador que no toca al museo, dejando una entrecalle por la que penetra la luz y cuya parte superior toma el color de los tejados del museo, procurando su integración con el mismo. Es el primer edificio de *Jean Nouvel* en España y una obra magnífica.

Como colofón de esta época, Jean Nouvel proyecta otros muchos edificios, en especial en España, que describimos, todos ellos de gran interés arquitectónico y urbanístico. Por ejemplo, el edificio de la *Torre Agbar* en Barcelona (1999), que no es una torre o rascacielos, en el sentido urbano en que esta tipología se entiende, pues constituye una emergencia única y singular en medio de una zona de la ciudad más bien tranquila. Se trata de una masa fluida, que perfora el suelo, un géiser a presión permanente y dosificado, cuya superficie exterior evoca el agua, pues está conformada por una textura lisa y continua, a la vez que vibrante y transparente, leyéndose el material en profundidad, coloreado e incierto, luminosos y matizado. El edificio es una arquitectura que procede de la tierra, pero no tiene el peso de la piedra. Las incertidumbres del material y la luz hacen vibrar este edificio en forma de campanario en la silueta de Barcelona, convirtiéndose en objeto singular,

BARCELONE TORRE AGBAR, BARCELONA



un símbolo destacado de la ciudad y uno de sus mejores embajadores.

TERCERA ETAPA (2000-2006)

Esta etapa confirma la internacionalización definitiva de Jean Nouvel, ya que en la primera proyecta la mayor parte de sus obras en Francia, en la segunda lo hace en los más importantes países de Europa, y en esta tercera pasa a proyectar importantes edificios en América, en Asia y en Australia, con independencia de los que proyecta en Europa y obviamente en Francia. Por ello pasa a formar parte de la élite de los grandes autores de la arquitectura contemporánea.

La primera obra que vamos a considerar en esta etapa es el edificio del *Hotel River,* en Brooklyn, New York, Estados Unidos (1999), por su carácter de proyecto transeuropeo, que constituye el inicio de una ascendente internacionalización de su obra. Deleitarse en su propia imagen y estar seguro del propio esplendor es algo que ha sido elevado a la categoría de pecado, y en el caso de este edificio tenemos la ocasión de ofrecer a Manhattan el espejo de su propio narcisismo. El *River Café* de Fulton era un trozo de este espejo, pero con el *River Hotel* el fenómeno cambia de escala, se multiplica por diez. Los vidrios del hotel son tan grandes y transparentes, que parecen no existir y se comportan como espejos, de forma que el juego entre la imagen real y la imagen virtual es permanente. Las habitaciones fueron concebidas como inmensos palcos, de una parte, sobre el puente de Brooklyn y el perfil de ciudad, y de otra parte, sobre los puentes de Manhattan y Williamsburg, sobre los que se ejerce una percepción directa, frente a la delicadeza de la silueta del fondo que permite percibir a lo lejos la Estatua de la Libertad y el Edificio *Empire State* y demás rascacielos situados en la orilla de *South Street*. En realidad, el *River Hotel* es un puente entre dos puentes, desde el que se puede observar la ciudad como si estuviéramos en un barco. El edificio está implantado conforme a la lógica de los muelles de New York y con el respeto de la retícula urbana que llega hasta el agua, sobre la que se extiende como si quisiera alcanzar la orilla opuesta, lo que debe ser interpretado como un gesto simbólico de un muelle que se siente más habitante de Manhattan que de Brooklyn. La pasarela oeste, en el vestíbulo del hotel, despliega una ventana de más de cien metros de longitud para contemplar la otra orilla, lo que sucede desde todos los espacios comunes del hotel, incluso desde las salas de cine, donde la pantalla se eleva para dejar ver el *skyline* y los puentes, lo que confiere a este conjunto una enorme transparencia e integración en el entorno.

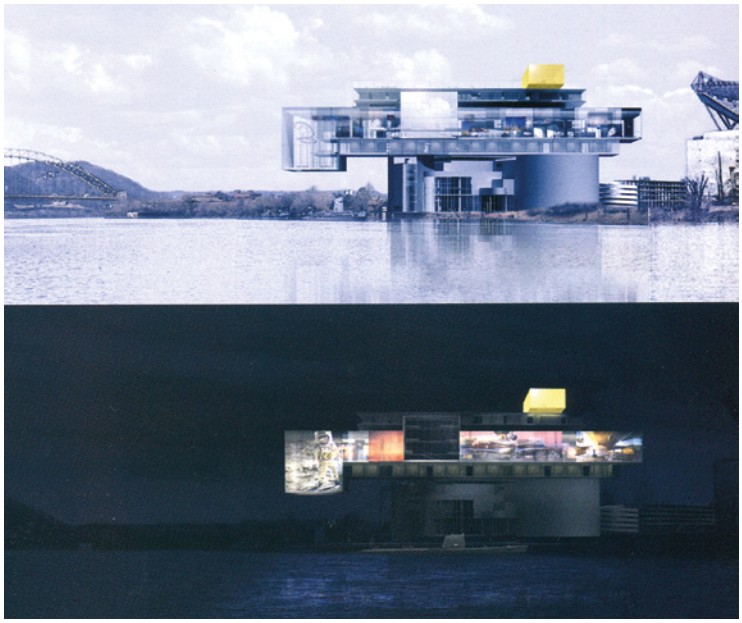
Entre los proyectos de este período destacamos también el *Centro Científico Carnegie*, en Pittsburgh, Pensilvania, Estados Unidos (2000), cuyo objetivo fue conferir fuerza a la imagen del centro, que resultaba insuficiente. En consecuencia, lo que se planteaba era fagocitar del edificio actual, creando un nuevo edificio-hito a construir sobre el existente, para sustituirlo por una arquitectura franca, compleja y singular, que se proyectara sobre el agua para tener una mayor y mejor percepción desde la ciudad y convertirse en el nuevo símbolo arquitectónico de Pittsburgh. El impacto de esta arquitectura se reforzará gracias a su altura, que superará ligeramente la del estadio vecino. Esta solución también libera un gran parque, por el que se crea un paseo cubierto de acceso a lo largo del mismo, donde se implanta la dotación de aparcamientos. El nuevo edificio es un mirador sobre la ciudad y el río, pero también sobre el nuevo paisaje plantado, al que se accede desde el vestíbulo, llevando a los visitantes hasta el último piso, desde donde se pueden encadenar exposiciones, espacios dedicados a la educación y finalmente a las salas de cine. Al edificio existente se le dota de nuevos accesorios de carácter decorativo y se pinta de los colores del nuevo edificio, para darle al conjunto un carácter unitario. Estos colores son los del acero, que hacen

RIVER HOTEL EN BROOKLYN, NUEVA YORK. FOTO: ARTEFACTORY

referencia a la historia de Pittsburgh y expresan una arquitectura del metal, y que esencialmente son los del oro pulido mate y el gris elefante. La visión lejana del edificio desde la ciudad es monocroma y anaranjada, y desde el parque es monocroma y gris antracita, lo que confiere un excepcional equilibrio al conjunto.

Otro proyecto de esta misma época es el nuevo *Teatro Guthrie* de Minneapolis, en Minnesota, Estados Unidos (2001), que es lindero del antiguo teatro popular creado por Tyron Guthrie, en la zona de mayor desarrollo industrial de la ciudad de Minneapolis. El nuevo teatro se implanta en el histórico rectángulo de oro, cerca de las cascadas de la ciudad y se plantea desde la idea que alentó al antiguo teatro, la ligazón con la industria, pues se trata de un lugar de producción, proceso de fabricación y exhibición de un espectáculo, desde un punto de vista arquitectónico. Todo ello puede expresarse en relación con la historia de las construcciones industriales. Minneapolis ha descubierto que una industria nacida del río, que en su día le dio un gran prestigio, ha contribuido en la actualidad al desarrollo de la cultura como parte importante de su imagen y atractivo. Esta es la razón de que la arquitectura del *Guthrie*, gracias a sus volúmenes y colores, puede leerse como un eco lejano de los silos e industrias con los que se desarrolló esta ciudad, lo que ha llevado a Jean Nouvel a proyectar el vestíbulo principal del teatro de forma que se adelante como un puente para contemplar las cascadas. También se plantea un diálogo entre los rótulos luminosos del teatro y las fábricas existentes en su entorno, de forma que las dos nuevas salas del nuevo *Guthrie* completan la metáfora industrial de este conjunto. Todo lo demás no es más que arquitectura que entremezcla historia y modernidad para convertirse en un hito histórico, en el que la vitalidad y la inventiva en la cultura teatral de Minneapolis encuentran el marco más adecuado para su desarrollo.

Dentro de los proyectos americanos que desarrolla Jean Nouvel en esta etapa, y de forma casi simultánea a la obra anteriormente indicada, se presentó al concurso del proyecto del *Museo de Arte del Condado de los Ángeles,* en Los Ángeles, Estados Unidos (2001), donde las arquitecturas existentes se presentaban muy yuxtapuestas y abundantes en vegetación. El museo objeto de este concurso, el LACMA, es en ese



CENTRO CARNEGIE EN PITTSBURGH, PENNSYLVANIA. FOTO: ARTEFACTORY

HOTEL SOHO EN BROADWAY, NUEVA YORK. FOTO: ARTEFACTORY

momento una acumulación heterogénea de edificios levantados a lo largo de cuarenta años, en las que la arquitectura, la poesía, el espíritu del lugar y el placer de situarse en el mismo, se hizo sin ningún criterio, extendiéndose esta yuxtaposición a las edificaciones colindantes. Resultaba por ello interesante la tentación de edificar un hito histórico que hiciera olvidar el pasado, pero era preciso aprender a amar lo que ya existía, observar con un poco de ternura las actitudes algo anticuadas y desfasadas que expresaban esos edificios, lo que obligaba a analizar cada uno de ellos, cada ampliación y cada contaminación de lo que no se pudo llegar a materializar.

Otra importante obra, proyectada un par de años después dentro del periplo norteamericano, es el edificio de *Hotel en el Soho*, Broadway, en New York (2001), en el que Jean Nouvel se plantea la cuestión de la materialidad de la arquitectura, abriéndole a este proyecto unas perspectivas inmensas. El solar está en el Soho, un barrio sumamente protegido, en el que los proyectos arquitectónicos son examinados por una comisión muy estricta, que se inquietó al principio por el proyecto, pero luego lo asumió, pues el edificio aplica un principio de integración que se consideró adecuado. La estructura se inserta en la arquitectura del barrio y para evitar que el edificio fuera muy pesado se dejó un cierto espacio con el colindante, lo que permitió la percepción de todo el edificio. Todos los edificios hoteleros tienen siempre muchos condicionantes funcionales, pero a pesar de ello se quiso dejar de forma manifiesta la escalera, como se puede observar en todos los edificios del *Soho,* y proponer una interpretación de la misma. De arriba abajo, a lo largo y a lo ancho. Todo el edificio posee un efecto de transparencia, que cubre o descubre el hotel y revela su autonomía. Con esta estructura general se combinan toda una serie de juegos sobre la tipología de las habitaciones y sobre la materia y el color del vidrio. Se aprovecharon las múltiples cualidades del vidrio para dar respuesta a las distintas aspiraciones de los clientes del hotel, que cuando se encuentran en un contexto urbano precisan conservar un cierto misterio y proteger su intimidad, de forma que a la vez también les permita disfrutar del emplazamiento privilegiado en la ciudad. La cuestión es saber como protegerse en una arquitectura de vidrio trabajando las ideas de aparición y desaparición mediante efectos de transición, de forma que el vidrio pasa de la transparencia a la opacidad. Se ha utilizado en este edificio un vidrio de color rojo oscuro, que desde el exterior parece negro, que cambia según las horas del día, pasando de ser un objeto macizo y de con-

tornos nítidos, a irse desmaterializando hasta el punto de que los límites entre exterior e interior se desdibujan, lo que le confiere un carácter erótico a la arquitectura.

Un proyecto casi coetáneo con el hotel que acabamos de describir es el Edificio de *Apartamentos Mercer,* situado en *Mercer Street*, en New York, Estados Unidos (2001-2008), que inicialmente fue proyectado para hotel pero finalmente se destinó a uso residencial. Las características del solar invitaban a adosarse al edificio medianero, pero se decidió separar del mismo, que como todos los de su entorno son representativos de la arquitectura industrial del distrito del Soho. La composición de las fachadas y los materiales utilizados son una clara opción para producir una arquitectura decididamente contemporánea, no deseosa de ser diferente, sino que por el contrario aspira a fundirse con el lugar para enfatizar las cualidades de su entorno. Las proporciones de las dos estructuras superpuestas que conforman el edificio, toman como referencia la de los edificios situados en su proximidad. La estructura inferior se eleva hasta la altura y ancho del *Broome Building*, situado en el extremo norte de la manzana. Las fachadas sobre *Mercer Street,* en el lado Oeste, se componen de grandes ventanales con paños de cristal rojo oscuro, y el lado este posee un despiece de las ventanas más estrecho con vidrios de color azul noche. El cuerpo más alto, la torre, tiene una fachada más plana con dos series de ventanas correderas muy grandes, mientras la fachada posterior se compone mediante un patrón de paneles opacos o transparentes, con reminiscencias de las medianeras de los edificios colindantes. La distribución de las viviendas es muy diversa, recogiendo diez tipos diferentes de viviendas, y en la parte superior se proyectan unos dúplex de grandes dimensiones.

De forma intercalada con estos importantes proyectos americanos, Jean Nouvel proyectó del espléndido Edificio de la *Filarmónica de Copenhague*, en Dinamarca (2002-2009) desarrollado en un entorno no construido, casi en solitario, lo que implicaba proyectar ante un futuro incierto, misterioso. El misterio nunca está alejado de la seducción, y por tanto de la atracción; por ello Jean Nouvel se planteó enriquecer el contexto, cualquiera que fuera éste, para lo que había que afirmar a priori una presencia, una identidad. Para ello se planteó, respetando la geometría urbana programada, dar escala al equipamiento, que sería un paralelepípedo misterioso, un volumen que permitiera adivinar su interioridad variable con las luces del día y de la noche. Durante la noche el volumen produciría imágenes, colores, luces, todo ello expresiones de una intensa vida interior. Una plaza cubierta

EDIFICIO DE APARTAMENTOS EN 40TH MERCER, NUEVA YORK.
FOTO: ROLAND HALBE

SALA DE CONCIERTOS DE LA RADIO DANESA, COPENHAGUE. FOTO: PHILIPPE RUAULT

dominaría el espacio interior, un gran volumen vacío bajo las escamas de madera que envolvía la sala de conciertos. A un lado, el mundo de los músicos en torno a patios y terrazas exteriores profusamente planteadas. Al otro lado, los espacios públicos con interiores piranesianos enlazando las diversas salas de música, el restaurante y la calle interior, que estructuraba estos espacios. La abstracción se ve invadida por la figuración, lo permanente se completa con lo efímero. La arquitectura se afirma en los detalles, siendo en este caso como la música, hecha para conmover y deleitar.

Otro edificio de gran importancia de esta etapa de Jean Nouvel es el conjunto *One New Change,* de Londres, en Reino Unido (2003-2010), que conforma una manzana, y que viene a completar el sistema urbano de calles existentes de esta zona de la ciudad. Lo que se proyecta es la idea de que un desarrollo de oficinas y tiendas fuera un espacio urbano acogedor, capaz de producir una animación serena que mantenga su vitalidad durante la noche y los fines de semana. La ordenación de esta manzana se plantea desde la idea de que deben existir pasajes en el interior de la manzanas, que a su vez conecten con las calles circundantes estableciendo una continuidad urbana. Los nuevos pasajes crean un cruce de calles en el centro de la manzana, con la ambición de crear unos pasajes comerciales del siglo XXI y posteriormente magnificar la importancia de los cruces mediante un signo arquitectónico que los vincule con la Catedral de San Pablo. La vista de la cúpula de esta catedral desde el interior de los pasajes es única e impresionante por su proximidad. Los materiales de las fachadas establecen un diálogo con los edificios de su entorno. Son de textura mate y suave, reservando los brillos para los pasajes interiores. El contraste entre el exterior mateado y el interior pulido estimula el deseo de entrar y explorar una nueva zona que manifiesta el cambio de la ciudad. Se trata de enriquecer la ciudad con una nueva clase de modernidad, una que llega más allá para dialogar, complementar y revelar el carácter diverso de su entorno.

A continuación, otro edificio característico de esta etapa de la obra de Jean Nouvel es el *Edificio de Apartamentos EN 100 11th Avenue*, en *Chelse*a, *New York*, Estados Unidos (2005-2010). En él, Jean Nouvel ha creado una arquitectura excepcional, de acuerdo con lo que el lugar requería, pues un emplazamiento como éste invita al optimismo y a la exaltación de la luz. La arquitectura difracta, captura y observa, pues sobre un ángulo curvo se captan todos los reflejos de su entorno y sus destellos diversos. Los apartamentos componen y descomponen el complejo paisajístico en que se ubica el edificio, y las transparencias de sus fachadas se inscriben en los reflejos del Río Hudson, mientras el ladrillo neoyorkino contrasta con la composición geométrica de grandes rectángulos de vidrio transparente. La arquitectura es la expresión del placer de poder estar en este estratégico punto de Manhattan.

Un año más tarde, Jean Nouvel diseña el edificio de *La Marselleise,* en Marsella, Francia (2006-2018), en forma de pequeño rascacielos situado junto al mar, destinado a oficinas, y que ha sido terminado recientemente. Este edificio es la sede de un grupo de empresas, destinado a ubicar a delegaciones o sucursales locales de otras grandes empresas. La torre de treinta y una plantas sorprende por los tonos vibrantes de su fachada, en la que destacan distintos matices de rojo, azul y blanco, que son los colores de la ciudad de Marsella y también de la bandera gala. El edificio forma parte de una operación de planificación urbana en los antiguos muelles industriales de la ciudad, en el que se han proyectado también, por parte de Rudy Ricciotti, el Museo de las Civilizaciones de Europa y el Mediterráneo, y por parte de la fallecida Zaha Hadid el rascacielos destinado a similares usos, con el que se relaciona. El edificio está determinado por el color, el conjunto está pixelado con los colores indicados y tiende a fundirse en su entorno, desarrollando un conjunto de formas y colores caracterizados por la incorporación de unos *brisoleils* y una celosía, que nos hace pensar en una versión actualizada de la unidad de habitación de la Corbusier, indudablemente el más importante referente de la arquitectura moderna en esta ciudad.

Y por último, también en Francia, vamos a destacar los proyectos del conjunto de *Viviendas Sociales Lormont*, (2007-2011) y del conjunto *Residencial Cenon*, ambos situados en Burdeos (2007-2011), en los que de forma simultánea se dio respuesta muy diferente a requerimientos diferenciados. En el primer conjunto, por estar emplazado en un lugar con vistas al Río Gironde y al puente de Aquitania, y para aprovechar dichas vistas y garantizar la privacidad de los vecinos, cada una de las veintiséis viviendas pro-

APARTAMENTOS EN 100 11TH AVENUE, CHELSEA, NUEVA YORK.
FOTO: PHILIPPE RUAULT

MUSEO LOUVRE ABU DHABI, ABU DABI. FOTO: YOSHIO FUTAGAWA

yectadas son diferentes, lo que determina un edificio con una silueta en forma de diente de sierra, conformando un volumen extendido horizontalmente. Su frente acristalado abarca de suelo a techo, y su parte posterior cerrada protege al edificio de una calle ruidosa, donde los pasajes transversales abiertos entre las viviendas hacia el río Gironde invitan a acercarse al borde fluvial. Éste refleja la luz sobre las plazas de acero inoxidable del edificio, dando lugar a imágenes oníricas difuminadas, visibles desde la calle exterior.

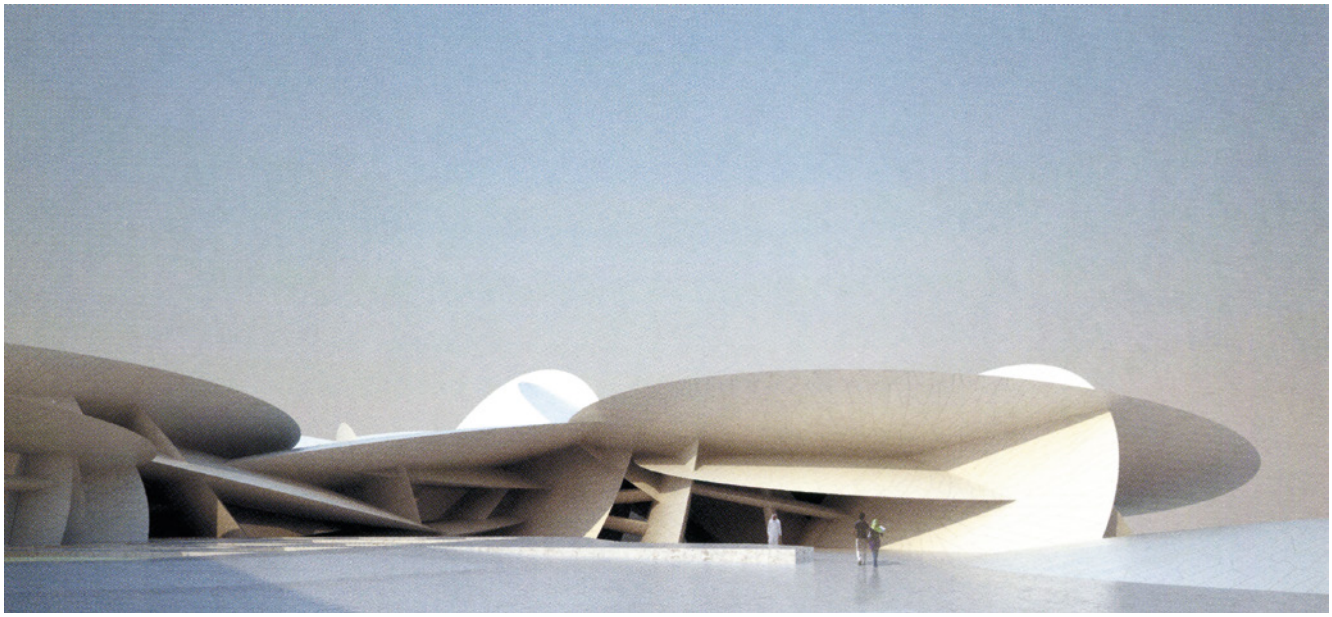
De forma muy distinta resuelve el segundo de estos dos conjuntos de viviendas, que situado sobre una topografía plana en una zona suburbana de la ciudad, resuelve su arquitectura mediante un bloque de desarrollo horizontal, rodeado de un pinar, conformando una suerte de parque privado que se relaciona de forma placentera con la edificación. Ésta se conforma con apartamentos de amplias superficies y bien orientados, en cuyas fachadas se instalan carpinterías plegables, que abren a las terrazas privadas rematadas con robustas barandillas-antepecho de sección rectangular, cuyos techos y las propias barandillas están pintadas creando una gradación de rojos, en una sinfonía de color ciruela, violáceo y burdeos, que armonizan la composición de las mismas. Los dos proyectos son muy interesantes pero resueltos con soluciones muy diferentes, determinadas por el emplazamiento de los mismos.

CUARTA ETAPA. (2007-2018)

Esta cuarta y última etapa de la obra de Jean Nouvel es la más internacional del Arquitecto, pues su obra se dispersa por los lugares más diversos del mundo, dando respuestas geniales a proyectos con requerimientos muy diversos. Incluimos algunas obras, que aunque fueron iniciadas poco antes del período temporal en que las enmarcamos, muestran una respuesta muy desarrollada y adquieren toda su dimensión dentro de la creatividad desbordada que las caracteriza.

El diseño del edificio del *Museo del Louvre*, en Abu Dabi, Emiratos Árabes (2007-2013) tuvo como objetivo crear un mundo acogedor, combinando la serenidad de la luz y de la sombra, la reflexión y la calma, a fin de crear un espacio adecuado para la ubicación de las obras de arte. El edificio quiere pertenecer al lugar, intensificando la fascinación de los encuentros excepcionales con las obras de arte. Para ello lo envuelve en un mar artificial y lo protege con un parasol, creando un espacio «lluvia de luces», accediendo por él al ansiado deseo de explorar colecciones únicas, entretenerse en librerías tentadoras y degustar tés, cafés y manjares de la gastronomía local. Es un lugar sereno y complejo. Un contraste entre una serie de museos que cultivan sus diferencias y sus autenticidades, basado en el símbolo principal de la arquitectura árabe. La cúpula, en este caso, es una propuesta moderna de 180 metros de diámetro conformada mediante una geometría radial perfecta, de materia tejida y perforada de forma aleatoria, y genera una sombra plateada por estallidos de sol. El *Louvre* de Abu Dabi se sitúa en el punto final de un recorri-

FILARMÓNICA DE PARÍS, PARÍS. BALCÓN EN EL PASILLO



MUSEO NACIONAL DE QATAR, DOHA.

do urbano, como un jardín en la costa, un remanso fresco, un refugio de la luz del día y del atardecer, cuya estética lo convierte en un santuario del arte.

El edificio de la *Filarmónica de París*, situado en el Parque de *La Villette* en París, Francia (2007-2016) está ideado como un evento prestigioso, manteniendo una relación armónica con el Parque, con la Ciudad de la Música y con su entorno, la periferia de Paris. Jean Nouvel lo concibió como una arquitectura de reflejos mensurados, que desde su organicidad creada mediante un sutil relieve de elementos de aluminio fundido, llega a dibujar patrones bacterianos en el plano del suelo. Este complejo edificio es un verdadero espacio abierto, en el que la sala principal y vestíbulos son unos lugares de encuentro donde se pueden establecer relaciones sociales con vistas a los jardines colindantes, a los que se orienta también el restaurante, conformando un paisaje que evoca estratos inmateriales de música y de luz. Suspende a su vez el auditorio en el espacio, en largas balconadas con butacas muy confortables y cuyo envoltorio es un ciclorama, que se baña con iluminación seleccionada en función de los distintos repertorios. Todo constituye un placer visual y sensorial que habita en las filarmónicas más prestigiosas, a las que se incorpora sin duda este edificio, presidido por su serena, aunque poderosa, estética mono-material de aluminio fundido con delicados matices perlados, y por la presencia misteriosa de su sala resplandeciendo suavemente en el interior de los pliegues grises y plateados que lo conforman.

Otro importantísimo edificio de esta etapa, proyectado poco después, es el Edificio del *Museo Nacional de Qatar,* en Doha*,* Qatar, (2008-2012), la nación más joven del Golfo Pérsico, situada en una lengua de tierra rodeada de agua, en la que el desierto alcanza el mar. Los cataríes descienden de nómadas árabes establecidos en el desierto marítimo, que se dedicaban a la pesca, a buscar perlas y tesoros invisibles bajo el mar. Doha en los años cincuenta era una aldea, que posteriormente devino en capital, que creció como consecuencia de la posición central que este país tiene en el Golfo Pérsico y que se ha desarrollado en la forma que lo ha hecho gracias al petróleo. En ella se ha proyec-

tado este Museo Nacional de Qatar para ofrecer el testimonio de la geografía física, humana y económica que constituye la historia catarí. Para este emplazamiento existía un lugar simbólicamente predestinado, la cuna de la familia Althani en Doha, un palacio modesto, noble y sencillo, en el que comienza esta aventura vivida por este país en el siglo veinte. Se emplaza a la entrada de la ciudad, en la puerta urbana, por la que han de pasar todos los visitantes procedentes del aeropuerto. El estudio arquitectónico del edificio se realizó de forma paralela al estudio del programa funcional del mismo, que fue difícil de elaborar, pues se trataba de revelar una historia que no había tenido tiempo suficiente como para constituir una memoria, y que era simplemente un presente a galope, una energía en acción. El Museo Nacional de Qatar es una prueba patente de la intensidad de esta energía, albergando fragmentos geológicos y arqueológicos tradicionales, los objetos que dan testimonio de la vida nómada, los negocios de pesca, las redes y los barcos. Lo esencial es sacar a la luz aquello que de otro modo no podía ser descubierto o experimentado en relación a los caprichos de la naturaleza y la temporalidad. Todo está pensado en este Museo para hacer sentir al visitante del desierto y el mar. Su arquitectura y estructura simbolizan el misterio de las concreciones y cristalizaciones del desierto, sugiriendo el patrón entretejido de los afilados pétalos de la rosa del desierto. El pueblo nómada modela su ciudad capital a través de este emblemático monumento, construido con las técnicas más avanzadas de la arquitectura contemporánea y que comunicará a los visitantes, mediante el cine de alta definición, su museógrafa. Este Museo Nacional de Qatar devendrá la voz de la cultura catarí, trasladando el mensaje de la metamorfosis de la modernidad y el de la belleza del encuentro entre el desierto y el mar.

Otro importante proyecto de ideación en el mismo año, es el edificio de la *Torre Señal*, situada en la zona de *La Défense* de Paris, en Francia (2008), que es un magnífico proyecto que revela la acumulación de un conjunto de objetos disímiles en la barriada parisina de *La Défense*, que solo se equilibra con la imagen serena del Arco, y que adquiere un mayor equilibrio con esta *Torre Señal*, que no sólo estabiliza sino también le confiere valor a este collage incierto de edificaciones. La *Torre Señal* es una torre de terrazas con amplios espacios varios y grandes terrazas cubiertas de carácter singular, expresión del carácter heterogéneo, mixto y animado de un programa urbano destinado a crear vida. Esta torre de terrazas permite que algunos espacios interiores sean percibidos desde el exterior, lo que hace que sea una arquitectura abierta, a la vez que sobria y luminosa, en la que destacan los elementos curvos de acero de una rica gama de grises, que se iluminan mediante espejos, que reflejan una luz cálida hacia su interior. Estas terrazas se abren y se cierran, creando un equilibrio técnico mediante la gestión del

TORRE SEÑAL, PARÍS

aporte solar. Es un arquetipo tipológico de arquitectura sostenible.

El edificio del *Centro de Diseño RBC*, en Montpellier, Francia, (2008-2012) es un inmueble situado en Port-Marianne, en el área metropolitana de Montpellier, que se manifiesta como una caja gris opaca, en la que se insertan las palabras claves del objeto, para invitar a entrar en el mismo. Tras abrir las puertas, la opacidad se convierte en transparencia y el lleno le hace sitio al espacio. El edificio está soportado en una inmensa estructura metálica, dominada por una cubierta de vidrio, de la que se cuelgan entreplantas horizontales a ambos lados del vacío central. Contra el neutro fondo gris, el único color utilizado en el edificio, una luz intensa ilumina todos los objetos interiores del edificio como si se tratara de un museo, aportando vida y color al lugar e invitando a deambular por el edificio de un estímulo visual a otro, dentro de un espacio plural.

ONE CENTRAL PARK, SIDNEY.
FOTO: MURRAY FREDERICKS

Otro destacado edificio de esta etapa es el *One Central Park*, situado en Sidney, Australia (2008-2014), conformado por dos torres de apartamentos de doce y treinta y cuatro plantas respectivamente, situadas sobre un zócalo común de uso comercial y recreativo. La torre de mayor altura supone el punto culminante del conjunto *One Central Park*, construido sobre una antigua fábrica en el centro de la ciudad. El paisaje vertical cubre aproximadamente el 50% de las fachadas de los edificios. Este paisaje vertical se proyecta como prolongación del parque urbano adyacente, creando un entorno de vida excepcional para los residentes y un potente icono de verdor en el perfil urbano de Sidney. Muros hidrofónicos, receptáculos de tierras horizontales y cables de sujeción componen un sistema integrado en las fachadas de las torres, lo que permite el desarrollo de una gran variedad de plantas trepadoras y de enredaderas. Estas funcionan como un dispositivo de control solar natural con variaciones estacionales, que protege los apartamentos de la radiación solar directa en verano, permitiendo la máxima radiación en invierno. Esta combinación de estrategias arquitectónicas sostenibles ha permitido que este proyecto sea la primera torre residencial de Sidney, y una certificación máxima de sostenibilidad. Los apartamentos disponen de terrazas exteriores e interiores, que incrementan los espacios vivideros, permitiendo aprovechar el clima cálido de la ciudad. La torre-residencia de mayor altura recoge un voladizo monumental próximo a la coronación del edificio, que acoge un espacio comunitario y una terraza panorámica. Un heliostato motorizado anclado a la estructura del voladizo captura luz solar y la refleja hacia abajo para iluminar la zona del parque sobre la que la torre arroja sombra. Durante la noche el heliostato se ilumina, lo que constituye una auténtica obra de arte, que enriquece la belleza del conjunto.

OFICINA EUROPEA DE PATENTES EN RIJSWIJK, LA HAYA

Por último, pasamos a describir el edificio de la *Oficina Europea de Patentes* en Rijswijk, en la Haya, Holanda (2012), emplazado en el segundo pantalán del puerto de Rijswijk en un espacio predominantemente horizontal construido con piedras sobre el mar, donde se crea una propuesta que revela la naturaleza real de este emplazamiento, la magia específica de este lugar. La poética del lugar emana del hecho de que esta franja de tierra estrictamente horizontal no es realmente necesaria, pero hace que los horizontes parezcan distantes, desplegando un cielo sin fin. Es por ello por lo que el edificio aspira a estar en el aire, a flotar en el vacío, en el aire denso, en la espuma del mar, bajo nubes blancas o en el azul de un cielo que no tiene techo. El objeto de Jean Nouvel fue introducir en este mundo portuario terrestre, un buque insignia de noble escala y proporción, cuya materialidad es inquietante y cuya abstracción geométrica es absoluta. Este edificio es calmo y sereno, nada puede tocarlo, forma parte del cielo. Toma el color del mismo mediante la transferencia del vidrio de sus fachadas y el acero inoxidable de las líneas horizontales, que le dan ritmo. Este edificio al mirarlo produce una sorpresa, motivada por la simplicidad y la tensión de sus volúmenes y líneas y también por el descubrimiento de que la estructura nace del agua en la que se refleja. Los signos de la dignidad de esta gran institución internacional se hacen visibles a lo largo de su fachada principal, lo que garantiza el carácter distintivo de este edificio. Este carácter se refuerza en su espacio interior, en las áreas de recepción, situadas en un vestíbulo profusamente iluminado por la luz natural. Las plantas de oficina están concebidas como espacios abiertos de forma lineal y ortogonal en relación al cielo. Las largas perspectivas del corredor central se abren a un espacio vacío, el horizonte. Las oficinas están diseñadas para emplazarse en medio del aire, con extensiones externas formadas por jardines lineales de líquenes y paneles microperforados para limitar la radiación solar directa. Estos espacios simbólicos suponen una extensión visual que acentúan el horizonte. El edifico busca sensaciones de privilegio y placer. El privilegio de ser capaces de apropiarnos del cielo y el horizonte como materiales primordiales de la arquitectura, y el placer de trabajar en un mundo claro, abierto y exacto, que también puede ser protegido, cerra-

do y acogedor. Todo ello, dentro de un rectángulo de cielo, cuya única ambición es hacernos conscientes de las variaciones atmosféricas.

En estos últimos años y hasta nuestros días, Jean Nouvel ha continuado trabajando de forma infatigable, como en toda su vida, realizando proyectos tan importantes como el *Museo Nacional de Arte de China*, en el distrito olímpico de la ciudad de Beijing, en China (2010); el conjunto turístico *Oasis Eco Resort*, en un lugar próximo a Casablanca, en Marruecos (2014); el conjunto residencial *Shanghai Huaihai,* en Shanghai, China (2015); el edificio de la torre residencial *Rose Wood*, en el barrio de Matarazzo en Sao Paulo, Brasil (2015-2016); el edificio de la torre de oficinas *Tencet*, en Guangzhou, China (2016-2017), o el *Museo de las Artes de Pudong*, en la península de Predong, en el distrito de Lujiazui en Shanghai, China (2017-2018), entre otros muchos proyectos y obras.

En un artículo como este, es difícil recoger de forma exhaustiva todas las obras realizadas por Jean Nouvel, razón por la que hemos dejado de referenciar muchas de ellas, algunas tanto o más importantes que las reseñadas. Pero nuestro espacio es limitado, y no obstante, considero que la obra descrita nos permite aproximarnos a la arquitectura de este gran arquitecto y al desarrollo de sus obras, desde sus inicios hasta el día de hoy.

OBRA ARQUITECTÓNICA EN ESPAÑA

El primer proyecto que realiza Jean Nouvel en España, tras ganar el correspondiente concurso, es el de la ampliación del *Museo Reina Sofía* en Madrid (1999), cuya descripción hemos realizado dentro de la indicada etapa. Es una obra importante, que viene a complementar en ese momento la zona de los museos de la ciudad madrileña, aunque quizás el más relevante de todos sea el proyecto de la *Torre Agbar* en Barcelona (1999). Ambas suponen las obras arquitectónicas más importantes de las construidas por Jean Nouvel en España, cuya descripción hemos realizado dentro de la misma etapa de su obra.

En esta misma época, realiza el proyecto del Museo de la Evolución Humana, en Burgos (2000), que se plantea como un lugar que quiere hablar de tiempos inmemoriales, de una época en la que la arquitectura no era más que la elección de unas marcas grutescas, y el territorio estaba libre para posibilitar cualquier intervención. El museo es planteado como un resurgimiento de la ciudad en la geografía y el paisaje que rodean a la ciudad de Burgos. También realiza el proyecto del *Palacio de Congresos y Ocio* de La Coruña (2001), que se plantea desarrollar en el puerto, razón por la que la arquitectura propuesta se desarrolla con materiales utilizados en la actividad portuaria, y es de alguna forma la expresión de una máquina por la lógica programática y la eficacia que da lugar a la belleza de los muelles portuarios. De ello nace una poética que potencia la expresión y la presencia del puerto. La edificación propuesta está cubierta y abierta, y en su conjunto resulta muy atractiva.

Otra obra importante en España es el proyecto del *Hotel Puerta de América*, en la avenida de América, en Madrid (2003-2005), que fue concebido como un proyecto colectivo, pues en la distribución de sus habitaciones por planta intervinieron hasta 18 arquitectos y diseñadores. Todo ello a partir de la concepción general de los espacios interiores y de su funcionamiento, así como de las fachadas diseñadas por este gran arquitecto francés.

También es una obra importante el proyecto de la rehabilitación de la *F*ábrica *de Cervezas Moritz*, en Barcelona (2004-2007), un conjunto de tres edificios situados en la Ronda San Antón, que constituyen un testimonio de la arquitectura industrial de la Barcelona del Siglo XIX, y que necesitaba adaptarse al siglo XXI. Para ello se conforma un complejo de restauración y comercial con una oferta abierta al público más diverso. El proyecto revela la belleza de la arquitectura industrial, que es recuperada en gran medida para transformarse superponien-

EXTENSIÓN DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID. FOTO: YOSHIO FUTAGAWA

do diferentes de la edificación existente, enriqueciéndose con elementos de la arquitectura actual para dar lugar a unas espléndidas instalaciones, expresión de la vitalidad de una ciudad como Barcelona. En este mismo tiempo, también proyecta el conjunto residencial *Ibiza-Life Marina* en Ibiza, (2005-2008), una espectacular ordenación edificatoria, en forma de «u», bastante cerrada y desarrollada en ocho plantas sutilmente escalonadas, que llaman la atención por su colorido y su situación frente al puerto deportivo de Ibiza, en la zona de nuevo desarrollo.

Por último, reseñamos la obra del *Hotel Reinassance* de Barcelona (2005-2012), ubicada en la Plaza de Europa de Hospitalet de Llobregat, donde también está situada la famosa torre roja del arquitecto Toyo Ito. Es un edificio en Torre doble de 110 metros de altura, que emerge de un jardín de palmeras, y cuya arquitectura es un lujo, enfatizada por una generosa marquesina vegetal. La fachada del edificio se configura mediante un lenguaje formal muy acusado, y a excepción de la fachada norte, que es de color negro, las restantes son de color blanco muy intenso, casi cegador. No hay ventanas, la materia

es mutante, los juegos de luces son inestables y están en continuo movimiento. A media altura de las fachadas, un jardín envuelve al edificio. En la planta superior se desarrolla una corona de palmeras, de las que surgen las terrazas de las suites. Es un excepcional edificio, y como el resto de su obra en este país, constituye un indudable enriquecimiento del patrimonio arquitectónico español. También contribuye a este enriquecimiento el proyecto de la misma época de la *Ciudad de Negocios y Congresos*, en Barcelona (2007), cuya idea es desarrollar este conjunto en terrenos de la Feria de Muestras, en lo que se ha dado en llamar «área de actividades», para lo que propone una plaza urbana con grandes contenidos vegetales para crear su propio microclima, un oasis dentro de esta zona, al que abren las fachadas de las oficinas formando un atrio de vegetación. En este atrio el Palacio de Congresos se nos presenta como una burbuja de Fuller, protegiendo al conjunto del viento y de la radiación solar directa, pretendiendo provocar una forma distinta de trabajar y vivir las reuniones profesionales, en un clima mejor que el de la ciudad barcelonesa.

Esta estructuración por etapas que hemos expuesto de las obras de Jean Nouvel, donde hemos ubicado y analizado su obra, puede ser cuestionable. Pero al igual que en anteriores artículos, hemos procurado detectar las diferencias evidentes que existen en los desarrollos formales y temporales de sus obras, la diversidad temática de su arquitectura, las diversas implantaciones de sus edificios, o los distintos grados de resolución de sus arquitecturas. Estas son las causas que nos han motivado a estructurar de esta forma su obra, intentando dotarla de un sentido.

COMENTARIO FINAL

Para un mejor entendimiento de la arquitectura de Jean Nouvel, y como consecuencia de todo lo anteriormente expuesto, nos hemos planteado analizar los conceptos y características que constituyen la raíz de la contemporaneidad de su obra y el soporte de su discurso, sin falsas justificaciones éticas. Para ello hemos tomado como referencia las ideas vertidas por el profesor y arquitecto Santiago de Molina en su artículo denominado *Reflejos de lo contemporáneo*, en el que desarrolla de forma bastante resumida y acertada las ideas, actuaciones y conceptos que han sido referentes en el desarrollo de este arquitecto, y que son las siguientes:

- El primero de ellos es el concepto de **Ambigüedad** del que se vale en la concepción inicial de sus obras, que normalmente es rechazada de forma paulatina a través del proceso de diseño de las mismas, pero en todo caso es un determinante de su arquitectura. Este concepto se convierte en uno de los fundamentos básicos de la ideación de sus obras, pues dentro de esta ambigüedad en la que el arquitecto se mueve de forma consciente, a sabiendas de que es un terreno resbaladizo y peligroso para el prestigio de cualquier profesional, procura renunciar a la congruencia en la posible lectura que pudiera hacerse de sus obras. Esto se puede apreciar en el incierto efecto del galvanizado metálico aplicado a una escala inusitada en la fachada de la *Filarmónica de Paris*, en el espejo en vuelo del *One central Park* de Sidney, cuya estructura elevada parece un objeto volante no identificado a punto de aterrizar o despegar, o en los inesperados patios de manzana del proyecto de la *Torre Señal* en *La Défense* de París entre otros muchos. El escritor William Empson tipifica la ambigüedad como una herramienta para desvelar lo más profundo de la poesía a comienzos del siglo XX, de una forma refinada, sofisticada y erudita, entendiéndola como el conjunto de los significados latentes que puede constituir el centro de la actividad poética y creativa. En esta idea Jean Nouvel coincide al utilizar la ambigüedad como herramienta de profundidad concep-

tual. Como si fuera un tornillo sin fin, lo que le importa al escritor y al arquitecto es pasear por el interior de lo especial que genera el tornillo y seguir dando otra nueva y seductora vuelta de tuerca, para adentrarse en las ideas hasta agotarlas y descubrir por completo la complejidad desde esta perspectiva. Esta línea de trabajo da lugar al abismo interpretativo de una arquitectura-espectáculo que se mueve en un estrecho margen de ideas, y que Jean Nouvel como arquitecto excepcional nos ofrece, sabiendo que es el camino hacia una puerta entreabierta donde encontrar una arquitectura perdurable.

- El segundo es el de **Transparencia**, normalmente articulada a través del vidrio, sustancia fetiche para Jean Nouvel, pues es el material más empleado en su obra y en el que ha volcado con ahínco gran parte de sus energías, ya que lo utiliza como una materia doble y emblemática, capaz de representar y condensar su mundo interior. El vidrio es para Jean Nouvel, como lo es para Baudrillard, el milagro de un fluido fijo y, en consecuencia, la encarnación de la modernidad liquida que es nuestro tiempo, razón por la que también representa la posibilidad de aglutinar una diversidad inagotable de sensaciones, que lo diversifican y refuerzan. El vidrio, además de su habitual transparencia, es luminosidad, frialdad, repentina agudeza, ligereza, palidez, sedosidad, irrigación y brillo entre otras cualidades, y en la obra de este arquitecto es una sustancia capaz de portar un mensaje a pesar de su insolvencia para ser soporte de nada, interesando, más que la pureza del propio material, la pureza de sus efectos, de su transparencia y sus reflexiones. Esto se puede contemplar, entre otros, en el edificio de los *Apartamentos Chelsea 100* de la 11th Avenue en Nueva York, en el que su fachada más visible está conformada por un espejo nuevo, que es capaz de capturar en cualquier instante el brillo y el movimiento del agua del Río Hudson, al que mira en la distancia. El aspecto cambiante de la fachada del edificio, lo que se produce con la más leve variación lumínica del ambiente, permite contemplar un mar de centelleos en el vidrio, que no solo emite imágenes, sino una inesperada luz en la que no se reconoce el foco emisor de la misma.

- El tercero es la **Indeterminación**, en la que se apoya Jean Nouvel para el descubrimiento del término filosófico de «lo infinito», que en el mundo antiguo de los presocráticos esencialmente significaba «lo indeterminado», idea que posteriormente se ha extendido a lo «ilimitado», que para Aristóteles es aquello fuera de lo cual siempre hay algo. En este sentido, puede afirmarse que la arquitectura de Jean Nouvel adquiere la tensión entre los términos de «lo indeterminado» y de «lo infinito», pues su obra juega en esa frontera, en la que la confusión de la arquitectura se traduce a través de unos medios físicos perfectamente controlados. El desvanecimiento de las diferencias entre lo infinito y lo indefinido de su trabajo va más allá de lo conceptual, pues su arquitectura vive y goza de la inevitabilidad de la forma para lograr los efectos de extensión y pérdida de los bordes, lo que implica una enorme exigencia constructiva. En sus proyectos lo indefinido se traduce en ultima instancia en materia ordenada, en construcción coherente, como puede observarse en el edificio de la *Fundación Cartier,* en el que se crean unos patios interiores, conformados por un gran número de pantallas de vidrio, que no solo hibridan los reflejos exteriores en el interior de la edificación, sino que también producen un efecto de incertidumbre entre lo real y lo virtual, lo que unido a la instalación de focos de luz en el interior da lugar a nuevos reflejos que sobrecargan la indeterminación perceptiva de

los límites. Esto, unido a la nube de sombras que producen las serigrafías situadas en los vidrios que separan las oficinas, da lugar a una mayor confusión en la lectura del edificio desde el interior, de forma que solo el plano de cubierta permanece fuera y claramente contrastado con el bosque circundante.

- Otro concepto utilizado por Jean Nouvel es el **Misterio**, que entendido como idea motriz en la concepción de todas sus obras, es la consecuencia del soberano esfuerzo de exquisitez, al que obliga todo acto de seducción, para lo que hay que invertir un enorme esfuerzo, que en último extremo lleva al arquitecto a proyectar para los espectadores, en lugar de para los habitantes. Esto se entiende desde la consideración de que Jean Nouvel es discípulo de Paul Virilio, quien afirmaba que la arquitectura tiene más de un punto en común con el cine. Esta dependencia de la técnica cinematográfica, impregna casi toda la obra de Nouvel con un tinte único, que la sitúa de forma próxima al drama de lo ligero, de lo terrorífico, de lo vertiginoso, lo festivo o lo nocturno, y lleva a provocar un clímax aplazado y no resuelto por completo en muchas de sus obras. Esto puede observarse en el edificio de la Filarmónica de Copenhague, cuyo misterio se concentra en la neutralidad de una masa, cuyo tamaño y su volumen formado por transparencias aspira a funcionar como pantalla de proyecciones, lo que desconoce el visitante antes de entrar en el edificio, de forma que desde el exterior nada sugiere su uso, salvo el leve trasluz de una mancha opaca e irregular, escondida detrás del velo azul y calado de la fachada. Sin embargo, una vez introducidos en su volumen, a través de resquicios siempre iluminados con un evidente y bien conocido sentido de la teatralidad, se nos ofrece una sala extraordinaria. Es decir, que en este edificio existe una indefinición en la imagen del conjunto y se confía, quizás en exceso, en la iluminación para dar forma al misterio buscado, de forma que las transiciones de escena, el recorrido y el valor del tiempo son los puntos más logrados en una arquitectura que aspira a lo cinematográfico, campo en el que Nouvel se muestra como un maestro en el arte de articular los efectos y en tensar la mirada en el tiempo.

- La búsqueda de la **Escenografía**, es otro de los conceptos utilizados por Jean Nouvel, algo de lo que el arquitecto presume, pues en él todo es escenográfico, lo que explica que en muchos de sus trabajos haya colaborado con Jacques Le Marquet. El modo en que se disponen las escenas en sus obras no es nunca gratuito, como puede observarse en el complejo acuático *Les Bains des Docks* en Le Havre, con un interior que puede asimilarse al escenario de unos baños árabes, y que a su vez es un espacio que aspira a funcionar en la sociedad donde se instala, al igual que hacían las viejas termas romanas, la escenificación de una ciudad que se asoma al espacio público de una plaza casualmente inundada, o también la manzana como las edificaciones residenciales del extrarradio, ordenadas alrededor de la piscina. La arquitectura de Jean Nouvel es su escenografía más lograda, pues el territorio de la multiplicidad de visiones, que no es meramente interpretativo, lo asocia al puro oficio de la arquitectura.

- La idea de **Grandeza**, una aspiración que caracteriza a gran parte de los franceses, es otra de las ideas utilizadas en su obra. La grandeza no es una afirmación dialéctica, se encuentra en su trabajo como lo estaba en el de sus compatriotas del siglo XVIII. La grandeza implica esfuerzo sobrehumano, como lo que normalmente este arquitecto realiza, por lo que en sus proyectos

casi siempre encontramos una magnitud sobre-escalada ligeramente distorsionada, de alguna forma consecuencia del citado esfuerzo. La escala en su obra es una función de la proximidad al objeto y, en concreto, depende de su aproximación a él y por tanto del movimiento. La escala es así una función específica del tiempo, y la lectura de la materia y de la obra debe ser contemplada como una secuencia de escalas. En este sentido, debe entenderse que para Jean Nouvel la obra no está a escala, sino que es una sucesión de escalas, como la prescripción de la temporalidad de un trayecto. La obra que mejor se puede explicar esto es el *Centro Técnico Brembo* de Bérgamo, donde una línea roja, kilométrica, da idea de una escala diferente a la humana. Es la autopista la que mide la arquitectura con un cronómetro y no con una cinta métrica. Un kilómetro de longitud, que se pasa en treinta segundos, es la pantalla roja de aluminio al borde de la autovía, en la que se disuelve toda posibilidad de percepción de las juntas, los huecos o las dimensiones constructivas, impidiendo observar cualquier detalle o ubicación, así como reflexionar sobre su engañoso espesor. Son determinantes el color y la duración de su percepción, razón por la que la escala no es el resultado de la construcción, sino de la permanencia de la obra en la retina del observador.

- Una de las características más sobresalientes de su obra es la **Brillantez**, entendida como enriquecimiento de la materia es consecuencia del reflejo, un conjunto de fotones desviados a un lugar imprevisto, que de forma descarriada aparecen en el interior violado de nuestro cráneo. Para Jean Nouvel el brillo tiene una gran importancia conceptual. que para él Rehabilitar consiste entonces en recuperar el brillo, pues si se permite que la luz actúe y solape sus reflejos en la antigua materia, ésta recobra la vida. «Las resinas transparentes devuelven el brillo a los pavimentos antiguos», dice sobre la rehabilitación de la Fábrica de Cervezas Moritz en Barcelona. El brillo es un símbolo occidental de lo tecnológico y de la higiene. El brillo es lujoso. El brillo es limpio y nos introduce en un clima específico, el de la inminencia del futuro. O mejor aún, de lo contemporáneo. Para Jean Nouvel la simbología del brillo logra presentar la frontera entre el presente y el porvenir con una sorprendente consistencia. A nadie se le escapa el terrible juego que supone poder identificar el efecto de la luz espejeante, con la promesa de un tiempo que se avecina inevitable.

- Otro concepto es el **Hedonismo**, planteándose la arquitectura como una búsqueda de los placeres en los lugares y en las formas, y este placer se alcanza por medios que pertenecen al género de la «mentira». El feroz hedonismo que transmite Jean Nouvel desde sus primeras obras, de *bon vivant*, de juego y de divertimento, resulta sobrecogedor. En la historia reciente pocos arquitectos han dejado vislumbrar bajo la máscara de este hedonismo y disfrute una forma de gravedad tan cargada de drama. En su arquitectura late una ambición hedonista llevada hasta su extremo, lo que podría entrar en el ámbito de lo perverso. Sin embargo, la perversión no está en el placer que puedan provocar sus obras. En proyectos como el del *Museo Nacional de Qatar*, Jean Nouvel llega a equiparar el edificio a la imagen de un mineral, la rosa del desierto, lo que hace de un modo inesperado y próximo a la travesura posmoderna de las analogías y del divertimento de la forma. Aunque en esta obra se trata de una forma de hedonismo, que no posee la alegría que en la historia han tenido otras arquitecturas también asimilables a ese espíritu. En las obras de este arquitecto se percibe que trata de apurar el he-

donismo fuera de los límites del placer. Su trabajo siempre tiene algo de fuera de lugar, algo de nocturnidad prorrogada y de luminosidad ficticia, algo de naturalidad y sobre todo puede observarse que en muchas de sus obras encontramos con frecuencia algunos elementos inoportunos, que no acaban de desaparecer.

- La **Frondosidad** también es un aspecto característico en su obra, lo que valoró sobremanera en el edificio del *Instituto del Mundo Árabe* de París. No es una estimación injusta, pero con el paso del tiempo resulta incompleta. Este proyecto puede ser considerado el pistoletazo de salida de este gran arquitecto, en el que frente a la atención tecnológica e icónica de su conocida fachada de diagramas de cámara fotográfica y su geometría de laceria musulmana, cabe destacar el origen de otro tema que ha estallado en trabajos posteriores. En este edificio *Jean Nouvel* desarrolló el mundo de la superposición con una plenitud sobrecogedora en el espacio de las escaleras. Filtros y mallas, cables y barras metálicas construyen en este espacio una densidad habitable que supuso un verdadero hallazgo, paralelo y de mayor recorrido que en otros proyectos. Aquello fue una nueva sustancia frondosa y ligera, a la vez que desordenada, pero equilibrada: la espesura sin aire, sin perspectiva, frontal y tupida se convirtió desde ese momento en un tema propio. Una vez pasado el tiempo se observa que ese era el símbolo, que en definitiva era el árbol. Para Jean Nouvel el árbol no es una forma, ni acaso una idea, sino una sustancia ligera y apretada, tornasolada y luminosa, que se extiende en superficie y que, de ese modo, construye el fondo impenetrable de un ambiente boscoso. Desde entonces, la superposición, tratada con frondosidad, se ha mantenido como solución en otros proyectos, como en la cúpula del *Museo Louvre de Abu Dabi*, o en la fachada de la *Torre de Oficinas Dobby* en Qatar. La sustancia del árbol, apartado de aspereza conquistada y artificial, ocupa el corazón de estas obras recientes como parte de lo más valioso de ambos proyectos, superando con creces los juegos de geometría que los relacionan con aquella iconografía explotadora de las fachadas del *Instituto del Mundo Árabe*.

- Y el último es el **Descrédito**, en el que de alguna forma desarrolla Jean Nouvel su oficio como arquitecto, es otra de las determinantes de su obra, principalmente por el hecho de que no se conoce dibujo alguno suyo. Este arquitecto ha ido desarrollando su trabajo en las técnicas de representación de su tiempo, sin plantearse conflicto alguno, como se asume el cambio de vehículo, de ordenador o de teléfono móvil. En su taller, una vez que se depura un sistema de representación, se absorbe y se industrializa. El dibujo está supeditado a algo superior, que no es la forma. Eso no significa que el control y el desarrollo de la forma no sean trascendentes, sino que pertenecen a lo que no interesa mostrar. La tramoya no se enseña. Ni siquiera se escriben lo procesos de su arquitectura, porque siempre lo que más interesa es la escena, razón por la que enfatiza los dibujos de alzados crepusculares y etéreos. Existe también un especial desprecio por enseñar el concienzudo trabajo desarrollado por su taller y el desarrollo de los programas que utilizan para la redacción de los proyectos, lo que tiene como consecuencia la presentación de plantas, que son expeditivas en su representación. Tal vez las plantas tampoco importen. A fin de cuentas, los programas funcionarán por el propio grado de especialización del taller Nouvel, que hace que las fases de trabajo sean vigiladas hasta el extremo. La planta pertenece a la categoría de los documentos internos, como lo son los memorándums y los infor-

mes. Como herramienta plenamente disciplinar, no es un documento que tenga que ser hermoso, puesto que es invisible para la vida diaria del habitante y por ello no merece la misma atención que el aspecto y la construcción del edificio. Para Jean Nouvel el arquitecto no es ya alguien que dibuja la totalidad de su producción, ni que gestiona presupuestos sin más, sino alguien que se responsabiliza con su nombre e imagen pública de una obra.

Por estas razones, es por lo que el 14 de enero de 2.015, casi siete años después de que le fuera concedido el Premio Priztker y del comienzo de la recesión mundial de 2007, Jean Nouvel no acudió a la inauguración de la obra de la *Filarmónica de París,* en actitud de denuncia hacia las condiciones de trabajo que le habían sido impuestas durante su construcción. Multitud de decisiones vitales, para que la obra llegase a buen puerto habían sido tomadas sin contar con su opinión. Ante la prensa especializada y no especializada de medio mundo declaró, que con esa ausencia pretendía denunciar lo que había sido el desprecio, esos dos últimos años, por la arquitectura y el oficio del arquitecto.

Este sentimiento no es una novedad, ni siquiera una novedad histórica, pero como siempre Jean Nouvel ha demostrado su extraordinaria capacidad para ser un perfecto sismógrafo de la época, que atraviesa la sociedad, la arquitectura y los arquitectos.

Todos estos conceptos, que en el fondo son característicos de la personalidad de Jean Nouvel, trasladados al conjunto de su obra arquitectónica, nos permiten entender mejor al arquitecto y a su arquitectura, dejándonos constancia de la complejidad conceptual que encierra toda su obra, que está llena de matices plenos de una riqueza cultural e intelectual difícilmente alcanzable e imaginable, y que han dado como fruto una extraordinaria aportación a la arquitectura contemporánea, que hemos intentado exponer en este artículo. ●

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JEAN NOUVEL

JEAN NOUVEL. Olivier Boissiére – Editorial BIRKHAUSER. 1992.

JEAN NOUVEL. Catálogo Exposición Centro Pompidou VV. AA. Centro Reina Sofía. Ediciones Aldeasa. 2002.

JEAN NOUVEL. (1987-2006) Revista A+U – Especial Issue – junio 2004.

JEAN NOUVEL. Revista GA Document Extra – 07 Editorial A.D.A Tokyo. 1996.

JEAN NOUVEL. (1987-1998) Revista El Croquis nº 65/66. Editorial Croquis. 1998.

JEAN NOUVEL. (1994-2002) Revista El Croquis nº 112-113. Editorial Croquis. 2002.

JEAN NOUVEL. (2007-2016) Revista El Croquis nº 183. Editorial Croquis-200/6.

JEAN NOUVEL. (1981-1991) Revisa A-V Monografías. Editorial Avisa. 1991.

JEAN NOUVEL. Revista GA-Document. Special Issue nº93. Edita A.D.A. Tokyo 2006.

JEAN NOUVEL. Revista GA-Document nº 93, 111,113,119,120,126, 129,131,145 y 150. Edita A.D.A. Tokyo.

LA PANDEMIA DE GRIPE DE 1918-1919 Y SU REPERCUSIÓN EN MÁLAGA

Elías de Mateo Avilés

LA MAYOR CATÁSTROFE DEMOGRÁFICA DE LA HISTORIA

Hace justamente un siglo, entre la primavera de 1918 y la de 1919 el mundo entero asistió a la mayor catástrofe demográfica que ha padecido la humanidad. Una variante especialmente agresiva del virus de la gripe ocasionó, en menos de un año, en torno a 50 millones de muertos. Unos 500 millones de personas padecieron la enfermedad, casi un tercio de la población mundial de entonces. Resulta paradójico y sorprendente que un fenómeno tan relevante y que conllevó importantes consecuencias demográficas, económicas y sociológicas, que acarreó enormes sufrimientos individuales y colectivos apenas es mencionado en los manuales de historia al uso, incluso en los más recientes y con planteamientos metodológicos e historiográficos más avanzados. En ellos, los focos de atención sobre las primeras décadas de la pasada centuria se centran en la I Guerra Mundial, en la Revolución Rusa y en la Crisis del 1929. Y cuando se refieren, valoran y resaltar el número de víctimas mortales, se destacan las provocadas por las dos guerras mundiales (20 millones en la primera y 50 en la segunda).

Para Laura Spinney, «cuando se pregunta cuál fue el mayor desastre del siglo XX, prácticamente nadie responde que la gripe española. La gente se sorprende al conocer las cifras relacionadas con ella. Algunos se paran a pensar y, tras una pausa, se acuerdan de un tío abuelo que murió a causa de ella, de primos huérfanos a los que perdieron de vista, de una rama de la familia que dejó de existir en 1918. Hay muy pocos cementerios en el mundo que, suponiendo que tengan más de un siglo, no alberguen un grupo de tumbas desde el otoño de 1918, cuando se declaró la segunda oleada de la pandemia, la peor, y los recuerdos de las personas así lo reflejan. Pero no hay ningún cenotafio, ningún monumento de Londres, Moscú o Washington DC. La gripe española se recuerda de un modo personal, no colectivo; no como un desastre histórico, sino como millones de tragedias discretas, privadas».

Solo desde los años setenta del pasado siglo, la historia de la medicina ha afrontado este relevante fenómeno que causó tantas muertes como la II Guerra Mundial. Pero los estudios sobre la misma apenas han alcanzado al gran público, ni tan siquiera las aulas universitarias donde se forman los historiadores generalistas[1].

Hasta hace bien poco, los historiadores solo consideraban una gran pandemia, la de la Peste Negra de 1348 como un factor determinante de una gran crisis. Ésta, junto a un enfriamiento del clima y a los continuos enfrentamientos bélicos del momento cuyo ejemplo más significativo fue la Guerra de los Cien Años explicarían la Crisis del siglo XIV.

Pero aquella epidemia o pandemia de Peste, en sus dos variantes, bubónica y neumónica, provocó una mortandad estimada en unos 45 millones de personas en Europa y en Asia, reduciendo la población europea en un 40%. Solo, muy

recientemente, los estudiosos han comenzado a valorar las grandes pandemias (enfermedad infecciosa simultánea en diferentes países o zonas geográficas que provoca una gran mortalidad en relación con el total de la población infectada) como elementos influyentes e incluso terminantes de las grandes crisis del pasado. Pese a la ausencia de datos estadísticos y descripciones clínicas fiables, parece seguro, por ejemplo, que la Plaga de Atenas (430-429 a.C.), la Peste Antonina (166-180 d.C.) y la Peste de Justiniano (540-561 d.C.) tuvieron bastante que ver con la decadencia de Atenas, el inicio de la Crisis del Imperio Romano y en truncar la expansión territorial del Impero Bizantino en el siglo VI.

Si nos referimos concretamente a la gripe o la influenza, sus síntomas fueron ya descritos por Hipócrates en el siglo V antes de Cristo. En esta enfermedad infecciosa y cíclica hay que distinguir la denominada gripe estacional, que aparece cada otoño y que, aún hoy día, causa en todo el mundo entre tres y cinco millones de enfermos y entre 250.000 y 500.000 fallecimientos anuales. Luego está la gripe pandémica, mucho más virulenta, agresiva, y mortífera que aparece con intervalos de varios años, incluso décadas. Aunque su presencia es segura durante la Antigüedad y la Edad Media, la primera pandemia de gripe perfectamente documentada fue la de 1580 que tuvo su origen en Rusia. Luego, durante los siglos XVII y XVIII aparecieron nuevos brotes que alcanzarían a todos los continentes durante la era de los grandes descubrimientos geográficos.

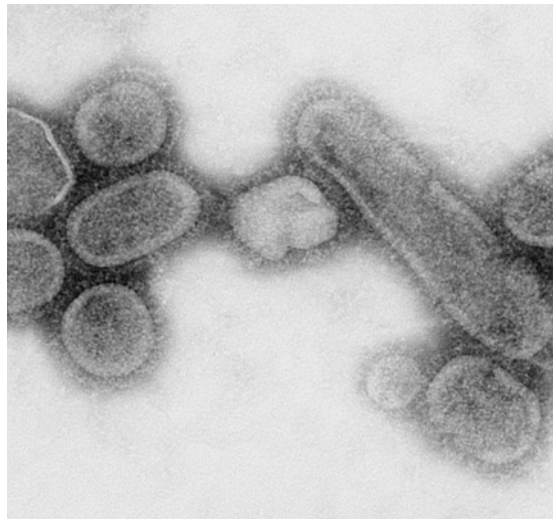
Ya en la época contemporánea es preciso reseñar las pandemias gripales de 1889-1890 o Gripe Rusa que causó un millón de muertos; la de 1918-1919 mal llamado Gripe Española, con 50 millones de víctimas mortales; la de 1933-1935; la de 1940-1947 o Gripe Italiana; la de 1957-1958 o Gripe Asiática con 1´5 millones de muertos; la Gripe de Hong-Kong de 1968-1969 con otro millón de fallecidos; la de 1977-1978 o Gripe Rusa y la de 2009-2010 o Gripe A con 730.000 decesos[2].

Todos estos datos introductorios vienen a confirmar que la pandemia de 1917-1918 revistió unos caracteres especialmente únicos y graves, tanto en lo que se refiere a los índices de mortalidad (2´5 por ciento de los enfermos), como de morbilidad (un 30 por ciento de la población mundial infectada).

ORIGEN Y CARACTERÍSTICAS DEL AGENTE INFECCIOSO

Toda la bibliografía más reciente coincide en barajar tres hipótesis sobre el lugar donde se inició la enfermedad. La que concita más consenso entre los especialistas nos dice que la pandemia de gripe de 1918-1919 tuvo su origen entre los humildes campesinos del condado de Haskell, en Kansas (Estados Unidos). En enero de 1918 algunos de ellos enfermaron con unos síntomas similares a los de la gripe estacional. Un cierto número murió a causa de la neumonía con la que se complicó la enfermedad inicial. La gravedad de ciertos casos alarmó al médico local que notificó lo ocurrido al Servicio Federal de Salud Pública. En marzo la epidemia, localizada, amainó. Simultáneamente apare-

EL VIRUS DE LA GRIPE AH1N1 FUE RECONSTRUIDO EN 2005



cieron brotes, no notificados a las autoridades en los estados de Carolina del Sur y Michigan (Detroit) entre los trabajadores de las fábricas Ford. Luego, durante todo el mes de marzo, primero un cocinero y luego más de mil soldados enfermaron en un campamento que el ejército norteamericano tenía establecido en Funston, Kansas, a 480 kilómetros Haskell donde se concentraban y entrenaban los reclutas antes de partir hacia Francia para combatir en la I Guerra Mundial. Un 20% de los afectados sufrió neumonía y se produjeron 48 fallecimientos. Del centro de Estados Unidos la gripe pasó a numerosos campamentos de la costa Este, especialmente en Georgia. Desde allí, la enfermedad dio el salto infectando las grandes ciudades del país y, desde allí, en barco, llevada por los soldados, pasaría a Europa a través, sobre todo del puerto francés de Brest, y desde allí al resto del continente y al mundo entero.

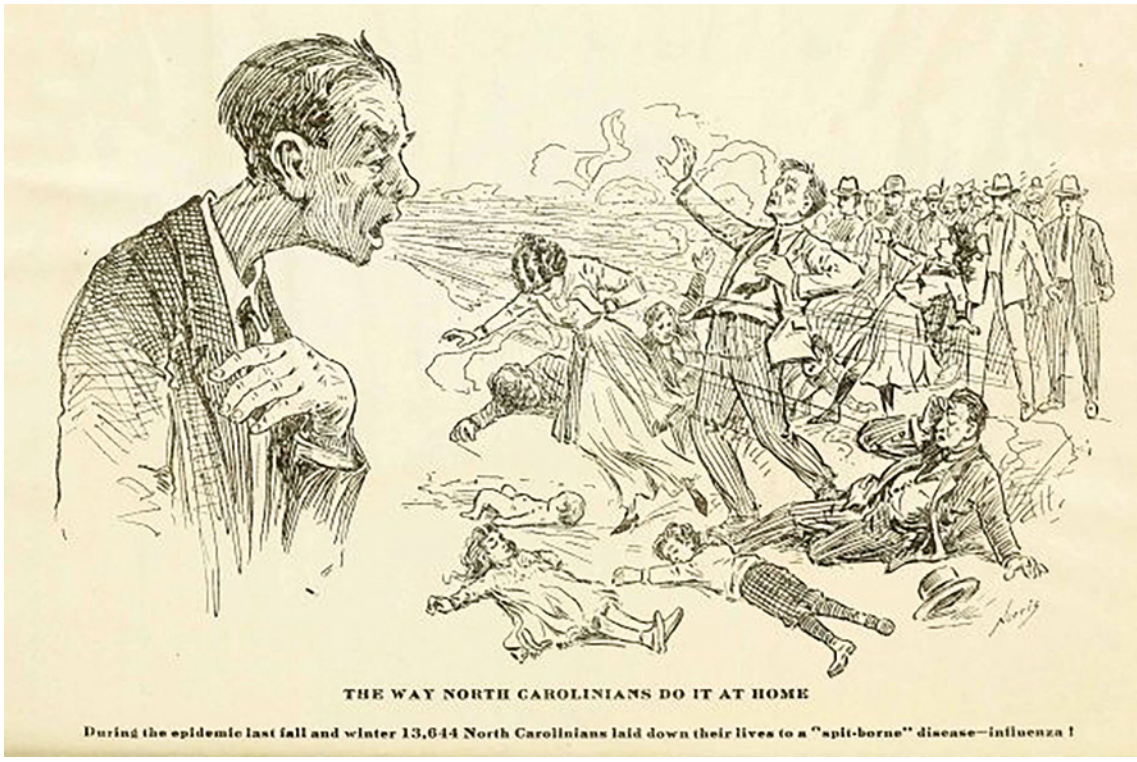
Una segunda hipótesis, menos probable pero no descartable, fija el origen de la pandemia en una base militar inglesa situada cerca de la ciudad de Étaples al norte de Francia que actuaba, además, como un gran hospital para el ejército británico desplazado al continente. En diciembre de 1917 se detectaron casos de una enfermedad respiratoria muy parecida a la gripe, a la que los médicos denominaron *bronquitis purulenta*. En los casos graves el rostro del enfermo adquiría una tonalidad azul y en las autopsias practicadas a los fallecidos se encontraron los pulmones congestionados e inflamados. Para algunos virólogos actuales, este brote epidémico, que también afecto en 1917 a hospitales británicos en Ruan (Francia) y en Alderston (Inglaterra) era ya gripe. El pero fundamental a esta teoría es que la población civil de los alrededores de estos campamentos no se vio afectada.

Y, finalmente, el origen menos probable, actualmente casi descartado, dice que, en la remota China, concretamente en Shauxi en diciembre de 1917 surgió una enfermedad infecciosa cuyo diagnostico y etiología resultaron difíciles de establecer habida cuenta de la situación del país. Se la denominó genéricamente *peste*. Simultáneamente y de acuerdo con el gobierno chino, más de cien mil trabajadores de aquel país fueron reclutados y llevados a Francia donde se encargaron de trabajos más duros tras el frente: cavar trincheras. Se les denominó el Cuerpo de Trabajadores Chinos (CTC)[3].

La confusión que se desprende de la existencia de estas tres hipótesis sobre el origen geográfico de la epidemia está fundamentada en los límites y carencias que aquejaban a la ciencia médica hace cien años. Desde luego los médicos de principios del siglo XX habían abandonado las teorías tradicionales sobre la causa de las enfermedades, la de los humores y la miasmática. Se había avanzado mucho durante la centuria anterior. Pasteur y Koch habían puesto el punto de mira en los microorganismos, en las bacterias como agentes de *todas* las enfermedades infecciosas desarrollando la *teoría germinal* y el origen de la actual microbiología.

El microscopio óptico era ya un instrumento poderoso. Para toda la comunidad médica mundial la gripe era una enfermedad con unos síntomas claros: tos, fiebre alta, dolores musculares generalizados... y posibles complicaciones sobre todo neumonía que, en ocasiones conducían a un fatal desenlace. Pero ¿cuál

LA ASPIRINA SE EMPLEÓ MASIVAMENTE COMO TRATAMIENTO SINTOMÁTICO



ESTABA CLARO DESDE EL PRINCIPIO QUE LA ENFERMEDAD SE TRANSMITÍA POR EL AIRE

era su etiología? En 1892 un médico militar alemán, Richard Pfeiffer la había atribuido a una bacteria que recibió su nombre, *el bacilo de Pfeiffer*. Sin embargo, este no se encontraba en la garganta de muchos enfermos de gripe. Había cierto desconcierto, y, desde luego ningún tratamiento efectivo. Algo parecía cierto. El agente causante se propagaba por el aire. Se pusieron en práctica medias de aislamiento, profilácticas y tratamientos paliativos: cuarentenas, dietas, antisepsia de la boca y la garganta, quinina, salicilato, codeína, ácido acetilsalicílico (aspirina), codeína, aceite alcanforado... Incluso sangrías y suero antidiftérico. Se recomendaban también la ingesta de leche y limones. Casi todo en vano.

Sólo en 1933 y gracias al microscopio electrónico pudo aislarse y observarse el virus de la gripe humana. En años posteriores se determinó que existían varios subtipos. En concreto el que causó la pandemia de 1918-1919 se le denominó tipo AH1N1. Y en 2005, gracias a técnicas de ingeniería genética y con tejidos procedentes de víctimas mortales se llegó a reconstruir el agente causante de la catástrofe sanitaria de la que nos ocupamos, demostrándose su extraordinaria virulencia. En muchos afectados una desmedida reacción inmunitaria provocó lo que se ha denominado como *tormenta de citoquinas* lo que facilitó la multiplicación del patógeno en los tejidos pulmonares destruyéndolos rápidamente. Las víctimas mortales de la gripe de 1918-1919 morían, o bien de neumonía bacteriana oportunista o bien en medio de fuertes hemorragias ahogadas en su propia sangre[4].

La pandemia se presentó a nivel mundial en tres oleadas o brotes sucesivos. La primera, como ya ha quedado reflejado en las líneas anteriores tuvo lugar en la primavera de 1918. Tras los primeros casos detectados en los campamentos militares estadounidenses en Kansas, la gripe fue llevada a Francia en barco por los soldados norteamericanos registrándose en abril casos en acuartelamientos de Brest y Burdeos. Desde allí, la enfermedad se extendió por Francia e Italia y en Estados Unidos llegó a la costa del Pacífico. En mayo ya se registraban casos en toda Europa y en junio la pandemia llegaba al norte de África, Sudamérica y China. Aunque se produjeron numerosos fallecimientos, la tasa de mortalidad resultaba solo un poco más alta que en las epidemias de gripe estacional.

Lo grave, lo catastrófico vino aquel otoño. A finales de agosto y principios de septiembre la gripe reapareció de manera muy virulenta

en varios puntos del mundo a la vez: en Brest (Francia), Boston (Estados Unidos) y Freetown (África occidental). Luego se extendió a todo el planeta. Tan solo se libraron, por su aislamiento geográfico y por medidas de cuarentena, la isla de Santa Elena en el Atlántico Sur y Nueva Guinea, Papúa, Salomón, Nueva Caledonia y algunas otras islas del Pacifico. Entonces lo que los estudiosos han calificado como «la peor plaga de la historia» llevó a la tumba a decenas de millones de personas. Según las últimas estimaciones se produjeron 18.5 millones de muertes en la India, el 6% de la población; entre 4 y 9,5 millones de fallecidos en China, entre un 0,8 y 2% de la población; y 2,3 millones de decesos en Europa, un 0,5% de la población.

EL POETA GUILLAUME APOLLINAIRE FALLECIÓ EL 9 DE NOVIEMBRE DE 1918 A CAUSA DE LA GRIPE

Y, por último, hay que reseñar una tercera oleada entre febrero y mayo del año siguiente, 1919, también muy virulenta, con altas tasas de morbilidad (contagiados) y de mortalidad. Pero su menor duración y extensión geográfica produjo un número de víctimas mucho más reducido. Su desarrollo coincidió con la desmovilización de los soldados que habían combatido en la I Guerra Mundial y el retorno a sus hogares. Muchos la llevaron consigo. El último caso se registró en Nueva Caledonia en junio de 1921[5].

Una peculiaridad de la enfermedad que asombró a los médicos fueron las altísimas tasas de mortalidad entre adultos jóvenes con edades comprendidos entre los 20 y los 40 años. Desde luego se produjeron muchas víctimas entre los grupos de riesgo tradicionales, niños y ancianos. Pero el resultado de la curva estadística de la mortalidad provocada por la gripe de 1918-1919 pasó de tener la forma tradicional de U a una W desconocida hasta entonces[6].

IMPACTO Y HUELLAS EN EL ARTE, LA LITERATURA Y EL CINE. ENFERMOS CÉLEBRES

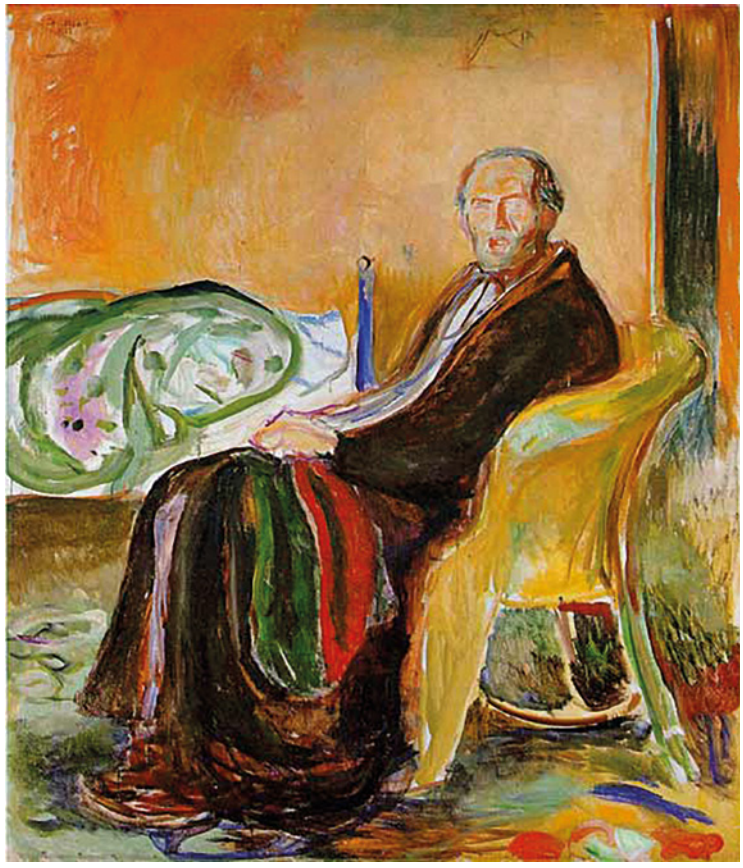
Una de las dimensiones más apasionantes y menos estudiadas de la pandemia de 1918-1919 fue su impacto en el mundo de la cultura. Sabemos que, víctima de ella falleció el 9 de noviembre de 1918 en París el creador del surrealismo, el poeta francés Guillaume Apollinaire. También que la padeció con extrema gravedad, aunque sobrevivió tras larga recuperación el pintor noruego Edward Munch que nos ha legado una serie de autorretratos convaleciente de la enfermedad. En ellos aparece sentado junto a su cama, demacrado con la tez amarillenta. Algunos críticos han sugerido que su famosa obra *El grito* está relacionada con la experiencia de su creador con la gripe.

Al compositor húngaro Béla Bartok le dejó como secuela una infección del oído que casi le conduce a la sordera. Para Laura Spinney, «la enfermedad dejó a D. H. Lawrence con el corazón y los pulmones debilitados, y él se los endosó al guardabosques Mellors en *El amante de Lady Chatterley* (1928). Por su parte, en un relato autobiográfico, *El pequeño Wilson y el gran Dios*, el escritor Anthony Burgués esbozó el dramático panorama que encontró su padre cuando regresó del frente: junto a la cuna en la que él estaba, yacían muertas su madre y su hermana. Katherine Anne Porter escribió *Pálido caballo, pálido jinete* después de haber contraído la gripe. En septiembre de 1918, T. S. Eliot, que había padecido la enfermedad junto a su mujer, publicó un poema titulado *Sweeney entre los ruiseñores*, en el que hace una posible alusión a la gripe»[7].

Aquel terrible drama sanitario también aparece reflejado en novelas llevadas al cine, como *Las señoritas de Wilko*, del polaco Jaroslaw Iwaszkiewick, o en la prestigiosa serie de la BBC *Upstair, downstairs* (*Arriba y abajo*), donde fallece por su causa una de sus protagonistas[8].

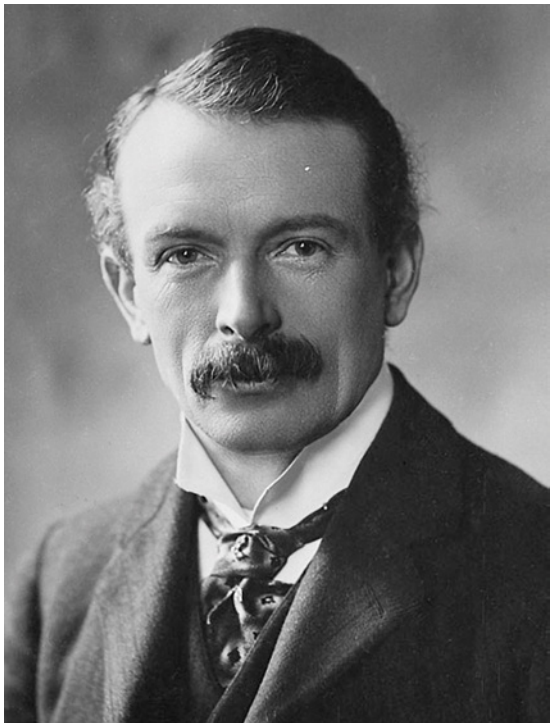
En España, el entonces joven periodista Josep Pla, deja constancia de la epidemia y de su propia vivencia personal, él mismo la padeció. En su *Cuaderno gris* llega a decir: «La familia se ha tenido que dividir para ir a los entierros». Por su parte, Miguel Delibes en su novela *Mi idolatrado hijo Sisí* recrea el impacto de la enfermedad en una capital de provincias[9].

Y junto a los artistas y literatos famosos que la padecieron, aquí someramente relacionados, hay que reseñar también a un nutrido grupo de personalidades de la política y de la economía que la contrajeron. Aunque la mayoría no fallecieron, sí quedaron con sus facultades limitadas o disminuidas en momentos claves de sus biografías, e incluso del devenir histórico del momento. A sí cabe reseñar que se vieron afectadas, entre otros Mustafá Kemal, entonces oficial del ejército del impero turco y posteriormente creador de la moderna Turquía. T. E. Lawrence, el famoso *Lawrence de Arabia* asesor de la delegación árabe, que hubo de ausentarse temporalmente de la Conferencia de París de 1919 donde se discutían los términos de la paz con los vencidos al enterarse de que su padre estaba muriendo de gripe en Inglaterra. El primer ministro británico David Lloyd George la había padecido en el otoño anterior.



AUTORRETRATO DE EDWARD MUNCH CONVALECIENTE DE LA GRIPE EN 1918

JOSEP PLA CONTRAJO LA ENFERMEDAD



DAVID LLOYD GEORGE, PRIMER MINISTRO INGLÉS, TAMBIÉN CONTRAJO LA GRIPE EN 1918

EL PRESIDENTE NORTEAMERICANO WOODROW WILSON LLEGÓ DEBILITADO A LA CONFERENCIA DE PAZ DE PARÍS A CAUSA DE LA GRIPE

Durante los debates sobre la paz que tenían lugar en París y en Versalles la contrajo el presidente de Estados Unidos, Woodrow Wilson, lo que le ocasionó un estado de debilidad en su postura moderada a la hora de tratar a los vencidos, facilitando que se impusiera en los términos de los tratados de paz el deseo de venganza del francés Georges Clemenceau. Así mismo la contrajo también el entonces subsecretario de marina norteamericana, el futuro presidente Franklin Delano Roosevelt.

La trágica desaparición del politólogo, economista y sociólogo Max Weber ya durante el invierno de 1919-1920 a consecuencia de un brote ya menor y aislado de la pandemia, completa una nómina necesariamente parcial a la que habría que añadir figuras y personalidades que enfermaron y no murieron como el cineasta Walt Disney, la actriz Mary Pickford y el mismísimo káiser Guillermo II[10].

Los estudios más recientes sobre este fenómeno concluyen que coincidieron cuatro factores perversos que explican las dimensiones y severidad de la pandemia: la I Guerra Mundial que llevó aparejada un ingente desplazamiento de soldados y la convivencia de estos en campamentos en malas condiciones de vida; un sistema de atención sanitaria aún primitivo y muy deficiente; la ausencia de remedios terapéuticos eficaces, especialmente antibióticos para tratar las neumonías que aparecían como infecciones bacterianas oportunistas: y, por último, el desconocimiento absoluto de los virus como causantes de enfermedades infecciosas[11].

LA GRIPE LLEGA A ESPAÑA. LA PRIMERA OLEADA CON MADRID COMO EPICENTRO

El virus gripal AH1N1 llegó a nuestro país en mayo de 1918. El 2 de junio el corresponsal de *The Times* en Madrid envío a Londres una crónica donde *bautizó* a la enfermedad que hacía estragos en la capital: «Everybody thinks of it as the Spanish influenza today»[12].

Las vías de penetración principales resultaron ser las líneas ferroviarias, y los portadores y difusores de la enfermedad, los trabajadores españoles y portugueses que viajaban y regresaban desde Francia donde sustituían en las fábricas y en los campos a los soldados movilizados para la guerra. Desde el nudo ferroviario de Medina del

EXCMO. SR. D. MANUEL MARTÍN SALAZAR. ACADÉMICO NUMERARIO DE LA REAL DE MEDICINA. SENADOR. EX DIRECTOR GENERAL DE SANIDAD. CORONEL MÉDICO. EX PROFESOR DE LA ESCUELA DE SANIDAD CASTRENSE

Campo al noroeste de la metrópoli madrileña, la primera oleada de la epidemia se propagó al resto del país, pero afectó principalmente a la capital, a la sub-meseta norte y a Galicia. Como España permanecía neutral ante el conflicto bélico mundial, no existía ningún tipo de censura de prensa. Inmediatamente los periódicos se hicieron eco de la crisis sanitaria, así como de su incidencia sobre la vida cotidiana, en principio de los habitantes de la capital.

A partir del 21 de mayo los diarios madrileños se hicieron eco de la aparición de un brote epidémico que se propagaba rápidamente. Ya el día 23 la noticia era portada del *Heraldo de Madrid*, de *El Liberal*, de *ABC* y de *La Época*, entre otros, con un mensaje de tranquilidad para la ciudadanía: «reviste características de benignidad extrema, a pesar de su gran poder de difusión. No ocasiona defunciones, como lo demuestra la estadística municipal (...). El mal desaparece al poco tiempo de haber atacado al individuo. Estamos, pues, en presencia de una afección molesta, pero de ningún modo grave». Más adelante *El Liberal*, del que tomamos la cita, describía los síntomas de la enfermedad: presentación súbita, fiebre alta y dos variantes posibles, la que afectaba al aparato respiratorio y la que afectaba al aparato gastrointestinal.

Pese a lo que se afirma reiterada y erróneamente, el Gobierno, presidido por Antonio Maura tomó rápidamente medidas. El mismo día 21 el ministro de la Gobernación (del que dependía entonces la sanidad) Antonio Goicoechea hizo que el inspector general de sanidad, el médico sevillano Manuel Martín Salazar convocase a los médicos más prestigiosos de Madrid. De aquella reunión, celebrada al día siguiente se hizo pública una nota de prensa donde se afirmaba, entre otros extremos que «se trata de una infección acentuadamente gripal y cuyo microbio no ha sido todavía determinado.» Como medidas preventivas y terapéuticas recomendaba «el aislamiento de los atacados, desinfectándose rápidamente las habitaciones que estos hubiesen ocupado.» También se incidía en la necesidad de aireación de las casas; en evitar lugares con gran aglomeración de público y el contacto directo con los enfermos; en enjuagues de boca y nariz «con una solución de agua boricada al 4 por ciento; paseos al aire libre y una alimentación sana y variada»[13].

La noticia corrió rápidamente por todo el país haciéndose eco de la misma el diario *El Regional* de Málaga el día 23.

LA ALARMA CUNDE EN LA PRENSA

El Sol

DIARIO INDEPENDIENTE Madrid, martes 28 de mayo d. 1918.

LA FIEBRE DE LOS TRES DÍAS

EN MADRID HAY 80.000 ATACADOS

S. M. EL REY, ENFERMO

Al principio, la comunidad médica no se ponía de acuerdo, ni sobre el diagnostico ni sobre la etiología de la enfermedad. La desorientación era evidente. En la Real Academia Nacional de Medicina se expusieron a principios de junio varias hipótesis. Para el doctor Hernández Briz la enfermedad era, sin duda, gripe y como tratamiento recomendaba baños, salipirina y quinina, opinión compartida, en buena medida por el doctor Marañón. Por el contrario, el doctor Pittaluga sostenía que la enfermedad no era gripe y procedía de los Balcanes. Allí era denominada *fiebre de perros* y que su vehículo de transmisión era una mosca diminuta. Aunque pronto el consenso se impuso y casi todo el mundo hablaba de gripe, todavía en octubre, durante la segunda y más mortífera oleada, un médico sevillano, el doctor Centeno junto a sus colegas Sebas y Franco, así como el facultativo salmantino, doctor Maldonado, sostenían que la epidemia que hacía estragos en España no era gripe, sino que estaba producida por «el bacilo seudopestoso» (sic). De todas formas, el diagnóstico gripal se fue imponiendo desde el principio. Así lo manifestaba en una entrevista concedida a *La Época* por el médico más prestigioso de la España de la época, el doctor Gregorio Marañón, que se ratificaba en las observaciones y recomendaciones de su colega al doctor Martín Salazar. Matizaba, sin embargo, que «no se ha comprobado la presencia del bacilo de Pfeiffer, productor de la gripe auténtica». Como ya se ha indicado en las páginas anteriores, la etiología de la enfermedad a causa de un virus no se probaría hasta los años treinta[14].

ENFERMARON ALFONSO XIII Y VARIOS MIEMBROS DEL GOBIERNO, ENTRE OTROS EDUARDO DATO

Se extendieron rápidamente bulos sobre la causa de la enfermedad que se atribuía a orígenes tan variados y extravagantes como la remoción de tierras que se estaban efectuando por las obras del Metro y del alcantarillado; el consumo de fruta; la harina que llegaba de América; goma de los sellos; con el humo de los primeros automóviles...Tanto los médicos como las autoridades sanitarias insistieron que la gripe se contagiaba por la respiración y el contacto o cercanía con los enfermos[15].

La enfermedad de propagó con inusitada velocidad. Los lugares donde convivían un gran número de personas presentaron una enorme incidencia: cuarteles militares, oficinas públicas, teatros cafés....

Alfonso XIII cayó enfermo el día 26. Le siguieron el entonces ministro de Estado (Asuntos Exteriores), el conservador Eduardo Dato. Luego se contagiará el ministro de Gracia y Justicia, el liberal Conde de Romanones, el presidente del Congreso de los Diputados, el también liberal y varias veces ministro Santiago Alba...Fue preciso fumigar el edificio del Congreso de los Diputados y el Senado. El 28 de mayo, *El Sol* abría su primera página con un gran titular: «En Madrid hay 80.000 atacados». Se multiplicaron los análisis de

esputos de los enfermos en el Laboratorio Municipal con resultados infructuosos[16].

La actividad diaria en la capital de España se vio profundamente afectada. El servicio de Correos casi se paralizó. También se vieron seriamente afectados los tranvías, así como los teatros y los espectáculos públicos. Los estudiosos estiman que esta primera oleada de la gripe costó la vida a 1.500 madrileños y afectó a un cuarenta por ciento de la población con una tasa de mortalidad del 1,4 por mil habitantes. Las Casas de Socorro y el Hospital Provincial se vieron desbordados. Hubo que instalar pabellones Docker «en el sitio llamado Campillo del Hospital Provincial y en el terreno libre que tiene el Hospital San Juan de Dios.

El resto de España apenas se vio afectada. Tan solo algunas provincias de Castilla y León (Palencia, Valladolid, Burgos y Zamora), así como en Galicia (El Ferrol y la Coruña) en Aragón (Zaragoza), en Cataluña (Barcelona), en Levante (Valencia) y en San Fernando (Cádiz). Los casos iniciales se localizaron, casi siempre, en los cuarteles militares[17].

LOS NOMBRES DE LA ENFERMEDAD. LA RESPUESTA DEL GOBIERNO Y DEL SISTEMA SANITARIO. REMEDIOS PALIATIVOS Y SEUDOCIENTÍFICOS. EL HUMOR

Un absoluto desconcierto reinó al principio entre los médicos españoles. Durante la última semana de mayo de 1918, en los hospitales, casas de socorro, consultas particulares, despachos oficiales y en la calle se barajaron denominaciones inespecíficas e incluso frívolas la epidemia reinante, la enfermedad de moda, la fiebre de los tres días, enfermedad no diagnosticada, la epidemia del día... Pero sin duda, el originalísimo nombre con el que ha pasado a la memoria colectiva de los españoles fue *el soldado de Nápoles*. Era el título de una canción muy pegadiza (como la propia enfermedad) que formaba parte de la zarzuela *La canción del olvido*, obra de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde con música del maestro José Serrano que se había estrenado en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 1 de marzo de 1918[18].

CHISTE GRÁFICO QUE RELACIONABA LA GRIPE CON EL SOLDADO DE NÁPOLES

Mientras, tanto en Estados Unidos como en Francia y en el Reino Unido, primero los médicos militares y, más tarde los facultativos civiles y las autoridades políticas eran conscientes de la presencia masiva de la gripe entre sus soldados y entre la población civil. Para evitar un efecto desmoralizador, los gobiernos aliados decidieron aplicar una férrea censura. En los documentos oficiales se le denominó, al principio de manera críptica *la enfermedad once*. Por el contrario, las autoridades españolas decidieron hacer un ejercicio ejemplar de transparencia informativa al respecto, con notas oficiales y ruedas de prensa casi diarias sobre el desarrollo de la pandemia en España. Cuando el corresponsal de *The Times* la bautizó el 2 de junio como *spanish influenza*, la suerte estaba echada. Con la complacencia y el apoyo, sobre todo del gobierno británico, esta denominación se impuso universalmente con diversas variantes: *spanish lady, grippe espagnole, spanische grippe, febbre spag-*

nola... en un episodio más de la hispanofobia y de la leyenda negra que han montando desde el siglo XVI los gobiernos protestantes del norte de Europa contra nuestro país. La deslealtad intergubernamental llegó a tal extremo, que, al carecer de información exterior, el entonces inspector general de Sanidad, el doctor Martín Salazar informaba, en fecha tan avanzada como el 29 de junio de 1918, que no tenía constancia de casos de gripe en el resto de Europa. En el Reino Unido, la Ley de Defensa del Reino de 1914 de 1914. Un alto funcionario del Gobierno, Sir Arthur Newsholme se negó a tomar medidas como instituir la cuarentena y cerrar el transporte público porque ello perjudicaría el esfuerzo de guerra británico y provocaría la desmoralización de la población[19].

En la actualidad, la Organización Mundial de la Salud obliga a cumplir unas directrices muy estrictas, según las cuales los nombres de las enfermedades no pueden referirse a lugares, personas, animales o alimentos concretos a fin de evitar una injusta estigmatización. Pero, en 1918, el daño infringido a España por los vencedores de la I Guerra Mundial fue inmenso y aún no ha sido reparado.

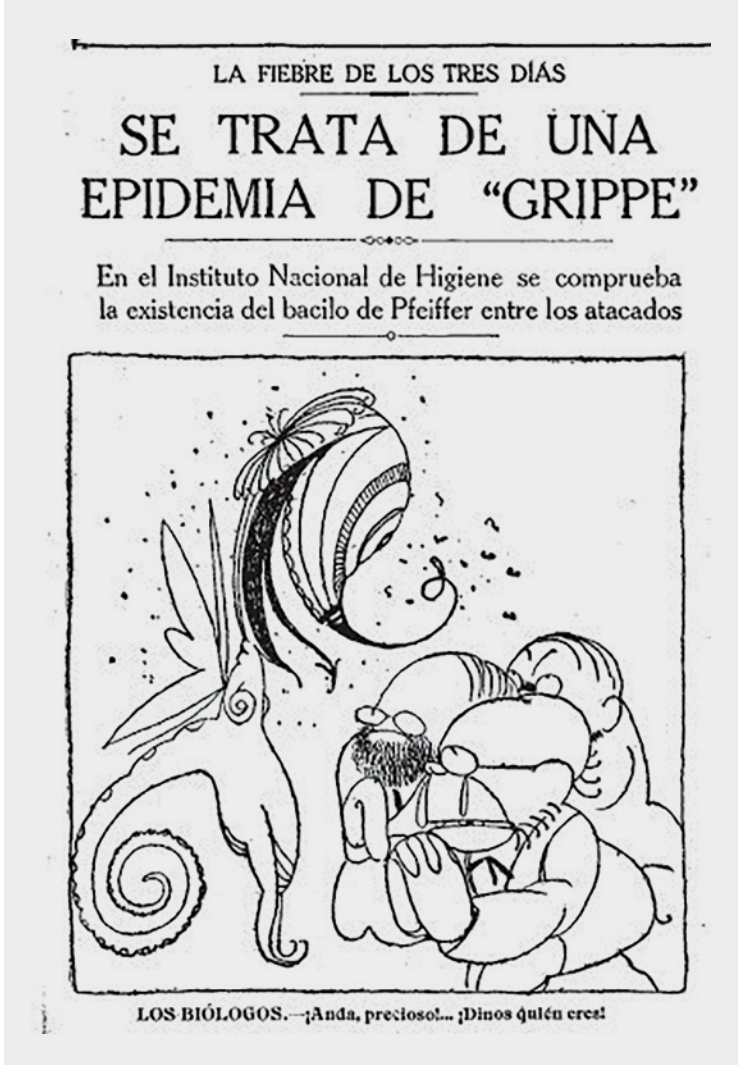
Pese a que estudios realizados con un sesgo ideológico sectario atribuyen a las autoridades españolas y al sistema de atención sanitaria entonces disponible en España una absoluta inoperancia e ineficacia, el análisis sereno y riguroso de las fuentes disponibles indica lo contrario. La información ofrecida por las autoridades a la prensa resultó veraz en todo momento. Por otra parte, la atención sanitaria a la población, hace un siglo, dependía exclusivamente de Ayuntamientos y Diputaciones a través de la Beneficencia. Ni en el nuestro, ni en ningún otro país existía entonces un sistema nacional de salud como lo conocemos actualmente y que surge tras la II Guerra Mundial. Por otra parte ni en España ni en ningún otro lugar del mundo se disponían de fármacos eficaces contra la enfermedad ni contra sus complicaciones. Hay que recordar aquí que la investigación médica, por entonces se encontraba centrada en la bacteriología. La virología aún no existía. Tampoco los antibióticos ni los actuales antivirales. Sí estaba claro que el contagio se producía a través de la respiración de los enfermos, de sus esputos y demás secreciones patológicas que se emiten al toser y al estornudar.

Los médicos recurrieron a toda la batería de remedios y medicamentos que ofrecía la farmacopea de la época, siempre con carácter paliativo y con el objetivo de aliviar síntomas. Entre ellos cabe destacar el ácido acetilsalicílico (la aspirina), ya conocido y difundido; pero su uso en dosis muy altas (8 gramos por día, 25 tabletas de las actuales e incluso más) provocó en muchos pacientes efectos indeseables graves como hiperventilación y edema pulmonar, e incluso fallecimientos. También se prescribieron la quinina y los sueros antidiftéricos. Durante el segundo brote, el más grave, ocurrido en el otoño de 1918 el ministerio de la Gobernación, asesorado por la Real Academia de Medicina publicó «una lista de los sueros, medicamentos y desinfectantes más indispensables para el tratamiento de la gripe.» La relación nos ofrece una idea de los recursos con que contaba entonces la medicina oficial no solo en España, sino en el resto del mundo contra la pandemia». «Sueros: suero antidiftérico, equino y demás sueros aléxicos. Medicamentos: sales de quinina, opio y sus derivados, yodo y yoduros, digital y sus derivados, acetato y carbonato amónicos, antipirina, euferina, piramidón, esparteína y sus sales, cafeína y sus sales, estricnina y sus sales, adrenalina, colesterina, benzoato sódico, alcanforo, salicilato sódico, novocaína. Desinfectantes: cresol, cresolina y demás derivados de la hulla, hipoclorito, azufre y formol»[20].

Los facultativos recomendaban mucho la ingesta, tanto a sanos como a enfermos de zumo de limón y de leche. Naturalmente pronto surgieron fenómenos como el acaparamiento y los precios se dispararon. Las autoridades trataron de atajar este fenómeno. El gobernador civil de Madrid, López Ballesteros dictó un bando el 28

de mayo obligando a fabricantes y almacenistas a declarar las existencias y obligando a su venta al público a los precios vigentes el día uno de dicho mes. Simultáneamente, farmacéuticos y laboratorios ofrecían remedios inespecíficos no testados y sin ninguna garantía científica. En la prensa se pueden encontrar nombres comerciales y sus pretendidas cualidades curativas: la Emulsión Marfil de Guayacol; el Zotal («la epidemia reinante se evita desinfectando con Zotal»); el Jarabe Bebé «que tan maravillosos resultados dan siempre en la tosferina, bronquitis crónica, catarros, enfisema, asma, tos de la gripe»; el Suero Antigripal Universus; Respirol-Riosa del Dr. Wagner, «es el más eficaz remedio curativo y preventivo contra la epidemia; el Sello Besoy, «no hay miedo a la gripe ni al tifus con el Kinarsol Besoy hace desaparecer todas las fiebres, aún las más rebeldes. Antipalúdico poderoso, desinfectante y reconstituyente. Recetado por los médicos como necesario y especial en la actual epidemia»; Iodasa Bellot, «tónico depurativo de un poder difusor tal que, a los pocos días de usarla el IODO que contiene se ha repartido por todo el organismo (...) siendo el mejor agente preventivo y arma eficaz para combatir la gripe y restablecerse de sus efectos»; Caramelos balsámico-antisépticos al eucalipto y pino de Cenarro; Listerine, «el antiséptico ideal para evitar el contagio de la gripe»; Rhodine (éter acetílico del ácido orto oxibenzoico). «Reumatismos, gripes, jaquecas, neuralgias, dolores de muelas...»[21].

Incluso algunos comerciantes desaprensivos de prendas de abrigo llegaron a utilizar la enfermedad como argumento publicitario para incrementar sus ventas. Dos ejemplos en Málaga: «Para combatir la gripe en los niños, lo mejor es abrigarlos bien, lo que puede hacerse elegante y económicamente visitando La Aguja de Oro, Nueva, 14 donde hay encantadores modelos de abriguitos y sombreros, desde lo más modesto a lo más lujoso.» Y «Descubrimiento importante: Se comenta estos días con bastante insistencia el descubrimiento hecho por un célebre médico de esta localidad para prevenir la gripe, de forma tal, que el que pone en práctica los consejos del citado doctor ni puede sufrir tal enfermedad ni recoger el más ligero resfriado. Trátese de usar los jerseys, abrigos de señoras y niños y el artículo de punto de venta en casa de Mandly y Montiel (S. en C.) Nueva, 68. Probad y os convenceréis»[22].


LA FIEBRE DE LOS TRES DÍAS

SE TRATA DE UNA EPIDEMIA DE "GRIPPE"

En el Instituto Nacional de Higiene se comprueba la existencia del bacilo de Pfeiffer entre los atacados

LOS BIÓLOGOS.—¡Anda, precioso!... ¡Dinos quién eres!

CARICATURA EN EL SOL, 7 DE JUNIO DE 1918

Y como no podía ser de otro modo dada la idiosincrasia de los españoles, pronto surgieron chistes gráficos, no exentos de un alto grado de frivolidad, pero también de la natural desconfianza de la población hacia la clase médica, hacia los políticos y hacia las recomendaciones profilácticas y remedios que se le recomendaban. Los comentarios jocosos y el humor gráfico proliferaron en los periódicos y revistas, tanto de la capital como de provincias. Y no sólo durante el primer brote, de primavera, relativamente li-

mitado, sino también durante el segundo, terrible y devastador del otoño de 1918. La caricatura aparecida en *El Sol*, el 7 de junio de 1918 con tres biólogos del Instituto Nacional de Higiene suplicando ante un monstruoso y enorme microbio que se identificase («¡Anda, precioso! ¡Dinos quien eres!"), ha quedado como una de las imágenes de la pandemia en nuestro país. Otra caricatura famosa es la de Bagaria, en *El Sol* de 18 de octubre, donde dos enormes bacilos de Pfeiffer le dicen a un ciudadano espantado, en una calle, «¡Oh, que felicidad es vivir en España! ¡Como engorda uno sin que nadie le moleste!" En *La Acción*, del día 26 de mayo, nada más declararse la epidemia en Madrid, en un chiste gráfico de López Rubio, una madre y su hija, miembros de la alta sociedad quedan consternadas a la puerta de una mansión, cuando el portero les dice «–Los señores lo sienten mucho, pero no pueden recibirlas porque llevan dos días en cama con la enfermedad de moda.» A lo que la madre comenta:

> «–¿Lo ves niña? Todo el mundo enfermo y nostras sin un mal dolor de cabeza. Es intolerable. Nos estamos poniendo en evidencia.»[23]

Pero el paroxismo del humor español referido a la gripe de 1918-1919 tiene como protagonista, sin duda a un anónimo redactor de *El Liberal,* que llevó a su portada del día 28 de mayo una entrevista ficticia: «Hablando con *el soldado de Nápoles*» que comienza con el siguiente párrafo: «El *reporter* iba de un teatro a un cuartel y de un taller a un misterio investigando los casos epidémicos del día para contarlos a los lectores cuando izas!, repentinamente se sintió atacado también por *el soldado de Nápoles*.» Durante el delirio de la fiebre, el periodista lo entrevista y saca los siguientes titulares: «El delirio de la víctima. Aparece el coco-bacilo. Cédula del interesado y señas personales. Sus hazañas por el mundo. El coco-bacilo es un distinguido criminal. La policía de los doctores no ha podido identificarlo aún. El coco aprieta, pero no ahoga.»[24].

LA SEGUNDA OLEADA DE LA PANDEMIA EN ESPAÑA: UNA CATÁSTROFE SIN PRECEDENTES

A finales de junio de 1918 la epidemia gripal que había afectado principalmente a Madrid comenzó a remitir. El balance de víctimas mortales, solo en la capital ascendió a 1.500. Para Antón Erkoneka costó la vida a 1 de cada 1.000 madrileños. En el resto de las provincias afectadas la mortalidad fue de entre 0'6 y 0'9 por cada mil habitantes. Pero lo peor estaba por llegar[25].

El segundo brote apareció de manera brusca e inesperada en distintos lugares de España de manera simultánea durante los primeros días de septiembre. Coincidió con muchas fiestas patronales; con la vendimia en las zonas vitivinícolas; con la incorporación a filas de los nuevos reclutas para cumplir el servicio militar y con el retorno a sus hogares de los soldados ya licenciados; y con el regreso de los trabajadores españoles y portugueses desplazados a Francia durante la I Guerra Mundial. En octubre la epidemia se había extendido a todo el país. Ahora los índices de mortalidad fueron mucho mayores. En las provincias más afectadas: las de la sub-meseta norte, Cataluña y Levante se alcanzaron 15 fallecimientos por mil habitantes, mientras que en las zonas menos afectadas como Andalucía, Madrid, Extremadura y la sub-meseta sur se llegó a 5 fallecimientos por mil habitantes. En total, la gripe del otoño de 1918 se cobró en España casi 250.000 víctimas mortales, un 1'5 por ciento de la población[26].

En esta ocasión el Gobierno Maura se vio desbordado por los acontecimientos. El endeble sistema de atención sanitaria a cargo exclusivamente de la beneficencia municipal y provincial, colapsó. Los acaparadores de medicamentos paliativos y de alimentos que los médicos recomendaban como profilácticos tales como la leche o los limones camparon por sus respetos. Entre el 12 y el 14 de septiembre, los periódicos se hicieron eco del nuevo brote de la enfermedad. Los primeros casos se registraron simultá-

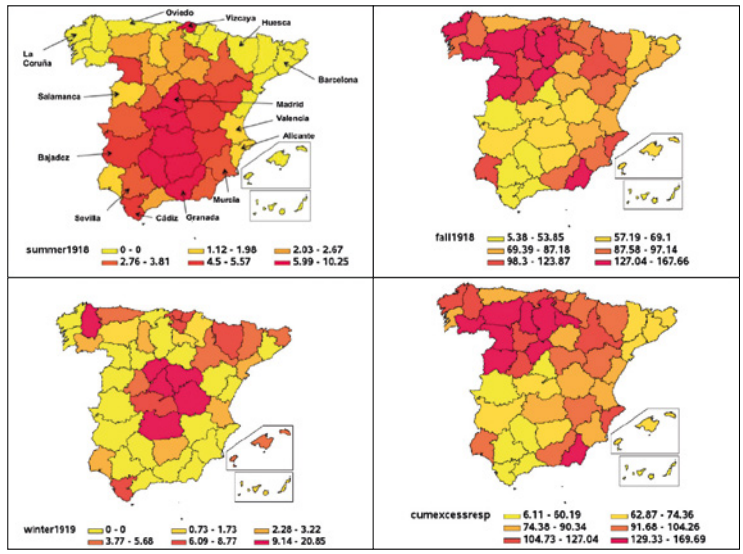
neamente en Madrid, Ávila, Murcia, Almería, Valencia y Alicante. El día 13 el ministerio de la Gobernación difundía una nota oficial donde informaba que «se ha recrudecido la gripe en España hasta el punto de presentarse distintos focos en muchas provincias con carácter expansivo, gran número de atacados y con la mortalidad propia de la gripe, causada singularmente por complicaciones broncopulmonares». Se reiteraban las instrucciones de profilaxis, ya adoptadas en primavera: aislamiento de los enfermos evitar aglomeraciones humanas sobre todo en recintos cerrados y limpieza y fumigaciones. Pero, ahora las sospechas sobre las vías de penetración del mal se centraron en el trasiego de trabajadores desde y hacia Francia, estableciéndose «estaciones sanitarias» en los pasos fronterizos. En Irún y Port-Bou llegaron a instalarse hospitales de aislamiento dotados de médicos, estufas y productos de desinfección de para internar a los enfermos sospechosos. También se creía que la enfermedad la traían los obreros portugueses camino del país galo en los trenes que atravesaban España. Se llegó incluso, a fumigarlos y a evitar que los cadáveres de los fallecidos quedasen en suelo español. El día 24 el Gobierno cerró las fronteras terrestres del país y el 9 de octubre se prohibió el embarque de emigrantes por los puertos ante la enorme mortandad que la gripe había provocado en el vapor *Infanta Isabel*, en su trayecto desde la Coruña hasta Las Palmas camino de América[27].

Pronto, la prensa dedicó, durante todo el otoño de 1918 páginas enteras, incluso secciones fijas para informar de la situación sanitaria de las distintas provincias y localidades sin censura de ningún tipo. Ahora el número de infectados se contaba por cientos de miles y el de fallecidos por miles. Solo en Barcelona, durante octubre se registraron más de 150.000 casos y 10.000 defunciones. En los cuarteles militares y en los barcos de la Armada, la gripe hacía aun más estragos que entre la población civil. En todos los grandes acuartelamientos que rodeaban Madrid: Carabanchel, Leganés, La Granja, Getafe... los infectados y los muertos eran numerosísimos[28]. En cada provincia se hizo cargo de la situación las Juntas Provinciales de Sanidad presididas por el gobernador civil. En Muchas localidades pequeñas falleció a causa de la pandemia el médico titular, teniendo que ser sustituido inmediatamente. Se reclamó a los colegios médicos facultativos voluntarios ante la dimensión de la emergencia sanitaria. Se construyeron lazaretos por parte de algunos Ayuntamientos donde se confinaban los viajeros procedentes de localidad infectadas.

Además, ahora más que en primavera se producía la muerte súbita de personas jóvenes, entre 20 y 40 años. Al hacerles la autopsia, los forenses observaban sus pulmones congestionados de sangre: habían fallecido materialmente ahogados en su propia sangre.

Otra característica singular del brote gripal del otoño de 1918 en España perfectamente constatable fue que la gripe no solo afectó a las grandes ciudades y a las localidades de tamaño medio bien comunicadas, sino que alcanzó las aldeas más remotas y aisladas: «En los partidos de Alba de Tormes y Béjar (Salamanca) toma gran incremento la epidemia gripal. Los médicos son insuficientes para atender a los en-

INCIDENCIA DE LA PANDEMIA EN ESPAÑA POR PROVINCIAS



fermos. La epidemia pasa de un pueblo a otro con extraordinaria rapidez.» «En Torreblanca (Castellón) está enferma casi la totalidad del vecindario y han ocurrido 85 defunciones por complicarse con bronconeumonía»[29].

Ante la gravedad de la situación el Gobierno decretó el 11 de octubre «el retraso de la apertura del curso y la clausura de todos los colegios oficiales y particulares, así como la desinfección constante de los teatros y cuantos locales se den espectáculos públicos como cafés, iglesias y oficinas públicas. Dicha medida se hará también extensiva a los tranvías, ferrocarriles y coches de alquiler»[30].

Ante tanto sufrimiento y la ineficacia de las medidas que se adoptaban, los periódicos comenzaron a ser críticos con el Gobierno desde los primeros días de octubre. *El Heraldo de Madrid* denunciaba la gravedad de la situación y la ineficacia de las medidas adoptadas: «estamos bajo los efectos de una epidemia muy seria», e instaba a los poderes públicos a que «tranquilizasen a la población no con engaños, sino con la actuación y los hechos.» Por su parte, *El Liberal* afirmaba unos días más tarde que «Ocultar la verdad y seguir confiando en el celo del ministro de la Gobernación y de las autoridades a sus órdenes sería faltar a nuestros deberes, abandonar la defensa del interés público, engañar al vecindario y dar motivo a que dejaran de adoptarse precauciones por parte de las familias»[31].

A partir de la última semana de septiembre y durante todo el mes de octubre la pandemia llegó a los rincones más recónditos de España. En los periódicos se sucedían noticias tan alarmantes como las siguientes: «Almería: la epidemia gripal ha invadido casi todos los pueblos de la provincia.» «Sevilla: el alcalde ha dispuesto que la feria de ganados (de octubre), se establezca en terrenos próximos a Tabladilla en vez de ser utilizado, como otros años, el Prado de San Sebastián.» «Teruel: por acuerdo de las autoridades se ha suspendido la feria de la capital.» «Valencia: en algunos pueblos hay tanta alarma que las autoridades locales han llegado a impedir, empleando medios materiales, que entren forasteros.» «Teruel: el alcalde de Urrea de Gaen ha dirigido al ministro de la Gobernación el siguiente telegrama: (...) el pueblo carece de alimentos propios para enfermos y niños y de material y personal de sanidad. Familias enteras hay atacadas sin asistencia; más de media población invadida con muchas defunciones entre ellas niños de pecho por hambre, por no haber quien los lacte.» «Barcelona: los cadáveres tienen que quedar, en su mayoría, en los depósitos, por falta de tiempo para enterrarlos.» Los médicos rurales morían en acto de servicio. Algunos huían aterrados[32].

Según Antón Erkoreka, esta segunda oleada, la más mortífera, causó la muerte de 15 personas por mil habitantes en las provincias más afectadas como Burgos, Palencia y Almería. En las de menor incidencia, como Sevilla, Madrid, Córdoba o Málaga no alcanzaron el 5 por mil. En total, casi siete millones de españoles de una población total de veinte millones se contagiaron y falleciendo entre 200.000 y 260.000 personas. Esta catástrofe demográfica es solo comparable con lo ocurrido durante nuestra Guerra Civil. Los dos únicos años del siglo XX con crecimiento neto negativo de la población española fueron 1918 y 1936[33].

A finales de noviembre, esta segunda oleada comenzó a decrecer y dio una tregua para las festividades navideñas. El gobierno emitió una real orden a finales de dicho mes por la que se establecían pensiones para «las viudas y los huérfanos de los facultativos fallecidos a consecuencia de los servicios extraordinarios prestados contra la epidemia»[34].

Dentro de esta panorámica general someramente escrita y analizada en los párrafos anteriores, el caso de la ciudad de Zamora destacó sobremanera. Allí el índice de infectados fue el mayor de toda España. El de muertos, también, superando la cota de 10 fallecidos por cada mil habitantes. Varias circunstancias concurrieron para que ello fuese posible. En sus cuarteles se concentraron gran número de reclutas que se

incorporaban a filas. La epidemia comenzó allí. Las autoridades sanitarias intentaron el aislamiento del foco infeccioso, pero fracasaron. El 30 de septiembre, el obispo Antonio Álvaro Ballano, creyendo que vivía en la Edad Media y haciendo caso omiso a las instrucciones de los responsables sanitarios de evitar las concentraciones humanas, convocó novenas, plegarias vespertinas y comuniones generales en los templos invocando a San Roque, intercesor ante las epidemias de peste, porque «la gripe era el resultado de nuestros pecados e ingratitud, por lo que, el brazo vengador de la justicia eterna ha caído sobre nosotros». El 30 de septiembre falleció una monja, la hermana Dositea Andrés, de las Siervas de María, mientras atendía a los soldados enfermos en los cuarteles. Se la consideró una mártir. Convocados por el prelado, una gran multitud se agolpó en su entierro. Durante el mes de octubre y pese a las órdenes tajantes de las autoridades sanitarias, seguían las concentraciones de fieles en los templos donde se invocaba la ayuda directa con la oración *Pro tempore pestilencia*. El día 12 fallecieron 200 personas a causa de la gripe. El 24 se celebró una procesión con la imagen de la Virgen del Tránsito a la que acudieron fieles de toda la provincia. Y, encima, el Ayuntamiento concedió al año siguiente al obispo la Cruz de Beneficencia en «reconocimiento a sus heroicos esfuerzos por poner fin al sufrimiento de sus feligreses durante la epidemia»[35].

LA INCIDENCIA EN ZAMORA FUE LA MAYOR DE ESPAÑA. ALLÍ MURIÓ ATENDIENDO A LOS SOLDADOS ENFERMOS LA HERMANA DOSITEA ANDRÉS, DE LAS SIERVAS DE MARÍA

LA GRIPE EN ESPAÑA SE ADENTRA EN 1919

La tercera oleada o brote tuvo lugar en nuestro país entre los meses de febrero y mayo de 1919. Para Beatriz Echeverri fue «como el rescoldo que queda después de un gran incendio, ya que afectó sobre todo a las personas que carecían de defensas[36].

El Gobierno tardó en reaccionar. Ahora bajo la presidencia del liberal Conde de Romanones y con el médico Amalio Gimeno como ministro de la Gobernación se dictó una Real Orden que se centraba en que nunca faltase la atención médica en ninguna localidad del país: «Que los Colegios Médicos provinciales envíen inmediatamente a los médicos adscritos al Colegio respectivo que deseen prestar el Servicio a los pueblos invadidos de gripe y cuando número de médicos con que cuenten y puedan sea insuficiente en absoluto nombren, a propuesta de los inspectores provinciales, con las dietas de 50 pesetas y gastos de viaje, a los médicos que de la relación dada por los Colegios sean necesarios, inmediatamente cuenta a la Inspección general del nombre de los designados.

Cuando los comprendidos en la relación dada por los Colegios no sean suficientes, podrán

proponer libremente otros Médicos de dentro de la provincia o fuera de ella»[37].

MÁLAGA EN 1918-1919: CRISIS SOCIAL, ECONÓMICA Y POLÍTICA. INFRAESTRUCTURA MÉDICA Y DEFICIENCIAS SANITARIAS

Málaga vivía durante los meses en los que arrasó la pandemia de gripe de 1918-1919 una etapa especialmente complicada. A la herencia de la crisis finisecular, «contracción agraria, regresión industrial y declive comercial», según Lacomba, se unieron la sequía de 1905 con una extendida hambruna en las zonas rurales y la gran «riá» de 1907. Aunque España permaneció neutral, el inicio de la I Guerra Mundial supuso una nueva catástrofe, pues colapsaron las exportaciones de productos agrícolas como las pasas y los vinos que se dirigían tradicionalmente a los mercados europeos. Por si esto fuese poco la guerra en el mar dificultó la llegada a nuestro puerto de cereales, carbón y petróleo. Aunque a partir de 1915 la demanda de productos por parte de los países en guerra reactivó tanto la agricultura como la industria y el comercio y se produjo un importante crecimiento del empleo, los precios subieron más deprisa que los salarios, especialmente en los artículos de primera necesidad como el pan, las patatas y el bacalao. Este problema de las subsistencias derivó en huelgas, motines y manifestaciones como el Motín de las Mujeres en enero de 1918. A nivel político, la crisis de los partidos monárquicos unido al auge del republicanismo y del socialismo animó la vida municipal que asistió tanto a un rápidamente cercenado proceso de regeneración como a vivir momentos de auténtico bloqueo[38].

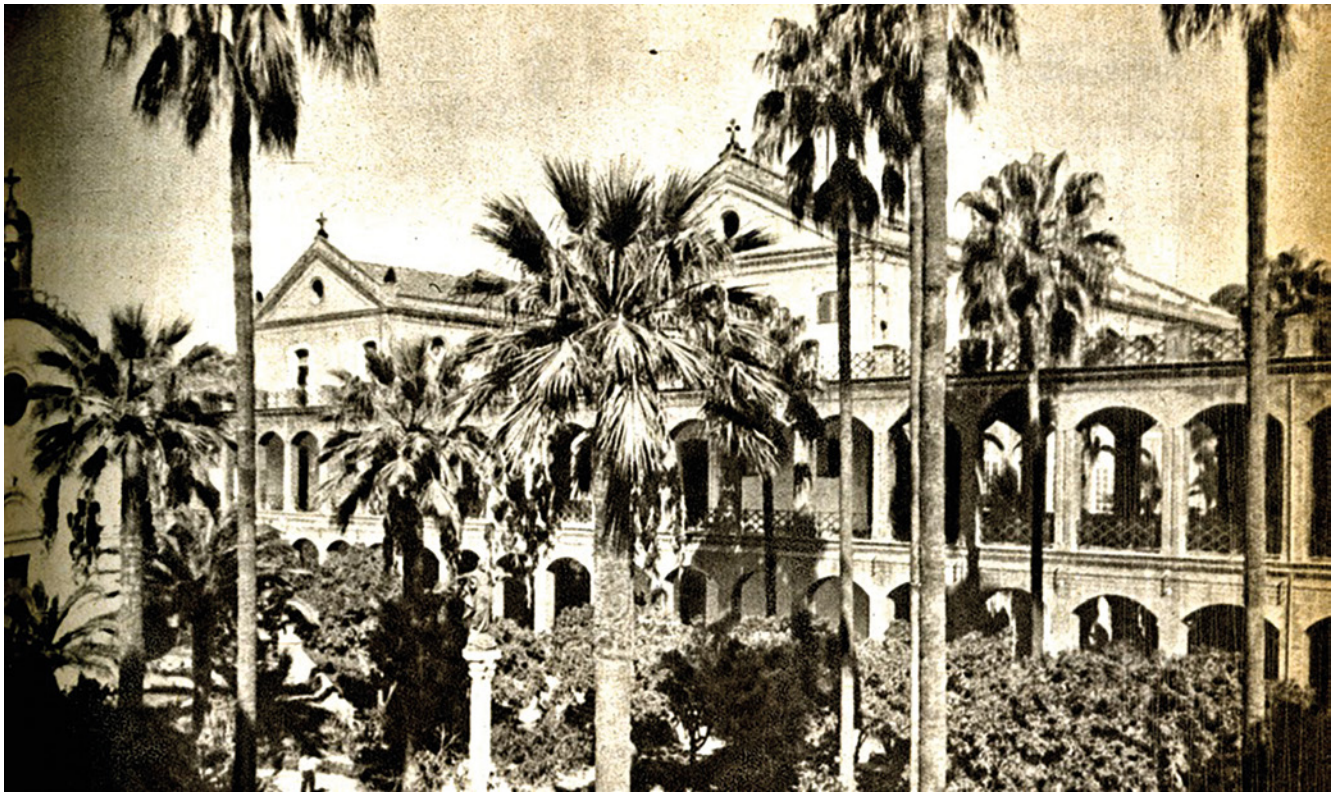
Por otra parte, la infraestructura sanitaria de la ciudad y de la provincia era similar a la del resto de las grandes capitales españolas, y no demasiado diferente a la del resto de los países de la Europa mediterránea. Construido entre 1862 y 1892, funcionaba el Hospital Civil, que seguía el modelo del Hospital de la Princesa de Madrid y en el Hospital Larboisière de París y que dependía de la Diputación Provincial. También se disponía del Hospital Militar, situado en el antiguo convento de los Mínimos, junto al santuario de la Victoria.

Luego, en la capital, la asistencia sanitaria pública se encontraba en manos de la Beneficencia Municipal. Esta disponía del Hospital Noble; de un laboratorio de análisis situado dentro del anterior; de un denominado Parque Sanitario, creado en 1911, ubicado junto al ya mencionado Hospital Civil y que disponía entre otros equipamientos de un horno crematorio y de una caldera-estufa de desinfección; y con una red de Casas de Socorro con una infraestructura bastante deficiente. Y, estaba, por supuesto, la atención en las consultas privadas de los médicos. A principios del siglo XX ejercían aproximadamente 175 médicos en la capital y 95 en el resto de la provincia[39].

Por otra parte las condiciones generales de salubridad en la capital resultaban harto deficientes: la red de abastecimiento de agua potable procedente de Torremolinos no abarcaba todo el casco urbano utilizándose aún agua procedente del Almendral y del Acueducto de San Telmo; «la red de alcantarillado era mala y, en ocasiones no existía; la recogida de basura no estaba reglada (...); el funcionamiento de los mataderos, el abastecimiento de alimentos, los cementerios, los baños públicos, los lavaderos, las escuelas y otros lugares públicos no contaban con los mínimos requeridos por la higiene o reglamentados por la legislación (...). En 1916 la mortalidad infantil representaba el 36,89% de las defunciones y Málaga pasaba por ser una de las 16 capitales donde se presentaban más defunciones que nacimientos»[40].

LA LLEGADA DE «EL SOLDADO DE NÁPOLES»: EL BROTE DE PRIMAVERA Y LAS INSTRUCCIONES DEL DOCTOR ROSADO

El inicio de la pandemia gripal en Madrid, a mediados de mayo, y la rápida extensión a otros puntos de España puso en estado de alerta el



LA PRINCIPAL INFRAESTRUCTURA SANITARIA DE MÁLAGA ERA EL HOSPITAL CIVIL

Ayuntamiento de Málaga y a los responsables sanitarios de la provincia. El día 24, convocada por el Alcalde, Mauricio Barranco, se reunió la Comisión Permanente de Sanidad. Asistieron, entre otros, el inspector provincial de sanidad, el médico Juan Rosado Fernández; Francisco Restes Manescau, jefe de la Beneficencia Municipal y Francisco Pellicer, director de la sanidad marítima. Se instó al Ayuntamiento para que librase 25.000 pesetas «para atender a los medios que eviten toda propagación». Así mismo se intensificó el riesgo y limpieza de las calles, «ofrecer al cuerpo militar los aparatos y material sanitario disponible; la confección de un catastro sanitario y constituir una comisión de seguimiento diario de la crisis sanitaria integrada por el Gobernador Civil, el Alcalde, el presidente de la Diputación y el inspector provincial de sanidad»[41].

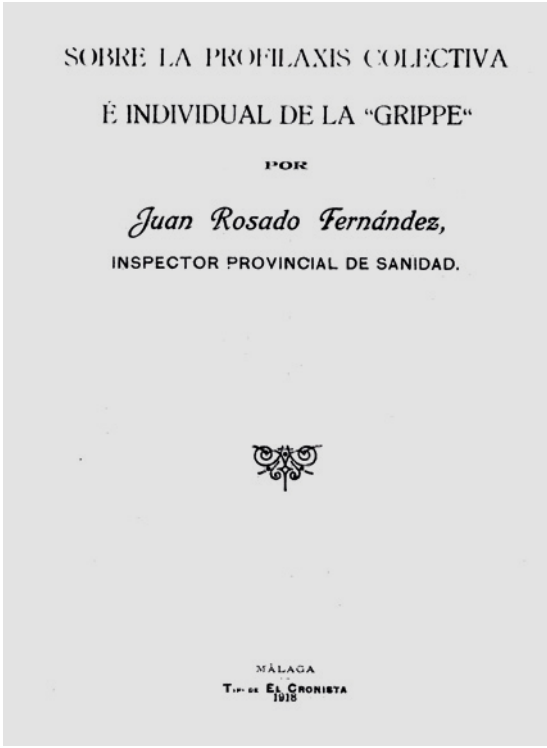
La gripe ya estaba en Málaga. Todo indica que aquí el vector de entrada fueron las dotaciones de dos buques de guerra anclados en el puerto, los cañoneros *María de Molina* y *Álvaro de Bazán*[42].

El día 31 y ante la extensión de esta primera oleada o brote con muchos contagiados y pocos fallecidos, las autoridades dictaron un completo «programa profiláctico», que incluía el refuerzo del personal de las casas de socorro; solicitar la colaboración del Colegio Farmacéutico para que «no falten drogas»; preparar «los dos locales del Parque Sanitario Municipal para la atención de los casos que ocurrir puedan en pobres de solemnidad; limpieza frecuente de las vías públicas; intensificar las inspecciones sanitarias sobre el transporte y manipulación de alimentos; «que los empleados de los cementerios se laven y desinfecten antes de regresar a la población»; obligar a las empresas de pompas fúnebres a desinfectar diariamente sus vehículos; prohibir la venta de ropa y muebles usados «que no hayan sido previamente desinfectados y lavados»; obligar a dar parte de cualquier «enfermo infecto-contagioso» con el fin de aislar y desinfectar el domicilio de los tacados; elaborar el catastro sanitario de Málaga, «fijándose particularmente en los depósitos de aguas, retretes, uso de escupideras, cocinas, etc.»; la puesta a disposición de la ciudad del pabellón de infecciosos del Hospital Civil y contemplar la clausura de las escuelas públicas si era necesario[43].

Este conjunto de medidas estaba inspirado claramente en las directrices médicas del momento, en la profilaxis basada en la teoría germinal de las enfermedades infecciosas definitivamente formulada por Pasteur y en toda la legislación española sobre sanidad y epidemias generadas durante los primeros años del siglo XX.

Con una rapidez extraordinaria el inspector provincial de Sanidad, el doctor Juan Rosado Fernández elaboró más *Instrucciones sobre la profilaxis colectiva e individual de la «grippe»* que se publicaron en forma de libro, con 52 páginas, impreso por la Tipografía de *El Cronista* y que se dio a conocer también por capítulos en la prensa diaria de Málaga durante las dos primeras semanas de junio de 1918. Juan Luis Carrillo, Jesús Castellanos y María Dolores Ramos al publicar el facsímil del mismo con un estudio introductorio descalifican absolutamente estas *Instrucciones* incidiendo en su carácter coyuntural y divulgativo, en su lenguaje muy elemental para concluir afirmando que «En resumidas cuentas, las *Instrucciones* de Rosado no son más que normas generales de policía sanitaria a las que se unen formas más o menos simples de efectuar la desinfección de lugares, ropas, utensilios, de manera que pudiesen ser hechas en cualquier sitio con escasos medios o incluso medios caseros; las *Instrucciones* son, en definitiva el pobre producto que la Sanidad provincial y por extensión la nacional, pudo ofrecer ante un problema como el de la gripe»[44].

LIBRO DE INSTRUCCIONES *SOBRE LA PROFILAXIS COLECTIVA E INDIVIDUAL DE LA GRIPE*, DEL DR. ROSADO FERNÁNDEZ, DIFUNDIDO POR LA PRENSA DE MÁLAGA


SOBRE LA PROFILAXIS COLECTIVA

É INDIVIDUAL DE LA "GRIPPE"

POR

Juan Rosado Fernández,

INSPECTOR PROVINCIAL DE SANIDAD.

MÁLAGA

Esta crítica despiadada no tiene en cuenta, a nuestro entender, el momento real que vivía la ciencia médica a principios del siglo XX tanto en España como en el resto del mundo. De hecho en otras ciudades españolas, europeas y americanas aparecieron manuales de prevención similares. Por ejemplo, en noviembre de 1918 el decano de la Facultad de Medicina de Quito (Ecuador) publicó a instancias del gobierno de aquel país una *Cartilla sobre la gripe* bastante menos detallada y exhaustiva que la del doctor Rosado[45].

En el preámbulo, el galeno malagueño definía la enfermedad según la concebía —equivocadamente— la ciencia médica mundial de entonces: «La *grippe* es una enfermedad infecto-contagiosa: *infecciosa*, porque se produce por un agente microbiano que, siendo de naturaleza fermentativa, prende y se multiplica —vive, en una palabra— en el *medio* humano, y *contagiosa*, porque se propaga de persona a persona por los productos de las vías respiratorias, especialmente, procedentes de enfermos de la misma clase, favoreciendo el contagio de la aglomeración de gentes en locales cerrados»[46].

La incidencia de esta primera oleada o brote resultó en Málaga muy limitado en duración, afectados y fallecidos. Afectó especialmente como ya ha quedado señalado a las tripulaciones de los dos buques de guerra que visitaban nuestro puerto, que fueron internadas y aisladas

en el Hospital Militar situado junto al Santuario de la Victoria. También se extendió a algunas, pocas, localidades de la provincia, como Villanueva de Tapia y Vélez-Málaga, en concreto en la barriada de Torre del Mar. Cayó enfermo, aunque sin gravedad el entonces obispo de Olimpo, administrador apostólico de la diócesis, San Manuel González. En la ciudad de Málaga, con una población entonces de 150.000 habitantes padecieron la enfermedad 3.000 personas con muy pocas muertes. Algunos farmacéuticos malagueños llegaron, incluso, a preparar sus propias fórmulas magistrales contra la enfermedad: «El Soldado de Nápoles. Preparación infalible. Puede usted inmunizarse y curar aspirando cada media hora el contenido del frasco. Precio: una peseta. Farmacia de F. Morell Rivero. Compañía 57»[47].

SAN MANUEL GONZÁLEZ, ADMINISTRADOR APOSTÓLICO DE LA DIÓCESIS, CONTRAJO LA GRIPE EN JUNIO DE 1918

EL MORTAL BROTE DE OTOÑO EN LA CIUDAD Y EN LA PROVINCIA. LA INEFICACIA DE LAS MEDIDAS PROFILÁCTICAS. SU IMPACTO SOBRE LA VIDA COTIDIANA

Lo peor llegó a Málaga durante la segunda semana de septiembre. El día 15 *La Unión Mercantil* en un breve artículo titulado *Otra vez la grippe*, decía: «Hemos de dar la voz de alarma a fin de que la epidemia gripal que, de nuevo invade España y ya ha comenzado a manifestarse en esta, adquiera un desarrollo que sería demasiado lamentable». De nuevo, el primer foco se dio entre los militares, ahora en uno de los cuarteles de la capital, ingresando varios soldados afectados en el Hospital Militar. El día 17, el alcalde, Mauricio Barranco ordenó «el riego frecuente de las calles, que se blanqueen las casas y desinfección de aquellas en las que haya un enfermo que padezca la enfermedad por parte del Laboratorio Municipal»[48].

Mientras que la prensa local se hacía eco de las falsas noticias sobre el descubrimiento del agente causante de la pandemia, como el anunciado por el médico italiano Saccone, residente en Tarento, la gripe comenzaba a hacer estragos en Málaga y su provincia durante los últimos días de septiembre. Comenzaban los fallecimientos en masa. Y la extensión de los contagios al resto de la provincia. Primero fue Antequera, donde comenzaron las muertes el día 25. Luego le siguieron Marbella y su núcleo anejo de la Colonia de El Ángel. Ya en octubre llegaban los periódicos noticias alarmantes procedentes del Rincón de la Victoria, Macharaviaya, Monda, Ardales, Cuevas Bajas, Almogía, Pizarra, Faraján, Cañete la Real, Alhaurín de la Torre, Genalguacil, Benalmádena, Mijas, Vélez-Málaga, Benamargosa, Iznate, Torrox, Fuengirola, Benamocarra, Nerja, Teba, ... Puede afirmarse, con rotundidad que ningún núcleo de población malagueño se libró. Además, en ocasiones, los decesos se produjeron de manera fulminante. El personal sanitario, médicos y enfermeros y enfermeras también contraían

EL SOL DE ANTEQUERA

Semanario independiente de información

Se publica los domingos. Redacción y Administración: Infante D. Fernando, 69.

1.º de Diciembre de 1918. || Año I. || Núm. 23. || Número suelto, 10 cts.

CORPAS, Sastre, 5, INFANTE, 5 Hechura de GABANES

Impermeables ingleses desde 40 pesetas.

La epidemia de gripe no es gripe; es ¡hambre!

La Muerte ronda a la Ciudad. Ni un paso atrás se le ha hecho dar, en la marcha triunfal que ya lleva, esta dama implacable.

¡Qué de angustias, como antequeranos que somos, nos cuesta decir que nó!

Y esto sucede, y triste es decirlo, porque hemos olvidado aquellas frases, tan acertadas como bellas «Hay que levantar los pararrayos de la caridad, para encauzar las tempestades y los males sociales».

Dobla un Centro, cuyo estado económico no creíamos floreciente, la suma de otros en plena lozanía, e iguala la entrega que aporta una entidad, que han de continuar así.»

Nuestro afán es que EL SOL DE ANTEQUERA lleve luz, mucha luz a este tétrico cuadro donde sólo se dibujan sombras y penumbras.

MUEBLES

Tomás March.-Valencia

LOS MEJORES : LOS MÁS BARATOS

LA GRAVEDAD DE LA EPIDEMIA A QUEDÓ REFLEJADA EN LA PRENSA

la enfermedad y, en algunos casos, morían. Los periódicos de la capital llegaron a establecer secciones fijas en sus ediciones diarias bajo títulos tan significativos como *La epidemia (El Regional)* o *La epidemia reinante (La Unión Mercantil)*. Durante el mes de noviembre se alcanzó el apogeo de infecciones, descendiendo estas bruscamente a principios de diciembre[49].

Las autoridades malagueñas reaccionaron el día 27 de septiembre ante las noticias alarmantes procedentes de Antequera. Presidida por el Gobernador Civil y bajo la asesoría médica del inspector provincial de sanidad, Juan Rosado, se adoptaron, entre otras las siguientes medidas: la desinfección y limpieza periódica de los vagones de ferrocarril y de los tranvías; un crédito extraordinario del Ayuntamiento de Málaga por importe de 25.000 pesetas «para atender las primeras eventualidades epidémicas»; el incremento del riego y limpieza de las vías públicas; la reimpresión de folleto del propio doctor Rosado; ofrecer a las autoridades militares el material existente en el Parque Sanitario Municipal; solicitar del obispo que publicase el referido folleto de instrucciones contra la gripe en el *Boletín Eclesiástico*; la desinfección de cualquier barco sospechoso que arribase al puerto; y «la conveniencia de que el retrete para obreros en la plaza y explanada del puerto se le dote de agua constante». Los responsables de la sanidad local y provincial tenían claro que había que actuar aislando y desinfectando los vectores de entrada de la enfermedad y los focos ya detectados: transportes, acuartelamientos militares y la ciudad de Antequera hacia donde partió ese mismo día el inspector provincial de sanidad. Allí se dudaba en el diagnostico pues se hablaba tanto de gripe como de tifus[50].

Al día siguiente, en un editorial muy duro y bajo el título *La epidemia*, el diario *El Regional* criticaba las medidas adoptadas por insuficientes, calificándolas, en su conjunto de «elementales deberes de policía urbana», añadiendo: «Hace falta algo más, mucho más. Todavía no sabemos qué lugar hay dispuesto, que material sanitario preparado, que personal técnico apercibido para hacer frente al peligro posible de una invasión, que puede presentarse (...) Todavía no hemos visto que la acción de las autoridades se oriente hacia un problema, siempre latente en Málaga y más vivo ahora, el problema de las viviendas insalubres que es una gran vergüenza local. Todavía no conocemos si se ha pensado en una precaución elemental, que acaso escape al elevado criterio

de las autoridades, precisamente porque está al alcance de la vulgaridad de nuestro entendimiento: el ver a llegar a Málaga en las debidas condiciones todas las aguas que el pueblo bebe... Y así, podríamos seguir enumerando»[51].

Desde luego, el alarmismo acudió entre los malagueños. Los colectivos damnificados con las medidas de policía sanitaria adoptadas y por otras que se pusieron en práctica días después protestaron. Tal fue el caso de los vendedores callejeros de frutas y verduras al prohibirse los puestos callejeros. O de los floristas ubicados en la plaza de la Constitución al prohibirse su actividad.

A mediados de octubre un bando del alcalde, ya por entonces Manuel Romero Reggio, endurecía las exigencias de desinfección extendiéndola a las viviendas o habitaciones dispuestas para ser alquiladas; a los hoteles y posadas; «a los baños, lavaderos y toda clase de fábricas»; y prohibiendo absolutamente que «los carros de labradores destinados al transporte de estiércol, puedan conducir a la ciudad frutas y hortalizas»[52].

Todo resultó inútil. El número de enfermos y de fallecidos crecía día a día. Algunas localidades grandes y pequeñas se vieron especialmente afectadas. En Vélez-Málaga se contabilizaban, a principios de noviembre, 400 enfermos. En el convento de franciscanos casi todos los frailes enfermaron y fallecieron varios de los más jóvenes. Estepona tampoco iba a la zaga en número de «atacados», pues a principios de noviembre se contabilizaban 880. Mientras en Benamargosa los enfermos eran 96 y en Torrox, 69.

Simultáneamente se adoptaron medidas de control y cuarentena en los accesos a la capital, estableciéndose «puestos sanitarios» a cargo de los médicos de la Beneficencia Municipal en Bella Vista, Cruz de Humilladero, Olletas, Churriana, Zamarrilla y Casillas de Morales. En dichos puntos hacían guardia facultativos, practicantes y «obreros del Parque Sanitario». A su vez, las Casas de Socorro prestaban asistencia médica gratuita a cuantos acudían a ellas.

Y la actividad normal de las distintas poblaciones se resintió. Es de suponer, aunque la prensa del momento no lo recoge: que un absentismo laboral masivo se extendería por fábricas, talleres, comercios y organismos públicos. Se resentiría también el tráfico portuario. En toda la provincia se clausuraron los centros escolares. También en la capital se suspendieron los festejos de la barriada de El Palo y se prohibió la visita a los cementerios el día de los difuntos. La Cámara de Comercio se quejaba de los retrasos que sufría el correo postal. El número de defunciones diarias que causaba la gripe no bajaba en la ciudad de cinco diarias. Los periódicos se hacían eco, además, de la juventud de algunos de los fallecidos de manera fulminante, como los casos de Antonio Escarpini García y de José Antequera Lupión, ambos de 25 años. En algunas localidades pequeñas como Cártagima llegó a morir el médico titular y fue preciso enviar un sustituto[54].

Durante los primeros días de diciembre de 1918 la segunda oleada o brote de gripe comenzó a remitir en el ámbito malagueño dejando como trágico rastro casi 1.500 defunciones en la capital, un impacto mucho menor que en otros lugares de España. Aquí, las autoridades no prohibieron expresamente la aglomeración de personas en teatros, cines y otros espectáculos públicos. La Iglesia malagueña, por su parte, a diferencia de lo ocurrido en otros lugares, como Zamora, adoptó una actitud muy prudente. No se convocaron procesiones o rogativas multitudinarias que hubiesen facilitado la propagación de la enfermedad. Por el contrario, el obispo administrador apostólico, San Manuel González dictó el 1 de octubre una circular iniciativa a los malagueños a que «pidan a Dios que cese tan grave infortunio (...) y socorran abundantemente a los desvalidos que yacen postrados bajo las garras de la miseria y del dolor. Al mismo tiempo mandamos a todos los párrocos (...) que guarden fielmente en su recinto las prevenciones higiénicas más aptas para evitar contagios morbosos, y que cumplan con suma escrupulo-

sidad las medidas profilácticas dictadas por las autoridades civiles y sanitarias». También se suspendió en algunas parroquias «la cristiana práctica de entrar los cadáveres a los templos en los entierros y con este motivo se retira el acompañamiento desde la puerta, dejando solos a los dolientes»[55].

La institución científica por antonomasia de la ciudad, la Sociedad Malagueña de Ciencias, por su parte, se alineó claramente con las autoridades y con el inspector provincial de sanidad, el ya mencionado médico Juan Rosado, recomendando medidas generales de higiene en las vías públicas y de policía sanitaria: «La limpieza de las vías públicas, es una elemental medida de policía que todo municipio debe procurar con esmero y mucho más en estos momentos que tantas y tan diferentes infecciones se están desarrollando en toda la nación. Mucha suciedad, es la característica de nuestras calles, como síntoma del abandono y del descuido que el municipio tiene los servicios de limpieza; semejante estado no puede continuar porque constituye un grave peligro para el vecindario y da un aspecto repugnante a la población. Remedio y remedio urgentísimo pedimos alejar y retirar de las calles las inmundicias de todas las clases que arrojan transeúntes y vecinos (...). Íntimamente relacionado con este asunto hemos de llamar la atención del municipio, sobre los abusos e infracciones que el vecindario comete sacudiendo alfombras...y otros más graves, como la evacuación de orinas, defecación, etc., etc. Las ordenanzas municipales, los bandos no sirven de coercitivo a estas falsas de cultura, pero el municipio tiene elementos de punición y debe ponerlos en práctica inmediatamente, multando a todo vecino que falte a las ordenanzas municipales; cuando se desconocen los deberes de ciudadanía y los respetos debidos a nuestros convecinos, las autoridades tienen recursos para enseñar a estos desobedientes el cumplimiento de sus deberes y lo legislado. La Sociedad Malagueña de Ciencias pide al municipio que se extreme en la limpieza de las calles, que por algunos sitios son intransitables, hasta que desaparezca la suciedad impropia de una población de la importancia de Málaga; que se hagan cumplir al vecindario las disposiciones que tienen dictadas este municipio, castigando a los infractores»[56].

Naturalmente los grupos políticos y los medios de comunicación republicanos aprovecharon esta crisis sanitaria como arma política para denunciar los problemas estructurales sanitarios y de higiene que padecía Málaga: «Todavía no hemos visto que la acción de las autoridades se oriente hacia un problema siempre latente en Málaga y más vivo ahora. El problema de las viviendas insalubres»[57].

Pero, aunque la situación higiénica, sanitaria y de atención médica de la ciudad de Málaga hubiese sido modélica siguiendo los parámetros del momento, dada la naturaleza vírica del mal, entonces desconocida, este habría tenido un impacto similar. Los ejemplos de urbes como Londres o Nueva York, así lo ponen de manifiesto. También en Antequera, una de las localidades malagueñas más tempranamente y duramente afectadas por el brote gripal del otoño de 1918, se identifico este último, directamente, con las pésimas condiciones de vida del proletariado agrario e industrial. En un resonante editorial el periódico local *El Sol de Antequera* titulado *La epidemia de gripe no es gripe, es ¡hambre!,* se decía: «La Muerte ronda a la Ciudad. Ni un paso atrás se le ha hecho dar, en la marcha triunfal que ya lleva, es la dama implacable. Con la túnica de la gripe no se cubre ahora, aunque esto se diga y asegure; es la ropa sucia, asquerosa y mal oliente del ¡hambre! y la miseria la que le sirve de disfraz. La masa de población no come porque no puede comer, dada la carestía terrible y enorme, alcanzada por todo aquello que al pueblo proporciona vida y salud[58].

Muy en la línea benéfica caritativa y asistencial imperante entonces, el alcalde, el terrateniente e industrial José García Berdoy

promovió una suscripción pública «para allegar recursos y socorrer a los muchos necesitados que hay tocados por la terrible epidemia para que puedan tener alimentos y medicinas.» Él personalmente donó 250 pesetas y 150 a la Cruz Roja. El Ayuntamiento ofreció por su parte 300. Estos fondos los distribuyó una comisión formada por representantes del Ayuntamiento, la Cruz Roja local y del periódico *El Sol de Antequera*[59].

Y como ocurrió en Madrid y en otras ciudades importantes de España, tampoco en Málaga faltó la nota humorística con la gripe como protagonista. Pero un humor teñido de ironía, incluso de sarcasmo y de crítica social. Así, uno de los redactores de *La Unión Mercantil* y de *La Unión Ilustrada*, que firmaba como Zaragüeta, dedicaba el siguiente comentario al tema en esta última revista el 14 de noviembre de 1918: «El bacilito de la grippe no respeta ninguna clase de sangre cruda. Por muy gorda que la tenga uno llega y ¡paf! al hoyo. La proximidad del peligro aconseja todo género de precauciones. Por lo pronto, como el microbio penetra por la boca y por la nariz, hay que cerrarle esas dos puertas, aunque ya saben ustedes que casa con dos puertas malo es de guardar (...). Tampoco es cosa de ponerse dos tapones en las narices porque sería muy molesto, aun adoptando el procedimiento que se usa para tapar las botellas de gaseosa. No hay más remedio que acudir a la desinfección y jeringarse diariamente la nariz con el desinfectante más indicado. Afortunadamente no es el mejor conductor el microbio gripal. No ocurre como con el del cólera, que es muy aseado, y si los ponen al lado de un cacharro se tira de cabeza. ¡Ah! Si fuese también el agua un elemento, estaríamos en las mejores condiciones, porque el agua que tenemos en Málaga está en inmejorables condiciones. Verdad es que tiene poca presión y no llega a los pisos tercero, por cuya razón los que habitan en esas alturas no tendrían que temer que llegara en el agua el bacilito ¡ya quisieran que llegara el agua! (...) Hay que lavarse las manos por lo menos una vez todos los días, porque si manos blancas no ofenden, manos limpias tampoco. Si sienten ustedes un ligero dolor de intestinos lo más práctico es coger una botella de coñac más o menos oxigenado y echársela al coleto, teniendo la precaución de destaparla antes. (...) Hay otros medios preservativos, pero difíciles de llevar a la práctica; por ejemplo, extraerse las vísceras y guardarlas en alcanfor, ponerse un candado en la boca y tapiarse la nariz para que no entren los microbios, o meterse en un aeroplano y no bajar a la tierra hasta que haya pasado la chamusquina. Este sería el más práctico»[60].

EPÍLOGO. EL BROTE GRIPAL DE LA PRIMAVERA DE 1919 Y SU VÍCTIMA MORTAL MÁS CÉLEBRE

A mediados del mes de marzo de 1919 Málaga se vio afectada por la tercera oleada de la pandemia gripal. En esta ocasión, y según todas las fuentes, el número de afectados fue muy reducido, pero el índice de mortalidad entre los que contrajeron la enfermedad resultó muy elevado, especialmente entre los jóvenes. *La Unión Ilustrada* se hacía eco de la situación y hablaba de «otra edición de la dichosa epidemia corregida y aumentada (...)»; añadiendo sobre su alta letalidad, «al que coge lo descabella y lo deja listo para el arrastre (...); ahora no se anda con chiquitas y se lleva a la gente sana y robusta con una facilidad asombrosa»[61].

Este último brote gripal quedó grabado en la memoria colectiva de la ciudad debido al fallecimiento de un personaje relevante de la vida cultural del momento, el joven y prometedor pianista, director además de la Sociedad Filarmónica y catedrático del Conservatorio, José Barranco Borch. Durante la última semana de aquel aciago mes, no bajaban de diez las víctimas mortales diarias que produjo la gripe en la ciudad. El Ayuntamiento dio instrucciones inmediatamente a las Casas de Socorro depen-

dientes de la Beneficencia Municipal de que «se preste asistencia tan pronto como sea demandada y sin necesidad de volante de ninguna clase a todo enfermo pobre que así lo solicite»[62].

ALGUNAS CONCLUSIONES PROVISIONALES

Con el presente artículo hemos querido plantear un fenómeno histórico que solo recientemente esta mereciendo la atención de los historiadores. En el caso concreto de Málaga y su provincia tan solo hemos pretendido trazar las líneas básicas de cómo se vivió esta crisis sanitaria por parte de la sociedad del momento; los vectores a través de los cuales la enfermedad llegó a la ciudad y al resto de la provincia; la actitud y las medidas adoptadas por las autoridades; su impacto en la opinión pública y publicada; los recursos terapéuticos y profilácticos utilizados...

Somos conscientes que un estudio exhaustivo y monográfico sobre la pandemia de gripe de 1918-1919 en Málaga necesitaría de un exhaustivo empleo de fuentes cuantitativas, especialmente los libros de defunciones del Registro Civil, tanto en Málaga como en todos y cada uno de sus localidades, así como otras fuentes cualitativas municipales que desbordan el objetivo del presente artículo.

De todas formas, teniendo en cuenta fundamentalmente los periódicos del momento, parece seguro afirmar que la incidencia y el impacto de la pandemia gripal de 1918-1919 no resultaron muy diferente al que produjo en otras ciudades y provincias españolas. Incluso que la mortandad aquí resulto bastante menor que en zonas con características geográficas, económicas y sociales similares, como Valencia y Barcelona.

Asimismo, es posible afirmar que las medidas terapéuticas y profilácticas puestas en marcha por las autoridades y los facultativos malagueños estaban en la línea de los conocimientos de que disponía la ciencia médica de entonces, de lo que marcaban instituciones como la Academia Nacional de Medicina, el Instituto Pasteur de Paris o eminencias como el doctor Gregorio Marañón.

Independientemente de lo anterior, un sector de la prensa portavoz de los grupos políticos republicanos aprovecharon la coyuntura para criticar las graves deficiencias higiénicas, sanitarias y asistenciales de la Málaga de la época que existían y eran muy importantes. Pero resulta evidente que, si la ciudad hubiera tenido de los servicios e infraestructuras de que disponían las grandes urbes del momento, como Paris, Londres o Nueva York, el número de contagiados y la mortalidad causada no hubiese variado en gran medida, habida cuenta

EL PIANISTA JOSÉ BARRANCO BORCH FALLECIÓ A CAUSA DE LA GRIPE EN MARZO DE 1919

de lo que sucedió en dichos centros urbanos, el desconocimiento general de la etiología de la enfermedad y la total ausencia de recursos terapéuticos eficaces tanto para su prevención (vacunas) como para el tratamiento de sus complicaciones (antibióticos).

Como bien apunta Laura Spinney en su ya citada obra, en Málaga debió suceder como en el resto del mundo: «una de cada tres personas había enfermado. Una de cada diez de estas, había muerto». No es posible rastrear a través de las fuentes históricas convencionales lo que sucedió en cada hogar, en cada familia afectada. Aquí en Málaga y en las localidades de su provincia, la gripe dejó con seguridad huérfanos y mató a esposas y maridos. Los primeros debieron ser criados por familiares cercanos. Viudos y viudas jóvenes debieron contraer segundas nupcias. En poco tiempo todo debió recomponerse. Aquella pandemia y sus secuelas se vivieron más como una serie de tragedias familiares e individuales que como lo que también representó, la mayor crisis sanitaria del siglo XX. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 SPINNEY, Laura: El jinete pálido. 1918. La epidemia que cambió el mundo. Barcelona: Editorial Crítica, 2018, p. 14. En una de las síntesis interpretativas más brillantes y seductoras sobre el pasado siglo, Historia del siglo XX. Madrid. Editorial Crítica, 1995, el prestigioso historiador británico Eric Hobsbawn, renovador del materialismo histórico no incluye ninguna referencia a la pandemia de gripe de 1918-1919. Aunque desde la década de 1920 se publicaron algunos trabajos científicos sobre esta pandemia como el de Edwin O. JORDAN: Epidemic Influenza, así como los primeros estudios epidemiológicos de ámbito local. Alrededor de 1968 Charles Graves, motivado por la pandemia de gripe de Hong Kong, publicó Invasion by Virus. Luego, en 1974 Richard Collier dedicó ya un trabajo a la gripe española basándose en los testimonios personales de más de 1.700 sobrevivientes. Por esa misma época las nuevas corrientes historiográficas que convirtieron la historia de la enfermedad en un objeto de análisis a través de la cual se podía profundizar en las relaciones entre el discurso científico del momento y el entorno social, económico y político que lo rodeaba. Desde los años noventa se asiste a una eclosión de monografías y estudios tanto a nivel de especialistas como divulgativos que alcanza su cénit con el centenario del fenómeno. GONZÁLEZ-GARCÍA, Alberto: «Avances y tendencias actuales en el estudio de la pandemia de gripe de 1918-1919» en «Vínculos de Historia» nº 2 (2013), pp. 309-330. Resulta imposible aquí relacionar toda la bibliografía disponible sobre el tema en la actualidad. Los trabajos más recientes y accesibles al gran público serían: CROSBY, Alfred W.: Epidemia y Paz 1918. Westport, Grenwood Press Westport, 1976. SPINNEY, Laura: Op. Cit. ECHEVERRI DÁVILA, Beatriz: La gripe española. La pandemia de 1918-1919. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1993. ARNOLD, Catherine: Pandemic 1918. London: St. Martin Press, 2018. PHILLIPS, Howard, KILLINGRAY, David: The spanish influenza pandemic of 1918-1919. New perspectives. London-New York: Routledge, 2003. EIROS BOUZA, José María, BACHILLER LUQUE, Rosario, PÉREZ RUBIO, Alberto: La gripe de 1918: Centenario de una crisis sanitaria devastadora. Madrid: Seguros Spain, 2018.

2 ERKORERA BARRERA, Antón: «Y se le llamó gripe española.» Investigación y ciencia (junio 2017), pp. 52-53.

3 HENAO-RAFFURE, Liliana, HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Mario: «La pandemia de gripe de 1918: un caso de subsunción de lo biológico en lo social». Americana. Revista de Estudios Latinoamericanos. Nueva Época, nº6 (Sevilla, 2017), pp. 8-52. SPINNEY, Laura: Op. cit., pp. 164-172.

4 LÜTKY, Isabel A., RITACCO, Viviana, KANTOR, Isabel M.: «A cien años de la gripe española». Medicina, vol. 78, nº 2 (Buenos Aires, 2018), pp. 113-118. SPINNEY, Laura: Op. Cit., pp.183-201.

5 SPINNEY, Laura: Op. Cit., pp. 47-55. HENAO-RAFFURE, Liliana, HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Mario: Op. Cit., pp. 15-31 y 36. ERKORERA BARRERA, Antón: Op. Cit., pp. 52 y 53. MEJÍAS ESTÉVEZ, Manuel José, DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ, Rocío, BLANCO REINA, Esperanza: «La pandemia de gripe de 1918: mitos y realidades desde la literatura científica», Journal of negative & no positive result (2018), 3 (8), pp. 655-673.

6 PUMAROLA, Tomás, ANTÓN, Andrés: «La pandemia de gripe de 1918. Una incógnita 100 años después». Revista Enf. Emerg. (2018) nº 17 (2), pp. 63-66.

7 SPINNEY, Laura; Op. Cit, pp. 13, 33, 227 y 270-272.

8 Ibíd., p. 236.

9 GONZÁLEZ NÚÑEZ, José: La verdadera historia de la gripa del 18. www. hoyesarte.com/literatura

10 SPINNEY, Laura: Op. Cit., pp. 54 y 258.

11 PUMAROLA, Tomás, ANTÓN, Andrés: Op.cit., p.65

12 ERKORERA BARRERA, Antón: Op. cit. p. 52.

13 *Heraldo de Madrid*, 23 de mayo de 1918.

14 *La Época*, 23 de mayo de 1918. *El Regional*, 23 de mayo de 1918. *La Acción*, 1 de noviembre de 1918.

15 PORRAS GALLO, María Isabel: «La prensa madrileña de información general ante la epidemia de gripe de 1918-1919». Medicina e historia, 57 (1995) pp. I-XVI.

16 *El Sol*, 28 de mayo de 1918. *La Nación*, 28 de mayo de 1918. *La Correspondencia de España*, 28 de mayo de 1918. *La Época*, 3 de junio de 1918.

17 ERKORERA BARRERA, Antón: Op.cit., p. 53. *La Época*, 26 de mayo de 1918. *El Sol*, 28 de mayo de 1918.

18 *La Época*, 26 y 29 de mayo de 1918. *El Sol*, 28 de mayo de 1918. *El Regional*, 9 de junio de 1918.

19 SPINNEY, Laura: Op. cit., pp. 71-75. ARNOLD, Catherine: Op.cit.

20 *Gaceta de Madrid*, 2 de noviembre de 1918. STARKO, Karen M.: «Salicylates and Pandemic Influenza Mortality, 1918-1919 Pharmacology, Pathology, and Historic Evidence». Clinical Infectious Diseases, 49 (2009) pp. 1405-1410.

21 *ABC*, 26 de mayo de 1918. *La Unión Mercantil*, 22 de marzo de 1919, 3, 5, 8 y 9 de noviembre de 1918. *La Correspondencia de España*, 31 de octubre de 1918.

22 *La Unión Mercantil,* 2 de noviembre de 1918. *El Regional*, 1 de enero de 1919.

23 Otros ejemplos de humor gráfico y literario en *El Heraldo de Madrid*, 26 de octubre de 1918, en *ABC*, 3 y 17 de octubre de 1918, en *Blanco y Negro*, 9 de junio de 1918 y en *España y América*, 1 de junio de 1918.

24 *El Liberal*, 28 de mayo de 1918.

25 ERKORERA BARRERA, Antón: Op.cit., p. 53.

26 Ibíd.

27 *El Castellano*, 12 de septiembre de 1918. *La Unión Mercantil*, 12 de septiembre de 1918. *ABC*, 14 de septiembre de 1918. SPINNEY, Laura: Op.cit., p. 105. *Gaceta de Madrid,* 9 de octubre de 1918.

28 El día 8 de octubre, solo en Barcelona enfermaron 225 personas. Por su parte, el ministro de la Guerra, general Marina reconocía ante los periodistas que la epidemia estaba fuera de control en el ejército. *ABC*, 10 de octubre de 1918. *La Unión Mercantil*, 20 de septiembre de 1918. *La Acción*, 18 de septiembre de 1918. *El Regional*, 18 de septiembre de 1918.

29 *La Unión Mercantil*, 16 de septiembre de 1918. *La Acción*, 18 de septiembre de 1918.

30 *ABC,* 13 de octubre de 1918.

31 *Heraldo de Madrid*, 4 de octubre de 1918. *El Liberal*, 15 de octubre de 1918. Cit. por PORRAS GALLO, María Isabel: Op.cit., p. VI.

32 *La Unión Mercantil*, 24, 25, 26 y 28 de septiembre, 1, 3, 6, 12 y 14 de noviembre de 1918. *El Regional*, 24 de septiembre de 1918. *La Vanguardia*, 6 y 13 de octubre de 1918.

33 ERKORERA BARRERA, Antón: Op.cit, p. 53. ECHEVERRI DÁVILA, Beatriz: Op.cit., pp. 118-120.

34 *Gaceta de Madrid*, 22 de noviembre de 1918. Asimismo, se dispusieron pensiones para las viudas y huérfanos de los notarios fallecidos como consecuencia de la epidemia.

35 SPINNEY, Laura: Op.cit., pp. 90-95. *La Opinión de Zamora*, 22 de diciembre de 2008, 28 de mayo de 2017 y 22 de octubre de 2018. GARCÍA-FARIA DEL CORRAL, Francisco Javier: La epidemia de gripe de 1918 en la provincia de Zamora. Estudio estadístico y social, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1995.

36 ECHEVERRI DÁVILA, Beatriz.: Op.cit.

37 *Gaceta de Madrid*, 4 de marzo de 1919. *La Vanguardia*, 5 de marzo de 1919.

38 Una síntesis puesta al día de esta coyuntura en MATEO AVILES Elías de: «Málaga a comienzos del siglo XX», en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario Y AA.VV.: «El Ayuntamiento de Málaga. Cien años en el Paseo del Parque (1919-2019)». Ayuntamiento de Málaga y Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Málaga, 2019.

39 CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y AA.VV.: Guía histórico-artística de Málaga, Málaga: Arguval, 2006, p.411. PRADOS CAROMA, Gabriel: Málaga y sus médicos. De los felices 20 a 1936, Málaga: Grupo editorial 33, 2006, pp. 26-30. LARA GARCÍA, María Pepa: «Historia del Laboratorio Químico y la Farmacia Municipal de Málaga», Isla de Arriarán,22 (2003), pp. 265-299.

40 CARRILLO, Juan Luis, CASTELLANOS, Jesús, RAMOS, María Dolores.: Enfermedad y crisis social: la gripe en Málaga (1918), Málaga: Departamento de Historia de la Medicina. UMA, 1985, pp. 14-15.

41 *El Regional*, 25 de mayo de 1918.

42 Ibíd., 1 de junio de 1918.

43 Ibíd., 5 de junio de 1918.

44 Juan Rosado Fernández había nacido en Colmenar en 1851. Estudió magisterio y medicina. Ganó por oposición y desempeñó durante años la cátedra de Fisiología e Higiene de la Escuela Normal de Magisterio de Málaga. Médico-cirujano del Hospital Civil, fue socio fundador del Colegio de Médicos de Málaga del que llegaría a ser presidente en 1898.

Asimismo, desempeñó el cargo de Inspector Provincial de Sanidad y publicó numerosos trabajos y manuales entre los que destacan los tres volúmenes de su *Tratado enciclopédico de terapéutica escolar, doméstica y social*. Falleció en Málaga en 1926. Su prestigio profesional en la ciudad era indudable. CARRILLO, Juan Luis, CASTELLANOS, Jesús, RAMOS, María Dolores.: Op. cit., p. 21. CUEVAS GARCÍA, Cristóbal y AA. VV.: Diccionario de escritores de Málaga y su provincia, Madrid: Editorial Castalia, 2002, p. 827.

45 RODAS CHAVES, Germán: «La información de la prensa española y norteamericana que alertó la epidemia en el Ecuador y el rol del médico Isidro Ayora». Americania Revista de estudios latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla», 6 (julio-diciembre de 2017), pp. 136-165.

46 ROSADO FERNÁNDEZ, Juan: Instrucciones sobre la profilaxis colectiva e individual de la «grippe», Málaga: Tip. de El Cronista, 1918, p.5.

47 *La Unión Mercantil*, 7 y 10 de junio de 1918. Referencias sobre este primer brote en Málaga y su provincia en *La Unión Mercantil*, 11 de junio de 1918. *El Regional*, 12, 13 y 14 de junio de 1918 Archivo Municipal de Málaga, Sección Beneficencia y Sanidad, legajos. 1.875 y 2.911, citados estos últimos por CARRILLO, Juan Luis, CASTELLANOS, Jesús, RAMOS, María Dolores.: op.cit., p.16.

48 *La Unión Mercantil*, 15 y 18 de septiembre de 1918.

49 *La Unión Mercantil* de 28 de septiembre de 1918 daba cuenta del fallecimiento, en el Hospital Militar de «dos reclutas últimamente incorporados». Y el 1 de noviembre del «fallecimiento de un enfermero en el pabellón de infecciosos del Hospital Provincial (Civil). Para la extensión de la gripe por la provincia puede consultarse *El Regional*, 27 y 29 de octubre de 1918 y La Unión Mercantil, 17 de octubre, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13 y 29 de noviembre de 1918.

50 *El Regional*, 28 de septiembre de 1918.

51 Ibíd., 29 de septiembre de 1918.

52 *La Unión Mercantil*, 17 de octubre de 1918.

53 Ibíd., 2, 3 y 8 de noviembre de 1918.

54 Ibíd., 2, 4, 5, 9, 12, 13, 17, 19 y 29 de noviembre de 1918.

55 *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Málaga*, 15 de octubre de 1918. *Hojita Parroquial de Álora*, 15 de noviembre de 1918.

56 *El Popular*, 6 de octubre de 1918. Cit. Por CARRILLO, Juan Luis, CASTELLANOS, Jesús, RAMOS, María Dolores.: Op. cit., pp. 19-20.

57 *El Regional*, 29 de septiembre de 1918. Cit. Por CARRILLO, Juan Luis, CASTELLANOS, Jesús, RAMOS, María Dolores.: Op. cit., p. 17.

58 *El Sol de Antequera*, 1 de diciembre de 1918.

59 *La Unión Mercantil*, 29 de noviembre de 1918. José García Berdoy...

60 *La Unión Ilustrada*, 14 de noviembre de 1918.

61 Ibíd., 27 de marzo de 1919.

62 *La Unión Mercantil*, 21 de marzo de 1919. Sobre José Barranco Borch, su personalidad, su obra y su temprana muerte ver el artículo que el profesor, músico y académico Manuel del Campo publicó en *SUR* el día 20 de marzo de 2019 con motivo del centenario de su muerte. También DÍAZ DE ESVOVAR, Narciso: Hijos ilustres de Málaga: Pepe Barranco Borch. *Vida Gráfica*, s.f. en http://bibliotecavirtual.malaga.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1101964

04

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

236. INFORME. PICASSO CONTRA EL COLOR DE LAS VANGUARDIAS / Fernando de la Rosa Ceballos 238. INFORME. PATRIMONIAL PRESENTADO A LA ACADEMIA / Estrella Arcos von Haartman 245. INFORME. SOBRE EL NUEVO EMBLEMA A PARTIR DEL ESTUDIO Y REHABILITACIÓN DEL ESCUDO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO / Sebastián García Garrido 260. INFORME ROMANO DEL ANTIGUO MUSEO LORINGIANO INCORPORADO AL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL / Pedro Rodríguez Oliva

INFORME

PICASSO CONTRA EL COLOR DE LAS VANGUARDIAS

Fernando de la Rosa Ceballos

Antes que libro, este texto fue parte fundamental de la tesis doctoral *Poéticas cromáticas en la experiencia cubista*, dirigida por el profesor Dr. D. Eugenio Carmona Mato, entre 2008 y 2012.

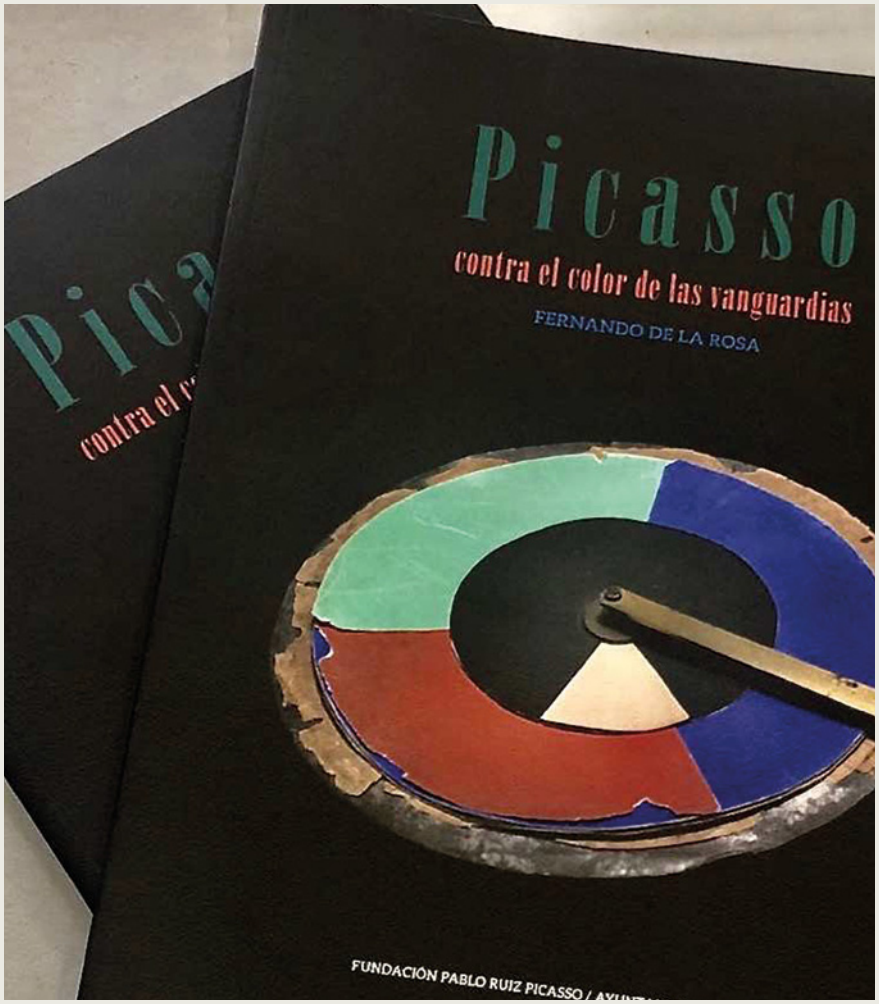
Se presentó oficialmente a la prensa malagueña en la Fundación Picasso Museo Casa Natal, el pasado 20 de noviembre de 2017, con la presencia del director de la misma, D. José María Luna Aguilar. Este libro, cuya cuidada edición estuvo a cargo de D. Rafael Inglada, es el número 8 de la colección «ensayos» que edita la propia Fundación Picasso.

Prologado por Salvador Haro González, Decano de la Facultad de Bellas Artes de Málaga, el libro recorre en once capítulos (tres partes y algo más de doscientas páginas) un período de grandes hallazgos en la historia de la pintura moderna, donde los pintores toman la palabra para acercarnos a la importancia que tuvo el color en los convulsos años de las incipientes vanguardias, tomando como punto de inflexión el primer cubismo (llamado «analítico») de Braque y Picasso.

SINOPSIS

El color es inherente a la práctica de la pintura, fundamental en la evolución de los materiales del artista, vital en la energía creadora de los pintores. El uso del color ha generado diferentes problemáticas e históricas discusiones en el arte de la pintura desde antiguo, pero fue a partir del impresionismo cuando tomó carta de naturaleza. Aún hoy, los aspectos cromáticos no se tienen muy en cuenta en el estudio de ciertos elementos ignorados de la pintura, especialmente en el cubismo.

Como pintor fascinado por una época en la que, gracias al color, el Arte vivió una encendida revolución post-industrial, escribo este estudio sobre pintura, mirando al c*ambio de siglo*, el cual supuso una verdadera falla en nuestra visión y comprensión de la naturaleza.



LIBRO *PICASSO CONTRA EL COLOR DE LAS VANGUARDIAS*. AUTOR: FERNANDO DE LA ROSA. EDITORES: FUNDACIÓN PABLO RUIZ PICASSO Y AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

Durante un período de unos 30 años, (señalados entre la llegada de Van Gogh a París, en 1886, y el desencadenamiento de la Gran Guerra, en 1914) se vivió en el arte una lucha encarnizada por la hegemonía artística del siglo venidero, siendo el joven Pablo Picasso uno de sus más aguerridos contendientes.

En el campo de batalla de la pintura y alzando el color como arma de fuego, se escribieron algunas páginas épicas del arte moderno. Tras la ruptura post-impresionista y durante el nacimiento del cubismo, se fraguaron conceptos cromáticos en rebeldía contra la herencia impresionista, que había instaurado un ideal de naturaleza que rechazaba al blanco y al negro como colores de pleno derecho.

El fauvismo enarbolaba la bandera del *color por el color*, liderando una tendencia artística dominante en todos los movimientos; menos en uno: el cubismo, al que Picasso, su principal creador y valedor, introdujo en una fase de introspección en la que aparentemente, tuvo que prescindir de los colores, para llegar a la base de una investigación mucho más profunda, sobre el mismo ser de la materia, que haría cambiar nuestra idea del mundo para siempre. •

INFORME

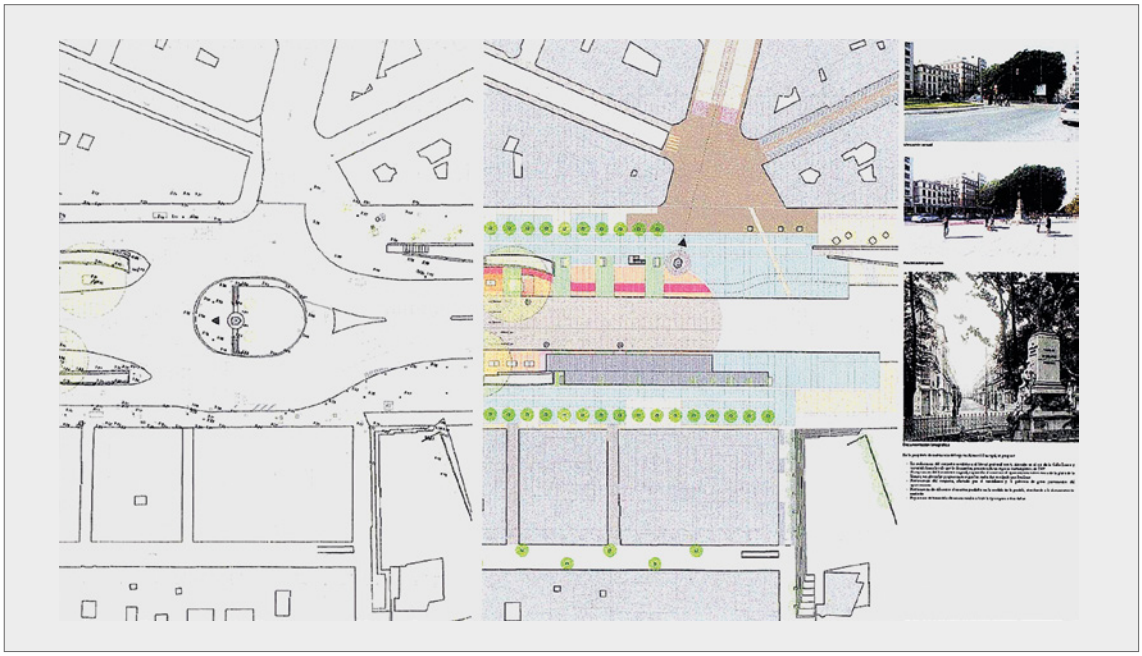
PATRIMONIAL PRESENTADO A LA ACADEMIA

Estrella Arcos von Haartman

Una de las actividades realizadas por y para la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y que forma parte de su labor como vigilante de las cuestiones patrimoniales que le afectan, consiste en el análisis de la situación actual del patrimonio histórico, artístico, bibliográfico y científico de la ciudad y provincia. Por ello, se suele realizar unos breves informes que, presentados en convocatorias ordinarias o extraordinarias, permiten conocer a los miembros de la Academia aspectos específicos de la actualidad en este campo. En algunos casos, suele traducirse en posterior redacción de documentos, peticiones o investigaciones que se remiten a los organismos competentes.

Entre los puntos analizados a lo largo del año precedente y correspondiendo al mismo, cabe destacar los que siguen:

OBRAS PARA LA REMODELACIÓN DE LA ALAMEDA. REUBICACIÓN DEL MONUMENTO AL MARQUÉS DE LARIOS



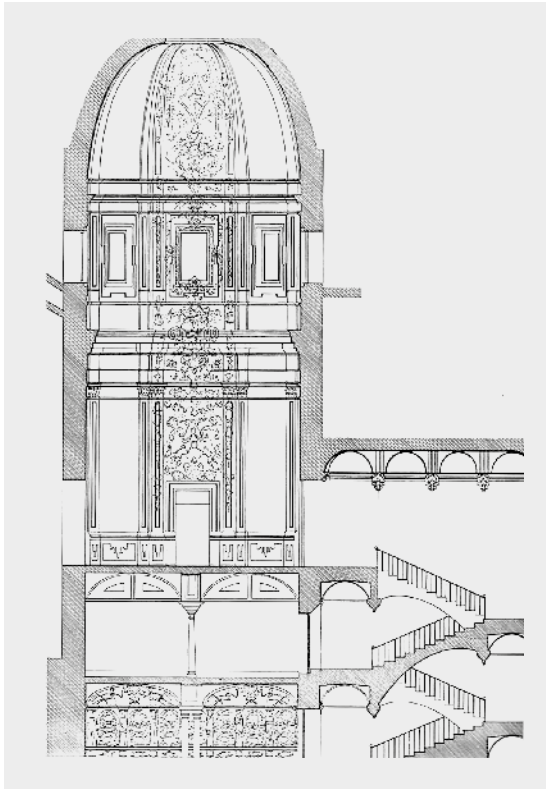
1

Presentación del Plano de las obras de remodelación de la Alameda. Parece ser que en un principio se acometerán sólo las que corresponden al lateral norte para su peatonalización. Como ya es sabido, esto conlleva la posibilidad de intervención sobre el monumento al Marqués de Larios, que consistirá en la elaboración de un profundo estudio inicial de todos los aspectos relacionados con el mismo a fin de su aprobación por la Delegación Provincial de Cultura.

En él deben plasmarse todos los aspectos relacionados con la investigación histórico-artística, documental y material. Para este último apartado, cuya parte esencial es el estudio de su actual estado de conservación y propuesta de intervención, debe contarse con la ayuda del SCAI (Servicio Central de Apoyo a la Investigación, centro de referencia a nivel europeo) para la metalografía, microscopía óptica y electrónica, difracción de rayos X, etc. Se pretende asimismo la instalación de una estación climática que evalúe la naturaleza de los contaminantes atmosféricos y los polucionantes en la salida de humos del aparcamiento, valores éstos fundamentales para conocer los agentes de degradación externos que han afectado al conjunto. Sin embargo, dos aspectos parecen polémicos:

a) La restitución de todas las piezas desaparecidas (algunas de las cuales podrían ser reproducidas desde la escasa documentación fotográfica existente).

b) La reubicación del monumento en una zona diferente a la actual. En el plano puede apreciarse la propuesta en un espacio cercano al arranque de calle Larios. Este asunto está provocando todo tipo de reacciones ya que, por un lado, se liberaría de ser centro del intenso tráfico pero, por otro, se perdería la idea de hito urbanístico que organiza el ritmo del eje Parque-Alameda y su ubicación originaria. Parece ser que



CAMARÍN DE LA VIRGEN DE LA VICTORIA. SECCIÓN

Cultura ha aceptado el proyecto propuesto, pero hay movimiento desde asociaciones culturales de la ciudad para evitarlo. Igualmente, en una conferencia dictada por Lucrecia Enseñat Benlliure en Sala Cajamar, la descendiente del autor del monumento se muestra en contra de este desplazamiento, así como de la reposición de cualquier elemento desaparecido, especialmente por los malos resultados obtenidos en otros conjuntos monumentales del citado artista. Situación actual: Un año después de estas afirmaciones, las obras de remodelación urbanística están muy avanzadas y la restauración del monumento, adjudicada a la empresa Chapitel S.L. debe estar también casi concluida, aunque se desconoce la metodología, análisis científico y resultados de la misma.

2

Se han realizado peticiones de propuestas de intervención sobre el Camarín de la Virgen de la Victoria. La Hermandad de la Victoria, la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento y Fundación

CRIPTA DE LOS CONDES DE BUENAVISTA. DETERIORO DE ELEMENTOS ORNAMENTALES

Unicaja han llegado a un acuerdo para llevar a cabo el proyecto. Este elemento nunca ha sido restaurado (a excepción de algunas capas de pintura en los paramentos lisos) desde su creación. En la actualidad presenta un estado de conservación muy frágil, con abundantes depósitos de suciedad, hollín y humo de velas y, sobre todo, escorrentías por filtraciones que han llevado a la pérdida de muchos fragmentos, manchas de humedad, disgregación de los yesos, etc. Sin embargo, llevar a cabo este proyecto presenta muy serios problemas. Por un lado, debe ejecutarse en un corto espacio de tiempo aprovechando que el trono de la Virgen está en el IAPH para su restauración y, por tanto, el espacio está vacío ahora. Por otro lado, el trabajo supone la colocación de andamios en toda su superficie y hasta el remate de cúpula, pero el peso aproximado de estos medios auxiliares (en torno a 600 Kg/m2) obliga a ser muy prudentes con respecto a los riesgos de la estructura. En el plano de José Mª Romero, que no he podido reproducir entero, se aprecia el no muy grueso forjado entre cada espacio de la torre camarín, los techos abovedados y la sujeción mediante 4 y 1 columnas respectivamente. La Hermandad ha hecho consultas a arquitectos de su entorno y la Concejalía a técnicos de la Oficina de Rehabilitación del Centro, que han planteado o bien hacer catas (lo cual supondría nuevas peticiones y permisos a Cultura) o bien hacer pruebas de cargas. Todo esto supone un retraso considerable en el inicio de los trabajos.

Situación actual: Al igual que en el caso anterior, cabe afirmar que en la fecha actual no se han producido movimientos ni ha habido acuerdos dirigidos a llevar a cabo esta intervención, que supondría la eliminación de agentes degradantes endógenos y exógenos y la consiguiente recuperación de un espacio singular y fundamental para el estudio de su ornamentación barroca, el inmueble donde se inserta y el diseño de su autor, Martín de Aldehuela, figura clave de la arquitectura malagueña de su época. Cabe afirmar, por otro lado, que sí se ha llevado a cabo un análisis y posterior propuesta de refuerzo del forjado durante la presunta colocación del andamiaje, presentado al Cabildo y a la Delegación de Cultura, aunque finalmente no va a tener consecuencias a corto o medio plazo, toda vez que el trono de la Virgen acaba de ser restituido y, por tanto, es más complicado acceder a todo el volumen interior.

3

El estado de conservación de la Cripta de los Condes de Buenavista está en un lamentable

INTERVENCIÓN DEL ARTISTA URBANO INVADER

estado de conservación. Fue restaurado en 1995 pero no ha vuelto a tener una intervención de mantenimiento. Se aprecian caídas de elementos ornamentales, laminación y exfoliación de capas de policromía, abundante presencia de sales solubles y carbonatadas, pérdidas de policromía, etc. alterando profundamente la imagen del espacio y su significado.

En buena parte el origen de los daños está en el muro de hormigón levantado desde la construcción del Hospital Pascual, que desvía todas las humedades a un lateral de la Cripta. Ya se comentó en su día la importancia de paliar este problema.

Situación actual: Un año después de esta afirmación, aún no se han llevado a cabo intervenciones de urgencia, eliminación de humedades o consolidación de materiales disgregados o fracturados.

4

No hay más remedio que seguir recordando la situación provocada por el artista urbano francés (Invader), que colocó 29 mosaicos en la ciudad —algunos de ellos sobre bienes protegidos—, por cierto, antes de una exposición suya prevista para el mismo año en el CAC. Recientemente se ha conocido la situación de la querella que se dirige contra el autor, que lleva años ocultando su identidad, y contra el director del Centro de Arte Contemporáneo, donde pensaba exponer. La Ley de Patrimonio Histórico Andaluz, además de obligar a la restitución del BIC alterado, contempla sanciones por los daños y perjuicios causados. Las sanciones van de los 100.000 al millón de euros en función de la gravedad del daño. A esas posibles sanciones administrativas, a imponer en su caso por la Junta de Andalucía, se suma ahora la apertura de una investigación penal, si el juzgado admite la querella de la Fiscalía.

Pero en este caso, todo es algo más complejo. Primero, porque Invader es anónimo, de modo que antes de imponerle una sanción, en su caso habrá que desenmascararlo. Eso es lo que pide la Fiscalía al juez: que autorice al Seprona a investigar de quien se trata. En segundo lugar, porque el obligado en primer término a reparar el daño (en este caso, retirando los mosaicos) es el propio Invader, de momento desconocido. Por último, es posible que la mera operación física de retirar los mosaicos sea muy compleja, porque el artista francés suele utilizar un adhesivo especial para dificultar el pillaje y el vandalismo contra sus obras, muy cotizadas.

PALACIO DE LA SONORA. ESTADO DE VULNERABILIDAD

Situación actual: Sólo muy recientemente (febrero y marzo del presente año), se ha solicitado a una empresa de restauración la posibilidad de retirar al menos dos de ellos (en La Equitativa y sobre un muro en el Pasillo de Santa Isabel), si bien todavía no se ha concretado nada.

5

La situación del Palacio de la Sonora en calle Granada es todavía muy irregular. Parece ser que las obras en el interior están avanzando pero no se ha tomado ninguna decisión (que era desde el principio muy urgente) en cuanto a la protección o consolidación de los paramentos pintados. Hace unos años se llevó a cabo una fijación de perímetros de lagunas en la fachada lateral a fin de evitar mayores pérdidas, pero el resto sigue en una situación de total vulnerabilidad, y más teniendo en cuenta los trabajos del interior, especialmente en cuanto a vibraciones, golpes, desplomes, etc.).

Situación actual: A lo largo del año se han comenzado los trabajos de limpieza de paramentos y consolidación de los restos pictóricos que decoran las fachadas. Sin embargo, los trabajos están siendo muy irregulares, con grandes paros y con criterios no bien definidos debido al cambio de empresa adjudicataria y la consiguiente falta de continuidad de la empresa de restauración.

6

Parece que no hay nada mejor que dejar los problemas a vista de todo el mundo para adormecerlos. La Capilla del Puerto sigue en una situación de abandono (a pesar de que con el pequeño ajardinamiento del frente o la limpieza parcial de sillares realizada a raíz de las obras de Muelle 1). El pequeño edificio, ejemplo de sobriedad y equilibrio, merecería un tratamiento y una puesta en valor coherente. Podría ser un foco de atención muy especial en ese entorno y un hito arquitectónico recuperado, valorando el interior tanto como el exterior. Probablemente la planta superior siga en la actualidad sirviendo como almacenamiento de herramientas, entre otras cosas.

7

No podemos olvidar que la propuesta de recuperar la imagen primigenia del edificio de la Cámara de Comercio (singular y de gran valor histórico-artístico) tenía su fundamento como entorno y fachada hacia el Museo, que se hubiera visto todavía más acompañado con este frente. La propuesta ha quedado relegada *sine die*.

Situación actual: Se ha llevado a cabo una intervención parcial en la fachada lateral de este edificio, en la calle Juan de Málaga, que ha recuperado parcialmente su imagen.

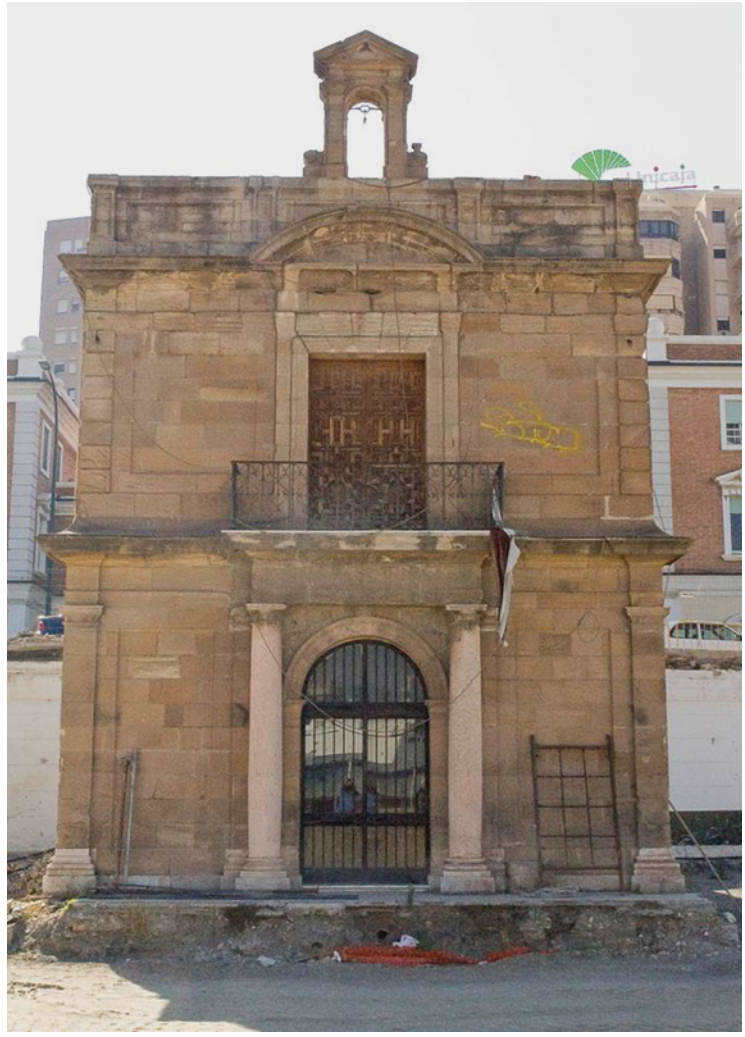
8

Parece fundamental hacerse eco de las alegrías que nos ha dado el campo de la Arqueología en 2018. El primero de ellos, cómo no, se refiere a las últimas investigaciones llevadas a cabo en la Cueva de Dña. Trinidad o de Ardales. Aunque lleva siendo el centro de numerosos descubrimientos científicos un siglo después de que los primeros arqueólogos se adentraran en su interior, un equipo internacional de científicos ha utilizado una técnica de vanguardia llamada uranio-torio para determinar la edad de las pinturas, proporcionando resultados mucho más fiables que otros métodos como la datación por radiocarbono. Permite fechar pequeños depósitos de carbonato que se han acumulado en la parte superior de las pinturas rupestres, los cuales contienen rastros de los elementos radiactivos uranio y torio, que indican cuándo se formaron los depósitos y, por lo tanto, dan una edad mínima para lo que se encuentra debajo.

Como resultado, las pinturas rupestres de Ardales, Maltravieso y La Pasiega (las otras dos cuevas estudiadas) se han definido son las más antiguas del mundo. «Se puede certificar que origen del arte se debe retrotraer a hace al menos 65.000 años, no 40.000». El resultado del proyecto se ha publicado en la prestigiosa revista 'Science'. Propongo enviar una felicitación y reconocimiento a Pedro Cantalejo y el resto del equipo.

9

También ha resultado muy satisfactorio el reciente estudio mediante georradar que ha permitido delimitar los límites del asentamiento fenicio del Cerro del Villar, investigación llevada a cabo por José Suarez Padilla.



CAPILLA DEL PUERTO. ESTADO DE ABANDONO

CUEVA DE ARDALES. DETERMINACIÓN DE LA EDAD DE LAS PINTURAS

RESTAURACIÓN DEL MOSAICO DE LA MEDUSA, EN LA VILLA ROMANA DE RÍO VERDE

10

Restauración del mosaico de la Medusa en la villa romana de Rio Verde, que sufrió un expolio a principios de 2016. La actuación, llevada a cabo desde noviembre pasado por la empresa Mena de Marbella, han conllevado la limpieza general del mosaico, la consolidación de los bordes, la reintegración de las teselas originales recuperadas tras el expolio y la reconstrucción de las teselas no originales. Del propio yacimiento se recuperaron 2.119 teselas, algunas muy deterioradas, y se han reproducido un total de 1.400.

11

Debo recordar la petición de colaboración por parte de Luis Utrilla para la conmemoración del centenario del nacimiento de la aviación comercial, que comenzó en Málaga. Otras ciudades implicadas ya están preparando grandes eventos. Se pretende incluso declarar bien patrimonial inmaterial este hecho, realizar una gran exposición y otros. Le debemos una visita, varias veces pospuesta. Nuestro presidente sugirió en algún momento hacer partícipe de esta colaboración también a la Academia de Ciencias.

12

Se ha planteado un concurso por parte de Urbanismo para la contratación de un Catálogo de Edificios, Espacios y Elementos Protegidos del Centro Histórico. Está dirigido a equipos multidisciplinares (arquitectos, historiadores...). •

INFORME

SOBRE EL NUEVO EMBLEMA A PARTIR DEL ESTUDIO Y REHABILITACIÓN DEL ESCUDO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

Sebastián García Garrido

Se emprende un estudio del escudo de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo con objeto de crear un emblema de uso administrativo y funcional para el uso diario de la corporación en la actualidad, que se alternará con la versión actual del escudo. El procedimiento para obtener ese emblema simplificado se inicia con la revisión, definición y lo que podría ser una actualización del escudo, como mero ejercicio compositivo, y no con la finalidad de pretender sustituir al actual, como distintivo corporativo oficial. Para ello se inicia el estudio confirmando la correcta configuración oficial del blasón, o contenido que le define, desde su fundación; la adecuada representación visual de ese concepto iconográfico; y una resolución formal que se corresponda con las necesidades de la identidad visual corporativa actual. Para ello, se considera que se trata de una institución oficial, con un valor y prestigio que emana de su conocimiento de la tradición, dedicada a la generación, conservación y difusión del patrimonio artístico y cultural. Estos caracteres le otorgan una consideración específica, como asesora y vanguardia del desarrollo y la investigación más cualificada en el ámbito de las artes, amplia y transversalmente consideradas. Por ello no se trata de un rediseño y mucho menos de una recreación, como solución diferente a la que se definió a partir de su fundación en 1849. La actuación emprendida por la nueva Junta de Gobierno, y que detalladamente recoge este estudio, trata de una rehabilitación del escudo originario, como si de un edificio de mitad del siglo XIX se tratase, que no tendrá otra función que servir como base de la creación de un emblema secundario de la corporación, cuyo uso fue aprobado en la Asamblea del 31 de enero de 2019.

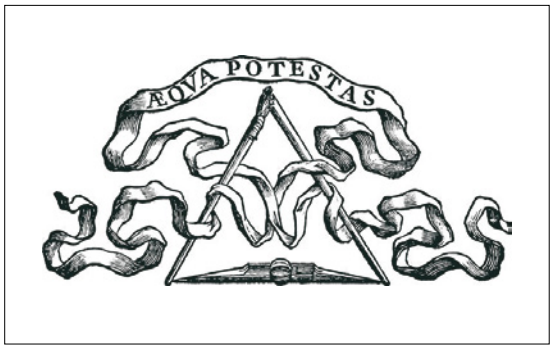
El escudo de la corporación, definido oficialmente e interpretado en esa época de 1849, recoge la iconografía del santo bajo cuya protección se pone la Real Academia de Bellas Artes fundada en Málaga, como era habitual en otras reales academias de este ámbito en España y en la América Hispana[1]. En Roma (1593), donde como es sabido se inician desde el Renacimiento, se crea bajo la advocación de San Lucas[2], patrono de la pintura. Un patronazgo que ha sido habitual también para los libros, en cuyo colofón se encomendaban a uno de los santos del día en que salen de imprenta. El escudo oficial de la *Accademia di San Luca* es una medalla con la figura del evangelista acompañado del toro o buey que le identifica, al mismo tiempo que empleaba una alegoría a las bellas artes, como emblema secundario, que consiste en un triángulo equilátero cuyos lados se definían por un pincel, un palillo de modelar y un compás cerrado, atravesado por una filacteria con el lema *Aequa Potestas*. Esta inscripción, atribuida a Horacio, expresaba las tres artes nobles consideradas entonces, la arquitectura, la escultura y la pintura, que tenían la misma dignidad[3].

En Málaga, la elección del protector, bajo cuya advocación se crea la academia, se define cuando se fija el nombre de la misma, vinculado a su ubicación en el antiguo edificio del Real

MÁLAGA. JORIS HOEFNAGEL. FUENTE: GRABADOSLAURENCESHAND.COM

Colegio Náutico, y es propuesto por el primer presidente de la corporación: «El 25 de septiembre de 1883 el marqués de la Paniega propuso que a la Academia se le denominara de San Telmo, por el edificio en el que tenía su sede [en la segunda planta], situado en la malagueña plaza de la Constitución»[4]. No obstante, la elección va más allá de la ubicación circunstancial de esta Academia, junto a su Escuela de Artes. Ambas mantienen la misma denominación, aunque la Escuela sea hoy una institución pública docente independiente, como se desligó en gran parte de estas instituciones en todo el mundo. El puerto de Málaga ha tenido una relevancia sustancial para la producción, comercio, comunicación y apertura, en todos los sentidos; desde el asentamiento púnico y su fundación por los fenicios.

EMBLEMA CREADO POR LA ACADEMIA BB.AA. DE ROMA, A PARTIR DE UN TRIÁNGULO CUYOS LADOS VIENEN DADOS POR UN PINCEL, UN PALILLO DE MODELAR, Y UN COMPÁS CERRADO CON UNA ATRACTIVA FILACTERIA, Y EL LEMA *AEQUA POTESTAS*



Ese origen, ligado al comercio en la Antigüedad y ser la puerta al Mediterráneo del antiguo Reino de Granada, le proporciona al puerto formar parte sustancial en el escudo otorgado por los Reyes Católicos a la ciudad. Del mismo modo que el castillo de Gibralfaro, cuyo nombre se refiere al «monte del faro» que desde la Antigüedad[5], se cree de origen romano, era guía y ayuda a los navegantes. Tanto el propio monte, como el castillo que se incluye en el blasón de la ciudad, como el propio faro, son importantes referentes iconográficos de la misma[6].

El acueducto situado en el límite norte de la ciudad para abastecer gran parte de sus fuentes, construido en el mismo siglo XVIII y a cargo del Colegio de San Telmo, para su mantenimiento y explotación, adopta por ello la misma referencia al patrón de los navegantes y pescadores.

ATRIBUTOS ORIGINARIOS DE LAS BELLAS ARTES

Los atributos originarios de las Bellas Artes vienen representados por el instrumental propio de las mismas. Arquitectura-Pintura-Escultura reunidas cada una mediante una laurea como artes del Diseño, entendido éste como el Dibujo de la idea, o desarrollo gráfico de la creación artística original. Así se recogían en la primera academia de la historia, *Accademia delle Arti del Disegno,* fundada en Florencia por Giorgio Vasari, en 1563. Sus atributos han perdurado

a lo largo de la historia de estas instituciones académicas, como emblema a la formación que impartieron en sus inicios, y como distintivo profesional. Además del citado instrumental, se aludía también a estas artes mediante obras propias de cada disciplina, común a todas estas instituciones. Ambos referentes se contemplan en el escudo originario de nuestra Academia, la escuadra, mazo o pinceles, junto a un busto, un capitel, un esbozo en papel y una paleta de colores. Sin embargo, lo que realmente supone la marca oficial, es el emblema que diferenciaba a unas de otras dentro del mismo ámbito de las Academias de Artes. Este emblema solía hacer referencia al santo bajo cuya advocación se fundaba, como el citado caso del toro de San Lucas en la de Roma, o la luz de San Telmo en la de Málaga. Esa ambivalencia como distintivos de diferente naturaleza, común o privativo, no ha impedido para que instituciones como la Real Academia de San Fernando de Madrid (1752) o la misma de Málaga, hayan introducido en su escudo tanto atributos como emblemas[7], con mayor o menor fortuna en su diseño. Como emblemas secundarios han venido siendo empleados, por las instituciones de este ámbito, ilustraciones o motivos decorativos alusivos

ESCUDO ORIGINARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MEDALLAS CON LOS RESPECTIVOS ESCUDOS DE LAS REALES ACADEMIAS DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO Y DE SAN FERNANDO

a las artes, como es el triángulo con atributos de la Academia de Roma, o el emblema siguiente, de la Fama usado en la contraportada de los *Anuarios* de la Real Academia de San Fernando[8].

Atributos y ornamentos exteriores son, sin embargo, regulados como signos exteriores del blasón, entre las leyes heráldicas[9]. Igual que los atributos nobiliarios, los profesionales son signos preceptivos que definen las competencias adquiridas por quienes los ostentan, y su composición y definición formal venía dada por el antiguo gremio, y más tarde por las academias o los colegios profesionales. Cuando no se trata del símbolo en sí, como referente absoluto, sino de signos comunes con otros, que acompañan a signos o emblemas de identidad principal, estos atributos siguen el mismo ordenamiento que los ornamentos exteriores, y nunca se deben incluir en el campo del escudo. En nuestro caso, el principal atributo que trae el escudo es la laurea que define su naturaleza académica, como traían las primeras universidades de Europa, y siguen manteniendo en sus emblemas oficiales las más antiguas. Aún, en Italia, el título universitario de primer nivel mantiene la denomina-

DISEÑO Y SOLUCIÓN FINAL DEL NUEVO EMBLEMA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DISEÑO REALIZADO PARA UN PROYECTO DE ACADEMIA DE LA HISTORIA, LAS ARTES Y LAS CIENCIAS DE RONDA, A PARTIR DEL YUGO COMO EMBLEMA PERSONAL QUE FERNANDO EL CATÓLICO OTORGA A LA CIUDAD COMO ESCUDO, Y EL GRIFO QUE LOS REYES EMPLEAN COMO SOPORTE DE SUS ARMERÍAS EN LA REAL ALJAFERÍA DE ZARAGOZA Y OTROS EJEMPLARES DE LA ÉPOCA. S. GARCÍA GARRIDO 2006

ción de *laurea*. Se trata de una corona de laurel (*laurus nobilis*), compuesta de ramas de esta especie, completamente cerrada y atada con cintas de color destacado, o bien mínimamente abiertas en su parte superior —rodeando el escudo— o en su parte anterior si es sobre la cabeza de quien es distinguido por su conocimiento, obtención del grado universitario, o incluso como vencedor de una competición deportiva en la antigüedad clásica.

Pero el símbolo más claro en la representación del triunfo de las artes lo tenemos en el emblema de esa primera academia de la historia, la *Accademia delle Arti del Disegno,* creada en pleno Renacimiento florentino, con el patronazgo de Cosme I de Medici. Su denominación era referida al Dibujo/Diseño como madre, y artífice de la idea, de las tres nobles artes citadas al inicio. El emblema alude al triunfo de cada una de ellas y a la interacción y transversalidad de todas en la actividad artística. La propia obra de Vicente Palmaroli (1890) en el Museo del Prado, que se reproduce aquí, es un emblema claro al triunfo del género de la pintura. Ese mismo símbolo de las tres coronas de la primera academia es el escudo originario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sostenido por una mano celeste que parte de la corona real española. Bajo este símbolo se encuentran los atributos de las tres nobles artes, representados por su instrumental y reunidos por una filacteria sobre un pedestal triangular, consecuente con esta trilogía y la tradición en su composición. Triángulo que observamos también en el emblema triangular, reproducido aquí, compuesto con los atributos de estas artes, que usaba la Academia de San Luca de Roma.

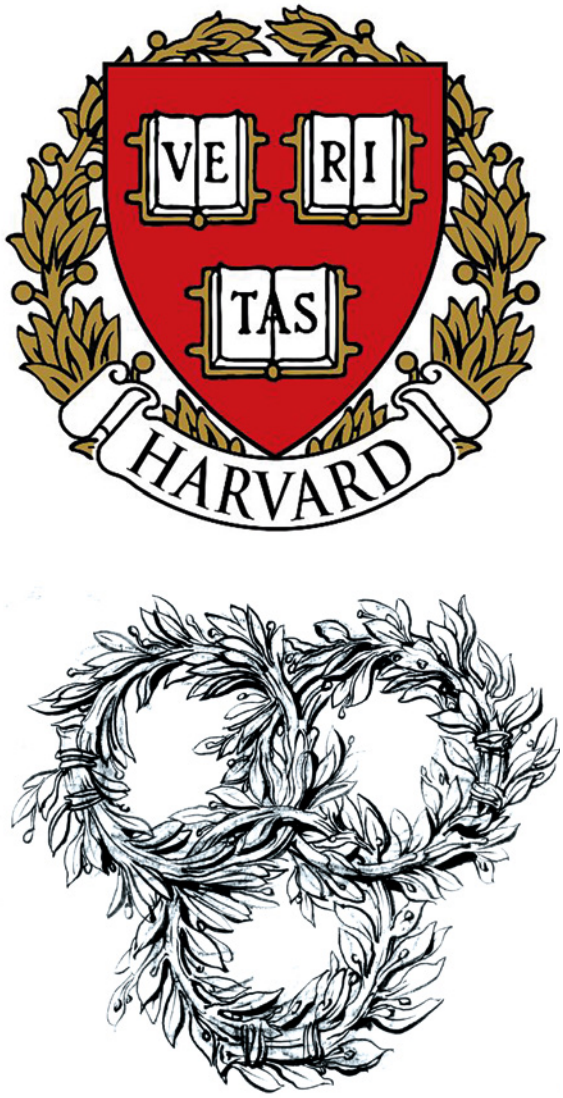
Resulta curioso y muy ilustrativo el diseño de la rotulación en cerámica del nombre de cada una de las aulas del antiguo edificio de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla[10], en la calle Gonzalo Bilbao. En el centro de cada rótulo, que incluye el nombre de la materia impartida, en un aula determinada, y componen la formación de quien pretendía ser un titulado superior en Bellas Artes, aparece una pequeña rama de laurel. Ello supone obtener la cualificación necesaria en cada una de esas competencias para con ellas poder construir esa laurea que culmina la competencia artística que define el título.

La corona que timbra el escudo es atributo de su carácter Real, en este caso, o de su naturaleza institucional vigente, en el caso de un municipio, ministerio o del propio estado, iden-

tificando este vínculo y carácter oficial. Por ello debe responder su diseño al símbolo actual correspondiente, no siendo procedente emplear una corona real abierta como trae habitualmente hoy el escudo municipal, aunque fuese el modelo de cuando fue concedido en época de los Reyes Católicos. Mucho menos adecuado es el empleo en la corona de caracteres propios de otros reinos, como puedan ser las flores de lis de la corona real francesa, o éstas alternadas con cruz paté que trae la inglesa.

Por el contrario, se ha diseñado una primera corona real española actual, que incluye todos los detalles y proporciones que caracterizan a este símbolo específico, para timbrar el «escudo» de la institución, manteniendo la sencillez y trazo simplificado que requiere una versión actual. Por otro lado, se ha diseñado una corona mucho más simplificada aún, para el «emblema de síntesis» de la Academia, que finalmente será la que timbre el emblema secundario oficial que se alternará con el actual escudo. El uso del escudo actual quedaría reservado para los actos y soportes más destacados de su protocolo. Los rasgos geométricos de esta corona más simplificada se corresponden con los caracteres formales de la corona real española, sin que contradigan su diseño ni se vincule a los símbolos de cualquier otro tipo de corona de un referente Real ajeno.

El «emblema de los atributos» o instrumental alusivo a las disciplinas que definen el origen de la institución, se había diseñado como símbolo distintivo secundario de esta institución, en un segundo nivel respecto al escudo. Su función estaría en el uso diario, menos protocolario, y que podría cumplir también funciones de sello editorial, distintivo sobre el nombre de un académico, filiación de un impreso, etc. Este emblema triangular de los atributos —sin la estrella, alusiva al patrono de la corporación que posteriormente añadiremos, y sin la corona— podría disponerse adosado, sumado, acolado, rodeando el escudo, etc. según se adecue mejor al diseño general y a la relevancia de los mismos



ARRIBA: ESCUDO DE LA UNIVERSIDAD HARVARD, CON LA LAUREA ACADÉMICA

ABAJO: EMBLEMA DE LAS TRES ARTES QUE COMPRENDE LA *ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO* DE FLORENCIA, CREADA POR GIORGIO VASARI EN 1563

respecto al conjunto. Aunque en la actualidad estos atributos no responden ya a diferenciar ningún tipo de nivel o cualidad de sus titulares y son un mero ornamento, o recurso que acrecienta la naturaleza simbólica del mensaje iconográfico emitido. Si bien, entendemos recomendable no mezclar símbolos de diferente na-

VICENTE PALMAROLI. *PALETA CON CABEZA FEMENINA LAUREADA*, 1890. ÓLEO SOBRE MADERA 33X51CM. FONDOS DEL MUSEO DEL PRADO EN EL MUSEO DE MÁLAGA

turaleza en estas composiciones, como pueden ser instrumentos de trabajo de cada una de las disciplinas recogidas y, por otro lado, obras realizadas en ese ámbito, como son el compás o el pincel frente a un busto o un capitel. Así se evita la incoherencia y poco estética acumulación expositiva de elementos que existe en la versión actual de nuestra Academia.

En nuestro caso, se ha considerado interesante mantener esta alusión a las diferentes disciplinas artísticas, por supuesto fuera del campo del escudo, e inspiradas en el logrado emblema triangular de la Academia de Roma. Se genera una combinación que recoge una base de tres utensilios propios del dibujo, la pintura y la escultura, más el compás abierto de la arquitectura que construye y protege el conjunto, como arte que da soporte a las tres anteriores. Aunque el emblema de Roma incluya únicamente referencia a la pintura, escultura y arquitectura. La alusión al dibujo como una de las disciplinas básicas de las Bellas Artes, no sólo se corresponde con la división, aún en vigor, de las tres áreas de conocimiento en el sistema superior universitario español: dibujo, pintura y escultura. En los antecedentes de la Academia de San Fernando de Madrid, y en la propia Academia de San Telmo, el dibujo se considera disciplina independiente. Incluso, si nos remontamos a esa primera academia de la historia, el dibujo/diseño integra al resto de nobles artes, en lo que se refiere al desarrollo de la idea mediante los bocetos preparatorios[11].

El diseño, como término y disciplina creada por Cenino Cenini[12] en su tratado, y asimilado por Vasari para la citada academia del Renacimiento, responde más directamente aún, a la idea que se desarrolla en los dibujos de estudio[13]. En España, el término diseño se mantiene, en los escritos especializados, desde esa época de su creación alusiva a la idea, según consta en los archivos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ICONOGRAFÍA DE SAN TELMO

La referencia al santo destaca en lugar preferente, en el originario escudo de la Real Academia de San Telmo, representado por una estrella rodeada de un especial resplandor, que en la descripción oficial que nos llega del emblema de la institución se interpreta meramente por una estrella sobre un sol, algo redundante e inexplicable: «Es de plata sobredorada, llevando en su cara anterior los emblemas de las Artes plásticas y un sol con una estrella en su centro, así como la inscripción sobre esmalte: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo · Málaga. En el reverso lleva la inscripción instituida en el reinado de Isabel II. Irá colgada de un cordón azul turquesa adornado de plata con pasador en el que figurará el escudo de España»[14].

San Telmo es, por otra parte, un referente destacado de nuestra historia y presente únicamente en el ámbito de la cultura hispana, símbolo también de la gran trayectoria marítima española porque es un santo nacido en Frómista (Palencia), hacia 1190 (†Santiago de Compostela 1246), vistió el hábito de la Orden Dominica, y fue capellán del rey Fernando III de Castilla,

a quien acompañó en las campañas de Córdoba y Sevilla. Abandonó la corte para ser prior del monasterio de Guimarães en Portugal, y posteriormente se marcha a predicar en pequeños pueblos de Galicia y Asturias, hasta su retiro en Tuy, en Pontevedra, de donde es Patrón a partir de la canonización por Benedicto XIV en 1741. Se celebra la festividad el 14 de abril, o el fin de semana o lunes siguiente, después de Semana Santa. Sus atributos son la luz, mediante el cirio en una mano, y un navío del siglo XVIII en la otra. Una innovadora pintura de Luis Bono, Académico Numerario de esta institución y que reproducimos aquí, realizada en la década de los '80 para la Parroquia de San Álvaro en Málaga, trae curiosamente la medalla de la Academia en la misma mano que la luz del santo, y en la otra el título de académico, según se refleja en el diseño de la orla que se viene utilizando para el mismo.

Una de sus más logradas representaciones escultóricas culmina la fachada principal del Palacio de San Telmo en Sevilla, antiguo Colegio de San Telmo que como en Málaga formaba los profesionales de la Marina. En su vocación americana, destaca dando nombre y siendo el patrón del Barrio Sur de Buenos Aires, donde se ubicaba el Puerto a partir de la fundación española de la ciudad. La capital argentina, por otra parte, trae como escudo actual (1649), dos barcos de esa época, sobre ondas del mar, bajo el símbolo del Espíritu Santo a cuya advocación se encomendó la ciudad, y en punta un ancla semi-sumergida que representa su importante puerto. En el itinerario de esa trayectoria hispano-americana de ultramar hallamos el actual Parque de San Telmo, en Gran Canaria, donde estuvo la antigua ermita del santo (s. XVI) y el primer muelle de la ciudad. Del mismo siglo data la ermita del santo en el barrio de El Cabo, en Santa Cruz de Tenerife.

Ese elemento principal y distintivo de la institución creada en Málaga, el resplandor de la luz en alusión a San Telmo, fue en su día representado por el citado Académico Luis Bono

RÓTULOS DE LAS ANTIGUAS AULAS DE LA QUE FUE ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES, DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA, SEVILLA.

DISEÑO DE LA CORONA REAL ESPAÑOLA REALIZADO COMO EJERCICIO INTERMEDIO DE UNA REHABILITACIÓN DEL ESCUDO DE LA ACADEMIA, QUE DARÁ LUGAR AL EMBLEMA SECUNDARIO DE USO ADMINISTRATIVO, QUE TRAERÍA ESTA OTRA CREACIÓN DE SÍNTESIS FORMAL. SGG

en la iconografía del santo a que hemos aludido. Se trata de una estrella de especial resplandor, similar a la estrella de los vientos que orienta al marino, y que sustituyó brillantemente de su iconografía habitual que traía la luz de un cirio encendido, a veces llamada fuego de San Telmo al relacionarse con el efecto luminoso que causaban las tormentas eléctricas sobre los mástiles de los barcos.

Esta luz, que obligadamente debe representarse gráficamente gracias al resplandor que emite, es sin duda el principal atributo del santo en cuanto a diferencia sustancial con la iconografía hagiográfica del resto, y porque es la cualidad que le otorga su función como protector

SAN TELMO (DETALLE), DEL ACADÉMICO DE NÚMERO LUIS BONO, C. 1985 EN PARROQUIA DE SAN ÁLVARO, MÁLAGA

SAN TELMO GRABADO POR RIVERA EN 1770

de navegantes y pescadores. Actividades ligadas secularmente a la idiosincrasia y protagonismo del puerto en el desarrollo de la ciudad de Málaga, desde su mismo origen y fundación, como se ha argumentado previamente, más la importancia y volumen de exportaciones e importaciones a otros continentes, en siglos más recientes. Ello supone un sólido argumento para que el propio resplandor de esa luz, que guía a los navegantes, sea el distintivo esencial en la rehabilitación del emblema de nuestra Academia. Se representaría con una especial intensidad, en cuanto a tamaño e irregularidad por la propia naturaleza del efecto de su brillo; y en forma de estrella de ocho puntas, como se han venido reproduciendo en la heráldica española y en el lenguaje heráldico clásico, en general; antes de que se impusiera el uso en Europa de las estrellas de cinco puntas, anglosajonas y de influencia soviética. En este sentido, se representaría en una posición preeminente, como en la versión originaria en el jefe del campo, y extendida a prácticamente toda la superficie, incluso sobrepasando los límites del mismo, para darle mayor fortaleza expresiva a esa especial intensidad. Su color más adecuado sería el blanco, dada su cualidad de brillar en la noche, y para diferenciar claramente su identidad del amarillo habitual en la representación del sol, por otra parte, tan característico de nuestro territorio y que podría confundir su interpretación. Por el mismo motivo, su representación monocromática codificada sería en gris o tinta plata metálica.

ORIENTACIONES PARA LA REHABILITACIÓN DE BASE DEL EMBLEMA

Sin embargo, la naturaleza de una Real Academia, que nace en el siglo XIX y es una institución clásica por excelencia, no obliga al mismo tratamiento de síntesis máxima que la creación o rehabilitación de la mayor parte de las marcas comerciales y la identidad visual contemporánea convencional requerirían. Precisamente esa sutil, y a su vez esencial, diferenciación respecto de los signos y símbolos contemporáneos es la que le otorga singularidad y carácter distintivo, a las instituciones de este tipo que, junto a las corporaciones territoriales y oficiales, recurren

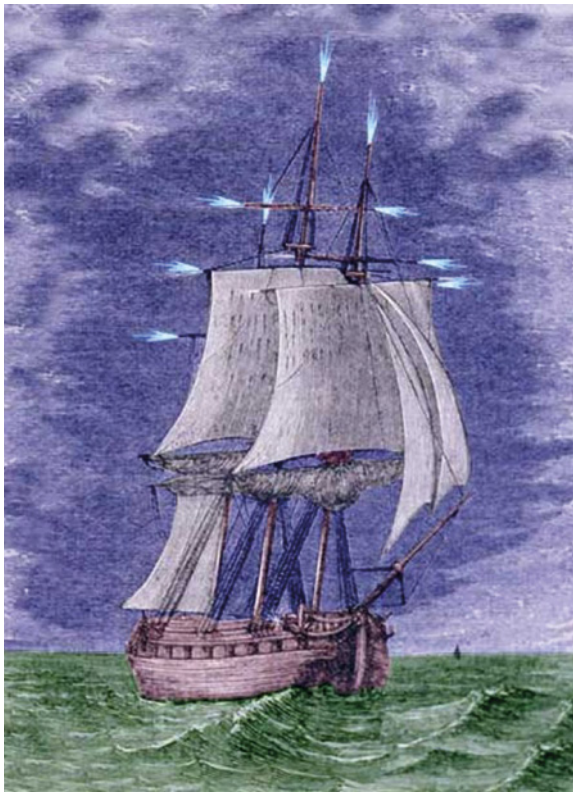
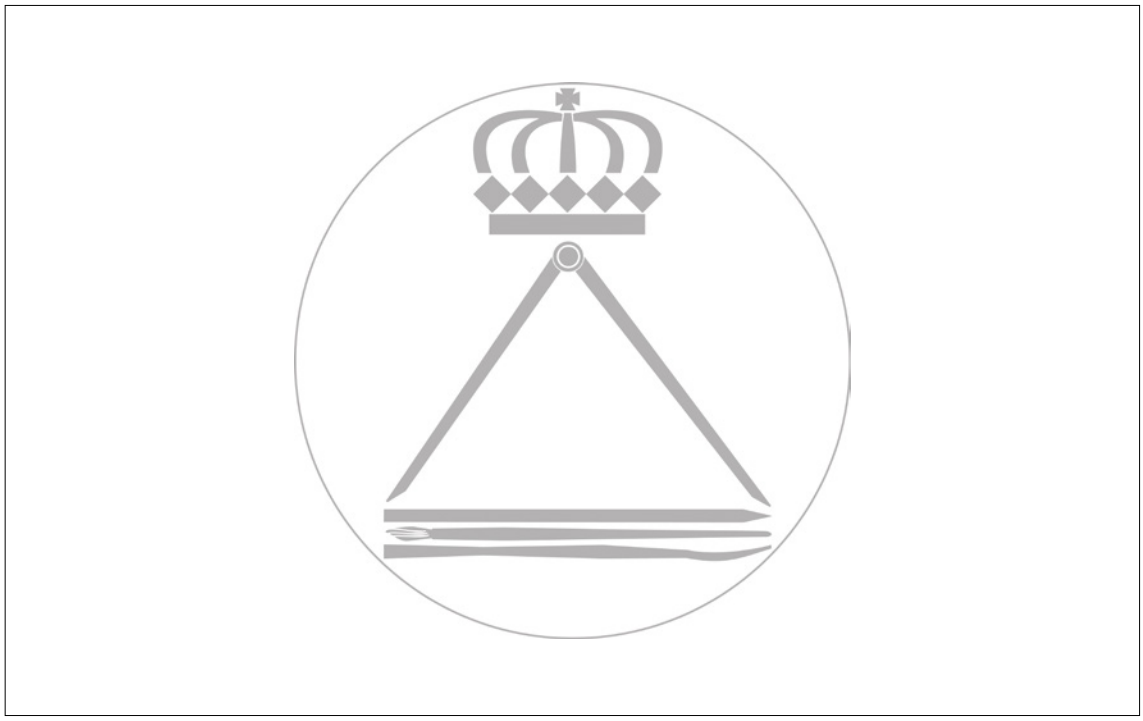


ILUSTRACIÓN Y FOTOGRAFÍA DEL LLAMADO «FUEGO DE SAN TELMO», QUE APARECÍA SOBRE LOS MÁSTILES DE LOS BARCOS EN LA TORMENTA

o mantienen el lenguaje heráldico y atributos como la corona real de España, la laurea académica de origen clásico, o el campo del escudo que recoge propiamente el elemento o contenido del emblema. En definitiva, debe mantener su configuración heráldica como es propio y distintivo del resto de instituciones oficiales y su carácter secular, simplificando sus formas, como es propio de la identidad visual de un organismo plenamente actual, manteniendo un equilibrio entre esa rotunda sencillez que debe configurar una marca universal y atemporal, y su carácter oficial en la tradición de los motivos clásicos, consolidados por una sólida e histórica trayectoria.

Este mismo razonamiento nos orienta a buscar la mayor afinidad con su realidad territorial, Málaga y su provincia, tanto hacia sus habitantes como a quienes vean el emblema desde otras latitudes. Por ello, para la versión experimental del escudo, que será la base del emblema administrativo resultante, se ha considerado viable ubicar el resplandor —ya existente en el emblema tradicional— en el faro, vinculado a la luz atributo de San Telmo, que da nombre al monte más alto de la capital, desde época romana en que se estima que se levantó. Ello obligaba a representar el perfil de la ciudad, en la noche, y el mar que requiere la existencia de esa infraestructura singular, que mucho más reciente tiene en la actual *Farola* la continuidad y la fortaleza iconográfica que emite nuestra ciudad. La misma representación de la ciudad tras el puerto es paralela al escudo municipal, aunque cambia el día por la noche, que favorece sintetizar detalles mediante una silueta de negro que, por otra parte, da más protagonismo y contraste al blanco del atributo de la luz. Por su parte, el color del campo del escudo, correspondiente al fondo de ese cielo nocturno sería de púrpura, próximo a la tonalidad propia de una noche de tormenta. Color reflejado en el mar, como es habitual, y por ello las ondas azul y plata del mismo serían en este caso azul y púrpura. Un esmalte éste que nos sugiere el color del pendón de Málaga, junto al verde de la laurea que le rodea; más aún, un pigmento por el que esta ciudad fue conocida en todos los confines del Mediterráneo, a los que exportaba el valioso tinte que los fenicios ex-



EMBLEMA SECUNDARIO PARA LA REAL ACADEMIA DE SAN TELMO, SÓLO CON LOS ATRIBUTOS DE LAS BELLAS ARTES, DISEÑADO COMO ELEMENTO EXTERNO DEL ESCUDO O SÍMBOLO COMPLEMENTARIO AL ESCUDO PARA USO CORPORATIVO

traían de las branquias de las típicas *cañaíllas* (*bolinus brandaris*).

CARACTERES Y DEFINICIÓN DEL ESCUDO EXPERIMENTAL

En resumen, como versión experimental se ha obtenido una síntesis del escudo de la ciudad, aunque con otros detalles y otros esmaltes diferenciados, porque no es lícito que una institución emplee el mismo emblema que otras preexistentes, como ha venido sucediendo con el escudo de la Diputación Provincial o sucede en el de Andalucía que reproduce el de la ciudad de Cádiz. El escudo del edificio de la sede tradicional de la Diputación, en la plaza de la Marina, no trae ni las extrañas fajas, en el ángulo superior derecho, que pretendió cargar para obtener una diferencia, inapreciable y poco sustancial, con el de la ciudad. Esta realidad, ya conocida y expuesta en el informe que en su día hicimos en la Universidad de Málaga, por encargo de la institución provincial, debe servir para evitar una semejanza impropia de la solución que apliquemos al emblema de la academia, aunque la similitud y vínculo con la ciudad de Málaga aporte un valor considerable al resultado.

En consecuencia, este escudo experimental rehabilitado de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, se definiría, oficialmente y según las reglas del lenguaje heráldico, por el siguiente blasón: de púrpura, el perfil nocturno de la ciudad de Málaga de sable, y sobre el castillo de Gibralfaro el resplandor del faro que desde la antigüedad ha guiado y socorrido a los pescadores y navegantes, como es atributo de San Telmo, bajo cuya advocación se crea la institución en el antiguo Colegio y Consulado del Mar. Sobre las ondas del puerto, de púrpura y plata como esencia de la idiosin-

ESCUDO EXPERIMENTAL. ESTUDIO A PARTIR DEL ESCUDO OFICIAL DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

ESCUDO EXPERIMENTAL EN VERSIÓN MONOCROMÁTICA, A PARTIR DEL OFICIAL DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, EN TINTA GRIS O PLATA

ESCUDO EXPERIMENTAL EN VERSIÓN DE LÍNEA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

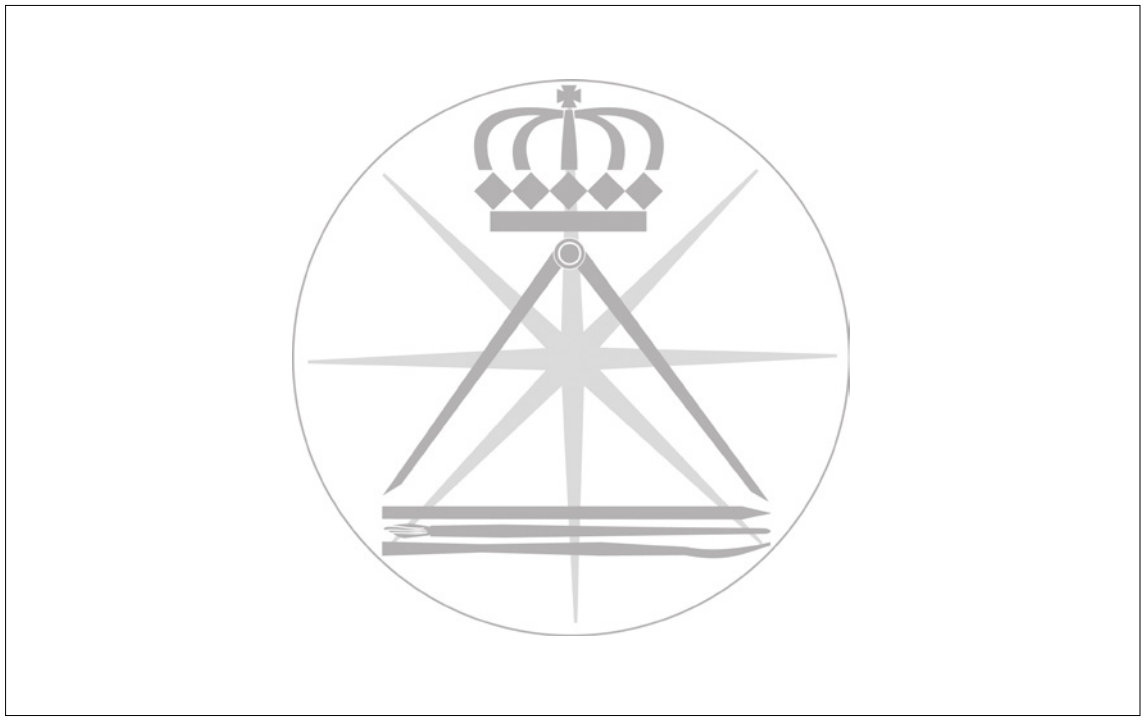
IZQUIERDA: EMBLEMA EXPERIMENTAL COMO SIMPLIFICACIÓN DEL ESCUDO, MONOCROMÁTICO, PARA USO ADMINISTRATIVO Y SIN PROTOCOLO, EN PLATA. / DERECHA: EMBLEMA EXPERIMENTAL COMO SIMPLIFICACIÓN DEL ESCUDO, PARA DISTINCIONES HONORÍFICAS EXTERNAS, EN PLATA SOBREDORADA

crasia de la ciudad, y sobre ellas el navío San Telmo del siglo XVIII, que representa la gran potencia naval y vocación marinera de nuestro país. Sobre sus mástiles, como reflejo compositivo de esa luz protectora, se representa de plata[15] el fuego de San Telmo, sobre el extremo de los mástiles, producto de la electricidad estática al final de una tormenta y que para los marineros españoles siempre fue señal de buen presagio. De oro orla con la leyenda: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo • Málaga. Como atributos exteriores, el escudo es circundado de la laurea que identifica el más alto nivel académico de la institución, y pendiente de la boca inferior los atributos de las Bellas Artes, representados por una composición triangular que configuran los instrumentos propios de las mismas: compás de la arquitectura, lápiz del dibujo, pincel de la pintura, y palillo de modelar de la escultura.

«Cristóbal Colón se topó con el fuego de San Telmo el 26 de octubre de 1493, en el contexto del segundo viaje a América, y este hecho fue redactado por su hijo: «El mismo sábado noche se vio el fuego de San Telmo, con siete velas encendidas, encima de la gavia. Con mucha lluvia y espantosos truenos. Quiero decir que se veían las luces que los marineros afirman ser el cuerpo de San Telmo, y le cantan muchas letanías y oraciones, teniendo por cierto que en las tormentas donde se aparezca nada puede peligrar»[16].

MODELO EXPERIMENTAL PARA EL ESCUDO Y EMBLEMA SINTETIZADO EN SUS DIFERENTES VERSIONES

Una vez detallada la fundamentación de este modelo como propuesta iconográfica, que atenderían al proceso de rehabilitación del emble-



EMBLEMA CORPORATIVO PROPUESTO POR LA JUNTA DIRECTIVA COMO DISTINTIVO CORPORATIVO PARALELO CON EL ESCUDO. SGG

ma de esta academia, podríamos definir una versión grande —escudo— y otra simplificada —únicamente con la figura del resplandor en forma de destello del faro— como emblema de la representación simbólica del blasón, que en su caso se reservaría para determinados usos menos protocolarios y diario. Así quedaría reservado el escudo para actividades de especial protocolo y soportes que requieran una especial distinción.

Este mismo emblema simplificado del escudo, podría emplearse como medalla para reconocer las diferentes distinciones de la institución (en plata dorada para la Medalla de Honor de la Academia, y policromada para destacar la contribución y actividad de una corporación o persona física). En este caso, los esmaltes corresponderían al púrpura en el campo y plata (blanco) en el destello de luz, con el resto de esmaltes propios de los atributos externos.

Se evita así la difícilmente asumible medalla de bronce, que se ha intentado instaurar en varios momentos sin el éxito que impide un metal, iconográficamente de menos consideración que otros y que con su respectiva pátina aparenta plástico. A ello se une un diseño y apariencia estética bastante poco lucida, tal como se comprueba en el modelo encargado hace unas décadas.

EMBLEMA EXPERIMENTAL COMO PROPUESTA DE MEDALLA PARA DISTINCIÓN HONORÍFICA EXTERNA

La medalla que otorga la institución anualmente, como distinción honorífica externa a la corporación podría responder a la denominación oficial de «Estrella de San Telmo». Como forma y calificativo de la luz propiamente dicha que represen-

ta al santo, y que en otros ámbitos se emplea para representar grados o categorías superiores. Podría distinguirse con ella a personas e instituciones que destaquen entre el resto, como emisores de una luz especial que ilumina nuestra sociedad, en cuyo caso se ha adelantado que sería en plata sobredorada. Por tanto, el emblema o escudo simplificado experimental de la institución reproduciría del blasón únicamente la luz de San Telmo, manteniendo la leyenda del escudo realizado con una función de estudio, y como elementos externos la laurea y los atributos de las Bellas Artes en punta. Como timbre se incorporaría el diseño simplificado que hemos realizado de la corona real española. En cambio, este emblema, si tuviera un uso interno de la institución, se utilizaría y sería impreso en plata.

EMBLEMA CORPORATIVO ADOPTADO COMO COMPLEMENTO INSTITUCIONAL AL ESCUDO ACTUAL

Consecuencia de este estudio, y los diseños creados aquí de un escudo pleno y simplificado como referencias en su proceso de creación, se compone una versión exenta, del diseño realizado para los atributos de las BB.AA., que traen en punta el escudo y el emblema experimentales, en un formato circular, timbrado por la corona real española simplificada, como propuesta de la Junta Directiva, aprobada por la Junta General Ordinaria para emblema corporativo paralelo, en las funciones propias de la identidad visual corporativa con la versión tradicional del escudo . Como se adelantaba en este informe, referente a la alegoría de las artes diseñada, esta versión de los atributos propios de la Academia, con la incorporación del símbolo del Patrón, podría emplearse para cualquier otro uso que se considere pertinente: marca editorial, identificación de la Academia en impresos de actividades y programas, sello de inventario, sustitución de la referencia textual a numerario de la Academia al ubicarse junto al nombre de alguien, etc. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 La primera Real Academia de Bellas Artes en América sería la de San Carlos en la capital mexicana, creada por Jerónimo Gil, el más importante de los diseñadores de tipografías, abridor de punzones, que ha existido en España y que marchó a México con la ilusión de crear allí la Imprenta Real y fundó la Real Academia a semejanza de la de San Fernando en Madrid, en la que se formó y a la que pertenecía.

2 La Academia estuvo dedicada al evangelista San Lucas, como protector de los pintores, desde principios del siglo XVII, a partir de la antigua Universidad de las Artes de la Pintura de Roma, ya que a éste se le atribuye la autoría del primer retrato de la Virgen María. Previamente a instituirse como Accademia di San Luca, es oficial en 1577 su constitución como Academia de las Artes de la Pintura, Escultura y Dibujo, aunque su fundación data de 1593 y sus primeros estatutos de 1607. www.accademiasanluca.eu (consulta 12.09.2016)

3 «[...] il motto Aequa potestas e lo stemma dell'Accademia costituito dal triangolo equilatero, i cui lati sono costituiti da pennelo, compasso e dalla spatola per modellare, che rappresenta l'emblema della paritelicitá delle arti in gara». ALETTA, Anna/ MONTICELLI, Manuela. Volumi antichi: Livro aperto sulla città (Museo di Roma). Gangemi Editore, Roma 2002, p. 74.

4 Historia en www.realacademiasantelmo.org (consulta 07.09.2016)

5 «Construido por Yusuf I de Granada en la ciudad de Málaga, sobre un antiguo recinto fenicio en la época de también influencia griega por la zona, que contenía un faro [...] que da nombre al cerro Gibralfaro (Jbel-Faro, o monte del faro) [...] cuenta con restos de cerámica que testifican sus orígenes desde época feno-púnica para después hablarse también de la existencia de un faro de origen romano».
PAVÓN MALDONADO, Basilio. «La primitiva alcazaba de Málaga (siglos X y XI). Procedimientos constructivos», en Jábega, núm. 72, Málaga 1992, pp. 3-23.

6 El faro, aunque traído —desde ese lugar culminante— al muelle del puerto y denominado, quizás por ello, la Farola. Sin embargo, la teoría más verosímil de la atribución de 'farola' para denominar al faro actual de Málaga podría tener su base en la prolongada necesidad y falta de resolución en acometer la construcción de un faro en el puerto de Málaga, según detalla nuestro académico de número Francisco Cabrera en su reciente libro sobre el autor de la iniciativa, el proyecto y su gestión para que fuese asequible a los escasos fondos de que se disponían para ello: José María Pery (1817). Durante el siglo anterior se realizaron diferentes proyectos, no todos llevados a cabo ni viables, dada la falta de asentamiento y solidez del muelle de levante, que no permitía una construcción de mampostería.

Estos pretendidos faros iban desde una simple linterna sobre un palo a un farol y grúa provisional, como la que ilustra Cabrera Pablos en la citada obra (Archivo General de Simancas 1724). La denominación de farola debió generalizarse en este periodo y quedar consolidada a pesar de la construcción de un verdadero faro que desde hace doscientos años es orgullo de la ciudad.

7 «La tercera de las Reales Academias «mayores» por orden de antigüedad es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, creada en 1744 con el fin de promover el estudio y el cultivo de la pintura, la arquitectura, la música y más recientemente las artes escénicas y audiovisuales. Hasta 1857 la enseñanza ocupó un lugar destacado en la vida de la Academia, incluyendo el envío de becarios al extranjero para su formación. Desde la creación en sus instalaciones de la Escuela de Bellas Artes, la Academia se convirtió en un órgano asesor en esta materia convocando concursos y premios, así como organizando exposiciones, e informes sobre conservación del patrimonio. En 1932 la Academia se enriqueció con la incorporación de la Calcografía Nacional, que ya estuvo vinculada a la Academia en períodos anteriores, desde la fundación de aquella en 1789. La medalla de académico numerario análoga a la que poseen otras Reales Academias recoge en su anverso el emblema de la mano celeste coronando de laureles los símbolos de las Bellas Artes, (compás = arquitectura, paleta = pintura, una cítara = música, y un mazo con escuadras = escultura), rodeado de la leyenda Non coronabitur nisi legitime certaverit (sólo será coronado el que lucha legítimamente). El reverso como en las demás medallas académicas contiene el nombre de la corporación y el número de la medalla». Ibídem.

8 Anuario, Madrid 2013.

9 Véase CADENAS Y VICENT, Vicente, Vademecum heráldico, Instituto Salazar y Castro CSIC, Hidalguía, Madrid 1984, pp. 35 y ss.

10 https://bellasartes.us.es/resena-historica 05.03.2017

11 El antecedente para fundar la primera Real Academia de Bellas Artes en España parte del pintor Antonio Meléndez, quien en 1726 propuso a Felipe V «erigir una Academia de las Artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, a exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y Flandes, y lo que puede ser conveniente a su real servicio, a el ilustre de esta insigne villa de Madrid y honra de la nación española». Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Anuario. Madrid 2013, p. 13.

12 En el primer tratado renacentista, sobre la práctica del arte, Cennino Cennini (c. 1390), se afirma que «el fundamento del arte es el dibujo y el color». CENNINI, Cennino, Il libro dell'arte o Trattato della Pittura, Felice Le Monier, Firenze 1859, p. 4.

13 Véase discurso de ingreso del autor: «Artes Visuales hacia la transversalidad de la Cultura, la Educación y la Creatividad», en librito editado o en Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2016.

14 www.realacademiasantelmo.org (consulta 01.09.2016) Sin embargo, el modelo seguido para el diseño del emblema de la Academia (1880) no está basado en el aprobado para las de Barcelona y de Valladolid (R.O. 2 de enero de 1858), sino en la R.O. anterior a todos ellos y que los regulaba: «Estos distintivos fueron establecidos por Real Orden de 1 de junio de 1847 (en esos momentos afectaba a la Real Academia la Española de la Lengua, Historia, Bellas Artes y Ciencias Exactas), a las que se añadieron en años posteriores las restantes. Todas tenían en común el cordón de que pendía la medalla, que es de seda verde y oro, así como la cartela esmaltada en blanco y adornada con corona de laurel y concluida en la corona real (símbolo del patronato real), además en el reverso aparece el nombre de la institución, con letras en oro sobre fondo azul y el número de la medalla». RAMÍREZ JIMÉNEZ, David. «Las Medallas de las Reales Academias en España», en Numismático Digital, 22 octubre-2014.

15 Como es propio del color blanco azulado, efecto de la ionización del aire del campo eléctrico generado por las tormentas.

16 GALMÉS, Lorenzo. El bienaventurado Fray Pedro González O.P. San Telmo, Ed. San Esteban, Salamanca 1991.

INFORME

ROMANO DEL ANTIGUO MUSEO LORINGIANO INCORPORADO AL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Pedro Rodríguez Oliva

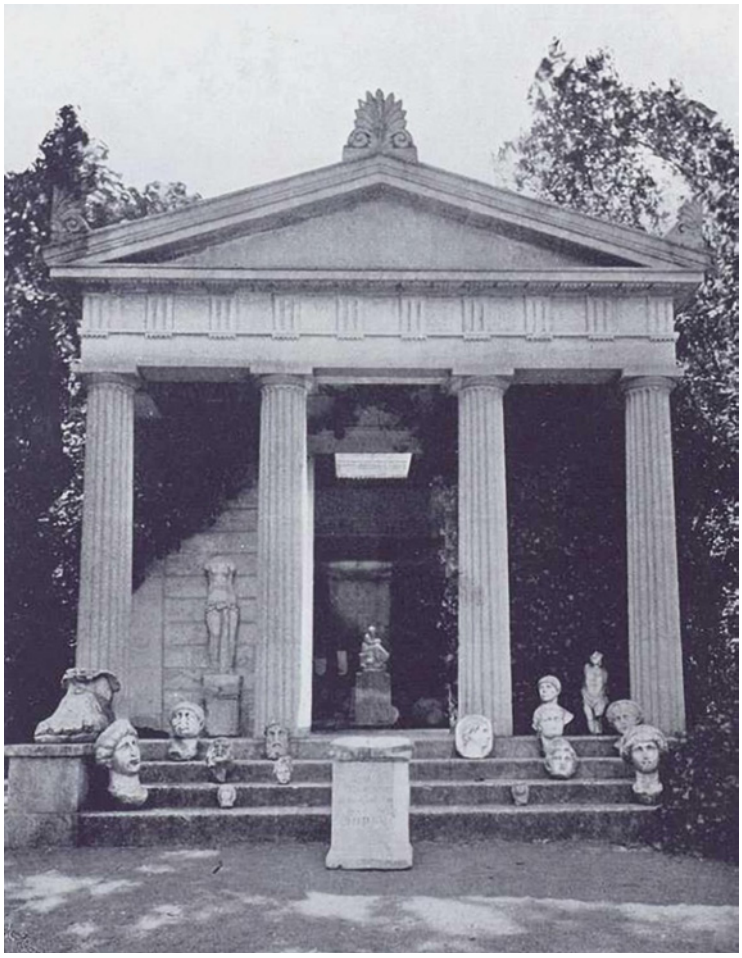
El Museo Arqueológico Nacional ha adquirido (Inv. 2014/107/1) por compra a la familia bilbaína Echevarrieta un pedestal romano que mide de *largo y ancho* 50,5 y 29 cm. respectivamente y de alto 81,5 cm., y que en su frente moldurado lleva un epígrafe latino de nueve líneas. La razón para informar a nuestra Academia de esta adquisición del MAN es por darse la circunstancia de que esta pieza perteneció a la colección arqueológica privada que los primeros marqueses de Casa Loring, Jorge Loring Oyarzábal y Amalia Heredia Livermore, fundaron en su hacienda de «La Concepción»[1] a las afueras de Málaga y junto al río Guadalmedina[2] y que desde su ingreso en una fecha imprecisa sirvió en el interior del templete dórico[3] —que cobijaba los objetos más importantes y delicados de la colección— para sostener la bella estatua procedente de Churriana que representa sedente a Urania, la musa celeste, que —como en su día informé a esta Real Academia— ingresó, asimismo, en el Museo Arqueológico Nacional el año 2005[4].

Este pedestal, que lleva una inscripción de carácter honorífico referida a un personaje de la orden ecuestre que desempeñó diversos cargos en su ciudad natal y también en Tarraco[5], la capital de la provincia Hispania Tarraconensis, procede de la ciudad alicantina de Denia, la antigua Dianium, donde se sabe que, al menos desde 1869[6], se conservaba empotrada en la esquina de una casa (propiedad de Laureano Galdo) a la falda del castillo, «en el camino del mar» y cerca de la iglesia de San Telmo, sitio del que debió ser arrancada en fecha no precisable[7] pero probablemente anterior a 1874[8]. De este epígrafe se sabe que ya en 1875 se localizaba en Málaga, adonde pudo llegar a su puerto transportado en barco desde el de Denia, y consta que en esa fecha se guardaba «en casa de José Heredia Livermoore»[9]. Aparte de Amalia Heredia, otros hijos *del potentado empresario y senador* (1843-1846) Manuel Agustín Heredia Martínez (*1786-1846)* fueron, asimismo, aficionados a coleccionar antigüedades clásicas; tal es el caso de Tomás Heredia, quién en su hacienda de San José, cercana a la Concepción, poseyó una serie de epígrafes, capiteles y basas romanas de diversas procedencias que estuvieron repartidos por sus jardines[10]; su hermano Enrique reunió una colección artística de cierta importancia[11].

Este otro, José Heredia Livermore, era uno de los hermanos más jóvenes y, como aquellos, estudió en Francia e Inglaterra, representando durante un tiempo los intereses comerciales de su familia en Madrid. Murió soltero en 1904 a los 62 años de edad habiendo ocupado interinamente la alcaldía de la ciudad de Málaga tres años antes. Después de permanecer en su colección no sabemos por cuánto tiempo, José Heredia debió regalar este pedestal a su hermana[12] quien lo mandó ubicar, como acabamos de referir, dentro del templete del museo y como soporte de la estatuilla de la Urania, según dejan ver una serie de fotografías de la época.

A causa de la delicada situación en sus negocios, ya que Jorge Loring hubo de dejar de

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, MADRID. PEDESTAL DE DENIA QUE FORMÓ PARTE DEL MUSEO LORINGIANO DE LA FINCA DE LA CONCEPCIÓN



EL PEDESTAL SOSTENIENDO A LA ESTATUA DE LA MUSA URANIA EN EL INTERIOR DEL TEMPLETE DÓRICO DEL MUSEO LORINGIANO, SEGÚN RODRÍGUEZ DE BERLANGA (1903)

atenderlos por la grave enfermedad que padecía desde hacía un tiempo, en 1897 se vio obligado a vender al Estado por la cantidad de 100.000 pts. su colección de bronces jurídicos (Real orden del Ministerio de Hacienda de 24 julio 1897). Estos (tablas de Malaca y Salpensa, tres fragmentos de dos tablas de la de Urso (Urso III-V) y la hoja de un díptico broncíneo de Bonanza) ingresaron en el Museo Arqueológico Nacional en donde desde entonces se conservan[13]. Muertos Jorge Loring Oyarzábal (1822-1901) y su esposa Amalia Heredia Livermore (1830-1902), la finca de La Concepción y con ella el Museo Loringiano fueron vendidos en 1911 al matrimonio vasco formado por Amalia Echevarrieta Maruri y Rafael Echevarría Azcárate. A fines de los años treinta del pasado siglo los nuevos propietarios trasladaron a Bilbao el mosaico de Cártama con los *dodecathla* de Heraklés, que instalaron como pavimento del panteón familiar en el cementerio de Guecho donde aún está, llevando a su casa del barrio de Neguri (al menos en lo que sabemos) la estatua de la Urania de Churriana y el pedestal con inscripción latina sobre el que esa escultura se exponía en la colección malagueña. Esa familia conservó la propiedad de esta finca hasta 1990 en que fue adquirida por el Ayuntamiento de Málaga (que la abrió al público en 1994) y son ellos los que han vendido al estado esas dos últimas piezas arqueológicas que, como los bronces jurídicos antes referidos, también forman ahora parte de los fondos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, siendo la segunda de ellas la que precisamente motiva este informe que ahora presentamos a la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

El pedestal que referimos se ha trabajado en un bloque de forma paralelepipédica —del que ya hemos indicado (*supra*) sus medidas— de caliza cristalina, de grano fino y color amarillo-crema de las conocidas pedreras valencianas de Buixcarró, canteras de la zona de Saetabis explotadas en época romana[14] y de las que proceden bastantes materiales lapídeos usados desde mediados del siglo I d.C. y durante todo el II d.C. en los epígrafes y en la decoración arquitectónica de Dianium y su entorno, quizá, como se ha insinuado[15], porque podrían ser exportadas a otros lugares, a través del puerto de Dianium. El epígrafe de su cara principal, enmarcado por una doble moldura, de la que falta su lado superior, es de letras capitales cuadradas de entre los 6,5/5,5 cm. de altura media (c. 7,5 cm. en la primera línea) y con interpunciones en forma de vírgulas irregulares y poco marcadas, alguna triangular y tres *haederae* distinguentes en la lín. 5ª; las O de la línea 3ª *parvae* y la segunda *inclusa* en la V; I *parva* entre M y N en la línea 4ª; las I de la línea 6 son *longae*, y *parva* la última V; en la línea 8 I *longa* y O *inclusa* en la C de *amic*o. En la inscripción[16], se lee:

DETALLE DE LA URANIA Y EL PEDESTAL DE DENIA SEGÚN BERLANGA (1903)

LA ESTATUILLA DE LA URANIA DE CHURRIANA COLOCADA SOBRE EL PEDESTAL ROMANO DE DENIA EN EL INTERIOR DEL TEMPLETE DÓRICO DEL MUSEO DE LOS MARQUESES DE CASA-LORING (SEGÚN RODRIGO AMADOR DE LOS RÍOS)

L • VALERIO
L • F • GAL •
PROPINQUO
FLAMINI
P • H • C •
BAEBI • IVSTVS
ET • CALPVRNIA
NVS • AMICO
OPTIMO

L(*ucio*) Valerio L(*uci*) f(*ilio*) Gal(*eria tribu*)
Propinquo flamini p(*rovinciae*) H(*ispaniae*)
c(*iterioris*) Baebi(*us*) Iustus et (*Baebius*)
Calpurnianus amico optimo

Es decir, «Para Lucio Galerio Propinquo, hijo de Lucio, de la tribu Galeria y flamen de la Provincia Hispania Citerior. Bebio Justo y Bebio Calpurniano lo dedican a su inmejorable amigo.»

Por la esquematización de los nombres de los dedicantes, sus *amici* Baebi(us) Iustus y Calpurnianus, podría quizá pensarse que ambos fuesen libertos y —como lo hizo Berlanga— considerar que ambos lo fueran de un mismo patrono, alguien de la importante familia de los Baebii de Saguntum, algunos de los cuales fueron senadores en el siglo II d.C.[17]. Otro epígrafe de Dianium, que se conserva en el interior de la ermita de Santa Paula,[18] y que aparece inciso en el frontal de un pedestal de estatua de factura similar a la antigua pieza del Loringiano, y la inscripción de un tercer pedestal fragmentario que se guarda en el Museo Arqueológico Municipal de Denia[19], refieren algunas de las actividades que el dianensis Lucio Valerio Propinquo ejerció en el gobierno municipal, destacando las funciones sacerdotales del culto imperial que el personaje, aparte de en Dianium, posteriormente ejerció en Tarraco[20], la capital de la provincia Hispania Tarraconensis, y cargo éste al que se refiere precisamente la inscripción del pedestal ahora ingresado en el Arqueológico Nacional: *flamen*

provinciae Hispaniae citerioris[21]. Esas tres inscripciones dianenses dejan constancia —según el orden en el que las hemos ido nombrando— de las dedicatorias, probablemente expuestas en el foro de aquel municipivm, que a Lucius Valerius Propinquus, hijo de Lucius, de la tribu Galeria, al que en el siglo II d.C. le hicieron Baebius Iustus y Calpurnianus por haber alcanzado el flaminado de la provincia Hispania citerior, al igual que las de sus libertos Gamus y Trophime que, dejando también constancia de aquél cargo provincial tras el que debió ser admitido «en las cinco decurias judiciales», refieren los que antes desarrolló en el municipium de Dianium donde ejerció «todas las magistraturas» y, por su parte, Granius Anicetus dedicó a su costa la última dedicatoria que hasta ahora nos han llegado de este personaje en su ciudad[22]. Rodríguez de Berlanga, comentando el pedestal cuando aún formaba parte de la colección de sus cuñados los marqueses de Casa Loring, escribió sobre el personaje al que se refería esta inscripción que «fue hijo de otro Lucio Valerio, estuvo adscrito a la tribu Galeria, obtuvo en su patria los más altos cargos públicos habiendo pertenecido a las cinco decurias de jueces y logrado por último el flaminicato de la provincia Hispania citerior en el templo levantado en Tarragona a la diosa Roma, a los emperadores divinizados y a los reinantes»[23]. En fin, en esta nueva pieza del MAN[24] como en las otras dos conservadas en Denia, se nombra a este notable dianense cuya carrera municipal debió desarrollarse con posterioridad al año 120 y sus funciones como sacerdote del culto provinciales antes del 180 d.C. (G. Alföldy), honras públicas ofrecidas en su ciudad natal a este miembro de la familia de los Valerii de Dianium que, además, probablemente estuvo emparentado, entre otros personajes, con el edetano M. Valerius M. f. Gal. Propinquus Grattius Cerealis[25] y con el senador de la época de Trajano y Adriano y cónsul del año 126 d.C. L. Valerius Gal. Propinquus Granius Grattius Cerealis Geminius Restitutus, que también era originario de esta misma zona del Levante hispano[26]. ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 GARCÍA GÓMEZ, F., *La Concepción testigo del tiempo*, Málaga, Jardín botánico-histórico La Concepción, 2003; LASSO de la VEGA WESTENDORP, B., *Plantas y jardines en la Málaga del siglo XIX. El caso singular de la Hacienda La Concepción*, Málaga, CEDMA. Diputación Provincial, 2017.

2 RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M., *Catálogo de algunas antigüedades reunidas y conservadas por los Excmos. Señores Marqueses de Casa Loring en su Hacienda de la Concepción*, Málaga, 1868); ID., *Catálogo del Museo de los Excelentísimos Señores Marqueses de Casa-Loring*, Málaga-Bruselas, 1903.

3 RODRÍGUEZ OLIVA, P., «Sobre el autor del templete dórico del Museo Loringiano. Arquitectos alemanes en la Concepción», *Mainake*, XXVIII, 2006, pp. 553-562.

4 RODRÍGUEZ OLIVA, P., «La estatua de la Urania de Churriana, reencontrada», *Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 5, 2005, pp. 12-21; ID., «Las esculturas romanas del Museo Loringiano de Málaga. Historia de la colección», en *Escultura romana en Hispania-V* (*Actas de la reunión internacional celebrada en Murcia del 9 al 11 de noviembre de 2005*), Murcia, 2008, pp. 585-589, 616 n. 312, 619 ns. 339 s., láms. 8, 9, 10, 12; ID., «Consideraciones sobre el programa escultórico de la villa romana de Churriana (Málaga)», en E. LA ROCCA-P. LEÓN-C. PARISI PRESICCE (Eds.), *Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich* (*Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, *Supplementi*, 18), Roma, 2008, pp. 379-392.

5 ALFOLDY, G., *Die römischen Inschriften von Tarraco,* Berlín, 1975, núm. 310; *CIL* II 4250.

6 *CIL* II 3585, p. 485.

7 CHABÁS, R., *Historia de la ciudad de Denia*, Alicante, 1874, pp. 63-64, núm. V; SANCHÍS SIVERA, J., *Epigrafía romano-valenciana*, Valencia, 1920, núm. 45; MARTÍN, G., *Dianium*, Valencia, 1970, núm. 19.

8 ABAD, L.- ABASCAL, J. M., *Textos para la historia de Alicante. Edad Antigua*, Alicante, Diputación de Alicante, 1991, p. 145, núm. 96.

9 *Ephemeris Epigraphica. Corporis Inscriptionum Latinarum Supplementum*, vol 8, 1899, p. 444: «*translata nescio qua causa, fortasse pro saburra, Malacam, ubi extat apud Iosephum Heredia Livermoore*».

10 BAENA ALCAZAR, L.: «La colección de antigüedades romanas de la finca de San José (Málaga)», *Mainake*, X, 1988, pp. 137-50.

11 RAMOS FRENDO, E. Mª, «Revival y eclecticismo en las colecciones decimonónicas: Enrique Heredia Livermore y sus bienes artísticos», *Revista de Arte*, 23, 2002, pp. 305-323.

12 RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M., *Catálogo del Museo*..., p. 20.

13 M[élida], J. R., «Fondos. Museo Arqueológico Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, noviembre 1897, pp. 522-524.

14 CEBRIÁN FERNÁNDEZ, R., «Saetabis y el comercio del Buixcarró», *Lucentum*, XXVII, 2008, pp. 101-113.

15 MAYER, M., «Sobre las calizas amarillas de la franja costera de la Hispania Citerior», en PENSABENE, P. (ed.), *Marmi Antichi* II, Roma, 1998, pp. 103, 106.

16 *CIL* II 3585; RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M., *Catálogo del Museo*..., pp. 51-52, núm. XI; VIVES, J., *Inscripciones latinas de la España romana*, Barcelona, 1971, núm. 1642; RABANAL ALONSO, M. A.-ABASCAL PALAZÓN, J. M., «Inscripciones romanas de la provincia de Alicante», Lucentum, IV, 1985, p. 205, núm. 26; RABANAL ALONSO, M.A.-ABASCAL PALAZÓN, J. M., «Dos nuevas inscripciones y algunas correcciones a la epigrafía romana de la provincia de Alicante», Lucentum, V, 1986, 171, núm. 11; CORELL, J., *Inscripcions romanes d'Ilici, Lucentum, Allon, Dianium, i els seus respectius territoris*, Valencia, 1999, núm. 131.

17 ALFÖLDY, G., *Los Baebii de Saguntum*, SIP Diputación de Valencia (Serie de Trabajos Varios 56), Valencia, 1977.

18 CIL II 3584; RABANAL, M. A.-ABASCAL, J. M., «Inscripciones...», núm. 25; ABAD-ABASCAL, *Textos*..., núm. 95: L(ucio)· Valerio· L(uci)· f(ilio) Propinquo omnibus· honoribus· in· r(es) p(ublica)· sua· functo adlecto· in· V decurias· flamini ·p(rovinciae) H(ispaniae) c(iterioris) Gamus· et Trophime· lib(erti) patrono·optilm[o] et· indulgentissim[o].

19 [L(ucio)] Valer[io] [L(uci)] fil(io) G[al(eria tribu)] [Pr] opin[quo] Grani[us] [A]nicetu[s] [a]mico opt[timo] d(e) s(uo); ALBERTINI, E., «Inscriptions d´Espagne», *Mélanges de l´École Française de Roma. Antiquité*, 37, 1918-1919, pp. 321-323, núm 7; RABANAL, M. A.-ABASCAL, J.M., «Inscripciones...», núm. 25; ABAD-ABASCAL, *Textos*..., núm. 95.

20 *CIL* II 4250; ALFOLDY, G., *Die römischen Inschriften*..., núm. 310.

21 ETIENNE, R., *Le culte imperial dans la Péninsule Ibérique d'Auguste á Dioclétien*, París, 1958, pp. 132, 140; ALFOLDY, G., *Flamines provinciae Hispaniae citerioris*, Madrid, 1973, núm. 67.

22 RABANAL, M. A.-ABASCAL, J. M., «Inscripciones...», pp. 205, núm. 26; 204-205, núm.25; 205-206 núm. 27. núm. 25; ABAD, L.- ABASCAL, J. M., *Textos*..., pp. 143-147, núms. 95, 96, 97.

23 RODRÍGUEZ DE BERLANGA, M., *Catálogo del Museo*..., p. 51, núm. 11, n. 2.

24 MINISTERIO DE EDUCACIÓN CULTURA Y DEPORTE. SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA, Adquisiciones de bienes culturales 2014, Madrid, 2014, pp.45-56 (Precio de adquisición: 24.000 euros).

25 CIL II 4251; ALFÖLDY, G., *Die römischen Inschriften*..., núm. 311; BIRLEYT, A. R., *The Roman Government of Britain*, Oxford, 2005, pp. 244-246, núm. 18.

26 CIL II 6084; LE ROUX, P., *Espagnes romaines: L'empire dans ses provinces*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Scripta Varia II, 2014, p. 363; ALFÖLDY, G., *Die römischen Inschriften*..., núm. 149: M(arco) Valerio M(arci) f(ilio) G(aleria tribu) Propinquo Granio Fabiano Grattio Cereali Geminio Restituto praetori XV vir(o) sacris faciundis legato Aug(usti) leg(ionis) VI Victricis piae fidelis legato provinc(iae) Aquitanic(ae) consuli curatori alvei Tiberis et cloacar(um) urbis legato Germaniae inferioris proco(n)s(suli) provinciae Asiae ex testamento Sex(ti) Pompei Tertulliani amico optimo.

05
RESEÑAS Y CRÍTICAS

268. *CABRADELUNA*. SIN PALABRAS / Javier Boned Purkiss
277. ANTONIO LAFUENTE. INSTANTE Y PRESAGIO / Fernando de la Rosa
280. ARTE DESDE MÁLAGA: GENOVÉS, MÁLAGA, 1968 / Francisco Javier Carrillo Montesinos 282. PEDRO CASERMEYRO: EL ARTE DESDE ABAJO / Fernando de la Rosa 285. *ARS & TECNÉ*. MISCELÁNEA HOMENAJE AL PROFESOR DR. RAFAEL LEÓN / Sebastián García Garrido
287. POR QUÉ PUBLICAMOS *EN BUSCA DEL PARAÍSO* / Jesús Otaola Carrera
289. SUSO DE MARCOS: UN JUEGO POÉTICO / Fernando de la Rosa

CABRADELUNA. SIN PALABRAS

Javier Boned Purkiss

EXPOSICIÓN: *CABRADELUNA*
LUGAR: CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
DE VÉLEZ-MÁLAGA «FRANCISCO HERNÁNDEZ»
FECHAS: DEL 6 DE ABRIL AL 31 DE AGOSTO DE 2018

Quiero que se actúe... que la muerte me encuentre plantando mis coles, pero sin preocuparme por ella, y menos aún por mi jardín imperfecto.

MONTAIGNE, LIBRO I, XX:
FILOSOFAR ES APRENDER A MORIR

Se me presenta la ocasión de utilizar las palabras para hablar de arte, y esto podría considerarse una tarea imposible si intentáramos establecer un discurso lógico, racionalmente construido, para referirnos al universo artístico y profundo que representa en este caso la obra de José Manuel Cabra de Luna. El intelecto entonces tiene que acudir a otra lógica, para intentar explicar la región desnuda de la «experiencia interior» que supone la creación artística.

CREACIÓN, SABER Y CRÍTICA

La obra de arte siempre es eterna, como comenta Roland Barthes, «...no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone (...) La relación, pues de la crítica con la obra será la de un sentido con una forma. Será imposible para esa crítica «traducir» la obra. Lo único que podrá hacer será engendrar cierto sentido derivado de ella.»[1]

Porque nadie sabe nada del sentido que el artista da a la obra como significado, quizás porque ese sentido se establece más allá del código de la lengua. Sólo la creación anima la obra, mantiene con ella una relación de deseo. Hacer arte es desear la obra, es querer ser la obra. Pasar de ser creador a ser crítico es cambiar de deseo, es desear no ya la obra sino su propio lenguaje.

El hacedor de obras, el artista, realiza una doble creación: la de un saber por una vivencia, la de una vivencia por un saber. Crea formas que difieren de la lógica sin dejar de ser formas. El creador se distingue del sabio no por el saber, aún menos por «no saber», sino por el trayecto, por el papel que juega el saber a lo largo de su trayecto, es decir, por el modo de apropiación y regreso a la vivencia. El saber nunca predomina. El sabio trabaja, fría, obstinada y pacientemente para expandir su campo. El creador se dirige a la vivencia para intensificarla.

Cabra de Luna, como creador, es un hombre «de fronteras» y necesita actuar, siguiendo caminos que primero sorprenden y luego se vuelven rutas. Sobre esta condición nos explica Henri Lefebvre que »...el creador camina por las líneas divisorias de las cosas y siempre escoge una vía que va hacia el horizonte. A veces pasa a lo largo de las tierras prometidas, pero no entra en ellas. Esa es su prueba, va siempre hacia otras tierras, hasta que divisa las líneas lejanas de un continente inexplorado. Descubrir es su pasión. Sólo puede andar de descubrimiento en descubrimiento, sabiendo que para avanzar necesita dominar una necesidad de saber, que lo instaría a detenerse, aquí o allá, para ahondar.»[2]

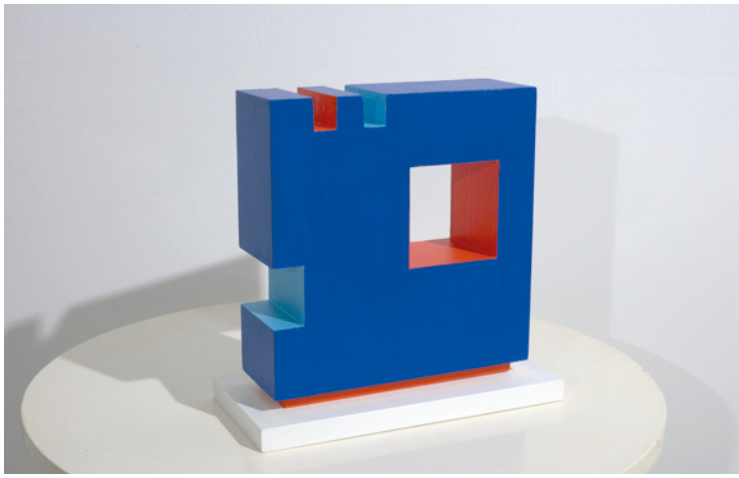
MURAL EFÍMERO. ACRÍLICO SOBRE PARED (60 M², APROX.)

El artista se sitúa en el interior, está «dentro» de las obras. El crítico y su saber, desde fuera, se enfrenta a una lejanía, a un hermetismo, y en el mejor de los casos, puede establecer un cierto grado de accesibilidad, apelando a modelos que clasifiquen o conceptualicen lo realizado. Desde dentro, estas obras se ofrecen al creador como envolventes próximas, conmovedoras, indescriptibles, siendo este interior el único posicionamiento posible para la acción. Desde fuera, por el contrario, se configura una situación narrativa imprescindible para la reflexión.

Las obras no dicen nada, las envolvemos con palabras hasta que parece que las comprendemos, sin que ellas puedan oponerse. Por eso, si el que contempla las obras de arte tiene un discurso adecuado, las podrá envolver, y si tiene inquietudes y alguna experiencia artística, las podrá emplear como un espejo, de manera que reflejen sus propias preocupaciones operativas. Pero las obras de arte siempre permanecerán mudas. Se produce así un juego dialéctico entre el conocimiento de la obra (su génesis, su técnica, sus posibles códigos) y su presencia como algo inagotable. Si el saber suplanta esa presencia, será una manera de matar la obra como tal.

En Cabra de Luna, su capacidad formal permite comprender cómo y por qué las obras parecen a la vez abiertas y cerradas. Estas obras se nos ofrecen como presencias, pues su experiencia minimalista, su economía formal, las reducen a una función existencial y perceptiva, no a algo intelectualmente acabado.

Sin embargo, también se nos muestran impenetrables, como una ausencia. Su explicación, después de girar en torno a ellas, tiene algo de arbitrario, dada la lejanía que se siente ante su génesis desconocida, pero ese momento de arbitrariedad nos permite una cierta «entrada» y nos permite disfrutar con su presencia, que nos brinda goce y alegría. Henri Lefebvre apostilla de nuevo que «... el poder mantener y sentir simultáneamente ese doble rostro de la obra, su presencia y su ausencia, es propio de los grandes artistas. ¿Proviene quizás esta capacidad de que



YANNIS RITSOS. ACRÍLICO SOBRE MADERA. 20 X 20 X 7 CM

aflore una trascendencia, «el ser», lo absoluto, interpelándonos a todos? ¿Tendrá un trasfondo místico?»[3]

LA ILUSIÓN DEL COLOR

Cabra de Luna, en el inicio de la exposición y a modo de obertura, nos somete a una intensa experiencia espacial del color. Los colores y sus geometrías asociadas nos introducen en la fenomenología del espacio ocupado, (de ese espacio y no de otro) mostrando un interés por el «todo» a través de la yuxtaposición de planos. Geometría y cromatismo contribuyen a una creación ambiental absolutamente ligada al volumen existente. Las paredes vibran, el espacio nos envuelve física y psicológicamente, convirtiéndose la interacción del color, germinada en el arte conceptual, en instrumento de activación de la sensibilidad.

Los colores, confinados en planos de una misma familia geométrica, se nos presentan como una ecuación pura, matemática y precisa, desarrollada para una pequeña habitación rectangular, que se expande a nuestro alrededor como una ilusión, conformando una caverna platónica de la que ya no querremos salir. Demostración palpable de que la belleza, desde Grecia hasta la contemporaneidad, es un número, una serie precisa filtrada por la sensibilidad y el oficio, que podrá convertirse en espacio privilegiado, una suerte de morada para el «ser».

Pero el color continúa. Junto a la sala descrita, cuatro prismas cromáticos de 20x20x7 cm. dedicados a Elías Canetti, Santayana, Etienne de Boétie (discípulo de Montaigne) y Iannis Ritsos (poeta griego del siglo XX) se nos presentan como una primera serie, objetos incompletos en cuanto a su volumen primigenio, derivados de un pensamiento «sobre lo perfecto», cuyos trozos ausentes y aberturas nos remiten al mundo de las variaciones musicales, pedazos de materia cromática que han viajado, hartos de su perfección geométrica, a otros lugares, otros soportes, prismas o configuraciones, haciendo de su ausencia un mensaje abierto, más humano y accesible, lleno de posibilidades. La seducción de lo imperfecto, la apertura hacia el poder convertirse en otra cosa, expresando una singularidad, una familia de singularidades.

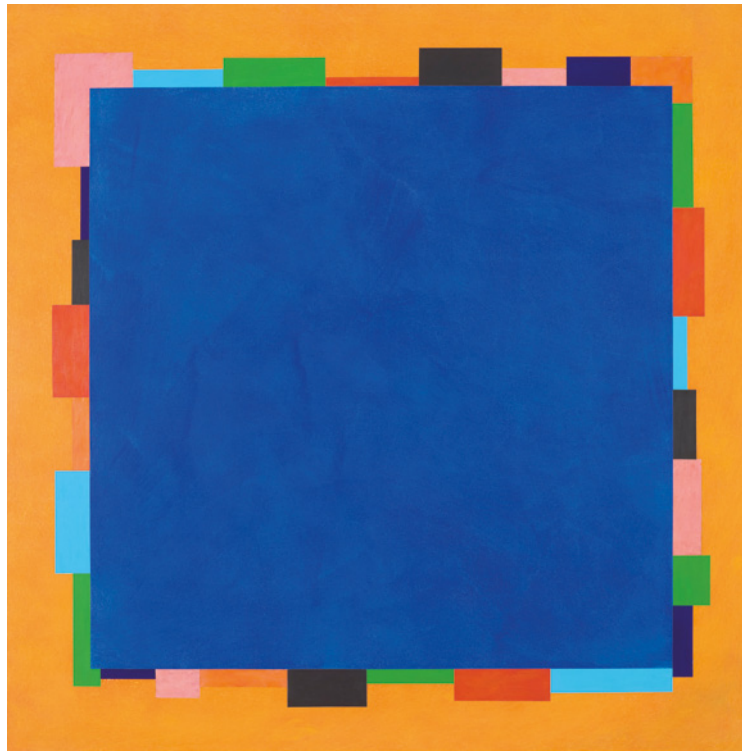
Estas experiencias cromáticas nos remiten, como en las oberturas musicales, a una obra general, sugiriendo una actitud necesaria, que nunca será suficiente, para disfrutar del resto de la exposición. Para ello habrá que desplazarse a la buhardilla, ese lugar al que siempre se sube y que lo entendemos habitualmente como desordenado, y donde los sueños, los recuerdos y los deseos acumulados tienen siempre su acomodo.

En la buhardilla, una sucesión de ambientes de cambiante luminosidad, («cajas de luz», que diría el arquitecto Álvaro Siza) el color despliega una nueva rapsodia. Destaca una obra, «Gran cuadrado azul», de gran transparencia fenomenológica producida por un azul de textura expresiva (cercano a Klein) que se impone casi totalmente sobre las geometrías y colores planos del fondo. A la vanguardia moderna se le superpone una voluntad de expresión contenida, una expresividad que pugna por abarcarlo todo, pero que sigue confinada, apresada por su geometría cuadrada. ¿Cuánto tiempo transcurrirá hasta su total emancipación? ¿Cuánto se podrá mantener

esta disonancia hasta que este azul someta, en un acorde final, a la multitud de tramas que lo sustentan? Misterio al menos inquietante, el de no llegar a consumar el gesto absoluto, ese gran azul que podría desplazarse al pasado (¿quizás Malevitch?) o al futuro (¿quizás Rothko?). Se manifiesta ya un principio de lucha interior.

MINIMALISMO Y EXPRESIÓN

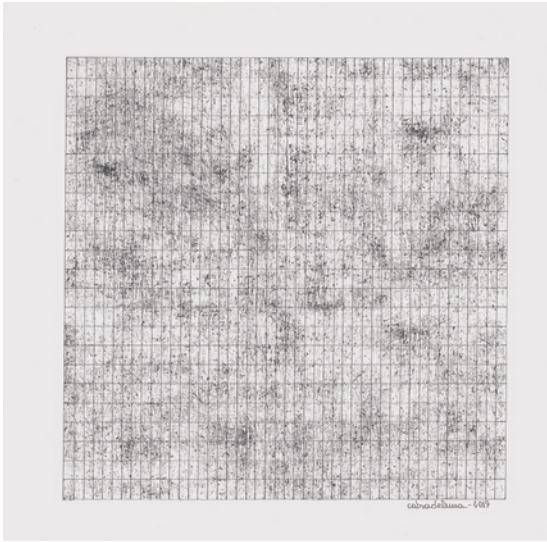
Cabra de Luna nos remite en todo momento a la reducción a formas esenciales en cuanto a la percepción gestáltica, que es la que orienta la búsqueda de vocabularios básicos en los repertorios minimalistas y conceptuales. Se trata de alcanzar códigos elementales, experiencias puras, donde la expresión está reducida a unas ligeras operaciones sensibles, supeditada a un lenguaje esencial alejado de referentes, contextos e imitaciones. Ignasi Solá-Morales expone, sobre el carácter minimalista, que «...el minimalismo apuesta por la redundancia completa, por la pura auto–referencialidad y por los niveles más elementales de la forma abstracta. El minimalismo en arte y en arquitectura es una ética de apartamiento y renuncia del mundo. Del mundo contemporáneo también, de sus contradicciones y banalidades. El problema clave del pensar minimalista es que, en su raíz, se presenta como un camino: desde el dualismo de lo contingente hacia una supuesta síntesis absoluta, esencial. De la dicotomía entre el mundo y el sujeto, se propone recortar hasta el límite toda experiencia. Es desde esta situación desde donde se podrá llegar a la sensación pura, sublimada. Es el sujeto quien quiere ganar la batalla frente al mundo, cancelándolo, huyendo de él. Del mismo modo que en la tensión entre desorden real y el orden ideal es este último el que tratará de imponerse, igualmente a la complejidad promiscua de nuestra experiencia sensible el minimalismo opondrá, decididamente, programáticamente, la geometría simple, los colores puros, para depurar el caudal de nuestros hábitos perceptivos.»[4]



GRAN CUADRADO AZUL. ACRÍLICO SOBRE LIENZO. 130 X 130 CM

Aquí la expresión se inserta, cuantificada (hecha «cuántica») en una construcción reflexiva, fruto de intenciones y experiencias anteriores, y que se dispone con destreza no para intentar conseguir el bien, sino para intentar alcanzar lo mejor. Trabajar la superficie, y hacer de ella una operación significativa desde el punto de vista sensible, quiere decir reconocer en esa superficie un campo de fuerzas, el lugar de cruce y colisión de energías que proceden de direcciones y fuentes diversas. La expresión se sitúa entonces en las pequeñas «diferencias», sean estas en forma de mapas, tatuajes, contornos, puntos, líneas, texturas, señales que sustentan un pensamiento plural y relacional.

En la obra «Sin título», una trama cartesiana de rectángulos se fusiona con una constelación de puntos agrupados con densidades diferentes. Dos movimientos de la mano, dos tiempos distintos, superpuestos, dos tipos de huellas estables a partir de diferentes dinámicas corporales.



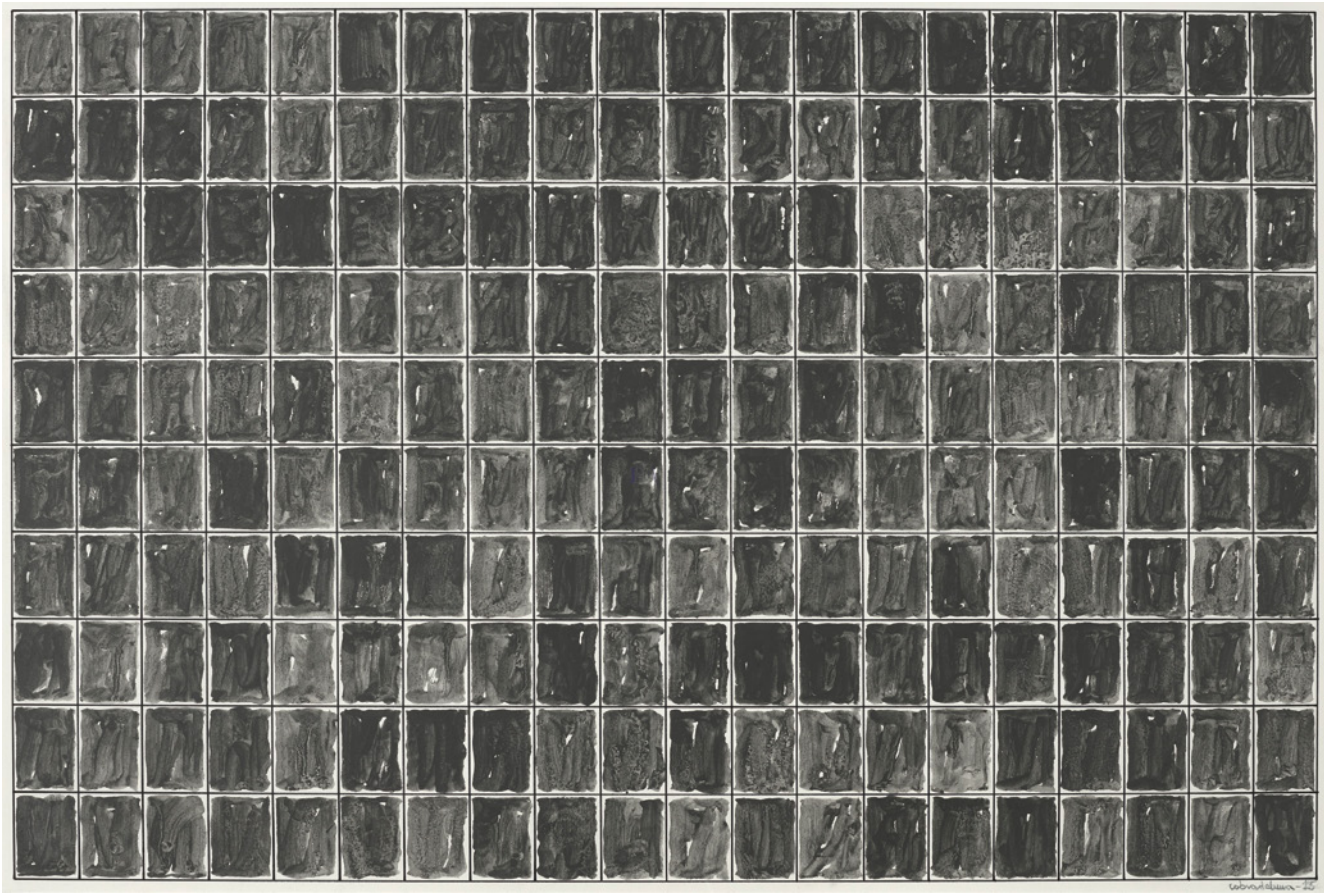
SIN TÍTULO. PIGMENTOS Y TINTA CHINA. 23 X 23 CM

A GADAMER V - SUITE DE 5 PIEZAS. GRABADO AL AGUAFUERTE Y AL AGUATINTA. 32 X 27 CM

¿Qué acción se realizó primero? ¿Dónde está la frontera entre el control racional y el gesto de la repetición informal? Como en el piano, hay una mano derecha, generalmente melódica, gestual, y otra izquierda, armónica, estructural. El dominio del escritor (pintor, pianista) no reside en la mano que escribe (pinta, interpreta), esa mano «enferma» que nunca deja el lápiz (el pincel, la tecla), que no puede dejarlo, porque lo que tiene pertenece a la sombra y ella misma es su sombra. El dominio siempre es de la otra mano (la izquierda en el piano), la que no escribe, la que no ejecuta melodías, sino que es capaz de intervenir en el momento necesario, de tomar el lápiz y de apartarlo (cogiendo la regla o el compás). El dominio consiste entonces en el poder de dejar de escribir (grafiar, hacer melodía), de interrumpir lo que se escribe, entregando sus derechos y su decisión al instante. El dominio consiste en el poder de interrumpir la expresión, el gesto, lo no geométrico, lo que conmueve. La capacidad de oscurecer el gesto, para no parecer humano, demasiado humano, como nos explica el profesor Javier Seguí, «...porque si resulta un placer sentir los movimientos y espiar la aparición de las huellas que, poco a poco, conquistan el cuadro y se superponen marcando misteriosas densidades, llega un momento en que la danza arbitraria se detiene y, entonces, advierto la totalidad como un cosmos envolvente, que me estimula con indicios de presencias por precisar, o que me oprime sin remedio. En estos casos cabe hacer dos cosas: o romper el papel o sumergir los trazos en un orden distinto, a la búsqueda de una nueva configuración más espesa.»[5]

SERIES. RITMOS. ORDEN. AZAR

La visita a la buhardilla continúa, y aparecen series, obras agrupadas en familias, archipiélagos («Suite de las ínsulas extrañas», basada en un cántico espiritual de S. Juan de la Cruz), configuraciones formando círculos («Versace», «Isla griega»), banderas, constelaciones, familias volumétricas. Un ejercicio constante de variaciones, todas de ejecución absolutamente minuciosa, micro-cósmicas, muy precisas en sus relaciones lleno-vacío, que nos remiten a un particular concepto temporal. Porque... ¿cuánto dura una



GRAN RETABLO. ACUARELA DE GRAFITO SOBRE PAPEL. 60 X 90 CM

obra, qué función de tiempo conlleva? Podremos entender su duración tan sólo si determinamos sus acentos, sus niveles de intensidad, sus puntos de relevancia, sus instantes privilegiados, que nos hablarán siempre de un ritmo. Estas series están basadas en la dualidad repetición –ritmo, pudiendo siempre ser descompuestas en estructuras de agrupación, cuya coherencia deja entrever un sentido. Los fragmentos extremos de estas organizaciones, su principio y su final, nunca se definen internamente, son mera apariencia, pero son necesarios para que las relaciones interiores, las que realmente constituyen la obra, se manifiesten. Así, no es tan importante la medida como el ritmo que esta supone; es más, lo verdaderamente importante es la relación entre ritmos.

En el orden dinámico que esto produce, no hay concepto representativo ni elemento representado, el objeto es sustituido por una idea, y el resultado no es una suma de elementos sino una síntesis visual de la relación de ritmos empleada.

Y no hay ritmo sin repetición. El entendimiento de la obra no significa poder repetirla literalmente, sino poder repetir su estructura rítmica. Repetir la obra supone así encontrar su estabilidad, su razón de ser, dependiendo justamente esta estabilidad de su ritmo interno, es decir, de sus variaciones diferenciadas en los niveles más profundos de su estructura.

Por otra parte, siempre podemos entender lo repetido como algo que puede ser aislado, abstraído de la repetición en la que se forma. Toda repetición manifiesta elementos singulares o análogos que remiten a un sujeto latente, que se muestra a su través. Es un tipo de repetición que tiene que ver con una diferencia interna que se da en cada uno de sus momentos, y que nos transporta de un punto relevante a otro. El arte se convierte así en una experiencia temporal, expresada gráficamente mediante lo rítmico.

Muchas obras de Cabra de Luna alcanzan su plena diferenciación produciendo estructuras de desarrollo, que se basan a menudo en oposiciones

CUBOS PINTADOS. ACRÍLICO SOBRE MADERA. 20 X 20 CM^3

con estructuras más pequeñas, que actúan bien sobre inter-dependencias geométricas, o bien sobre organizaciones rítmicas (o polirrítmicas) del material gráfico. Como en cierta música contemporánea, consiste en utilizar una especie de contrapunto virtual, es decir, el entendimiento de las estructuras visuales como corrientes gráficas independientes que coinciden en determinados puntos, estando estos a su vez sometidas a una estructuración rítmica global.

Estamos hablando de una retórica persuasiva como técnica generativa, basada en mecanismos gráficos que permiten producir una dialéctica compleja entre información y redundancia. Las líneas, ritmos y repeticiones serán así entendidas como persuasión, evocación de hipnosis, almacenando o soltando materia gráfica cuando es necesario, alterando la velocidad de sus procesos continuos.

Dinámica persuasiva que nos exige una posición hermenéutica (constructiva a la par que interrogativa), una exigencia interpretativa de algo no dicho ni formulado previamente. Unas obras que nos preguntan sobre el sentido de la representación misma, que nos plantean un nuevo entendimiento del orden y del azar.

En Cabra de Luna el azar se mantiene como intervención de lo imprevisto, se insinúa como parte integrante de la composición, pero siempre como factor combinatorio de elementos establecidos desde fuera de la casualidad. A lo puro fortuito se opone un concepto más estricto de necesidad casual o de aleatoriedad controlada, que no hace sino ampliar la intención y el control a las posibilidades intrínsecas del material, aunque no previsibles completamente. De esta forma, bajo la identidad de una estructura, existe una multiplicidad virtualmente inagotable de ejecuciones diferentes. En este ámbito de la ciencia y al arte contemporáneos, las obras podrán entenderse como un orden dentro del desorden, un caos entendido como presencia, no como ausencia. Según K. Hayles, «...caos como precursor y aliado del orden, no

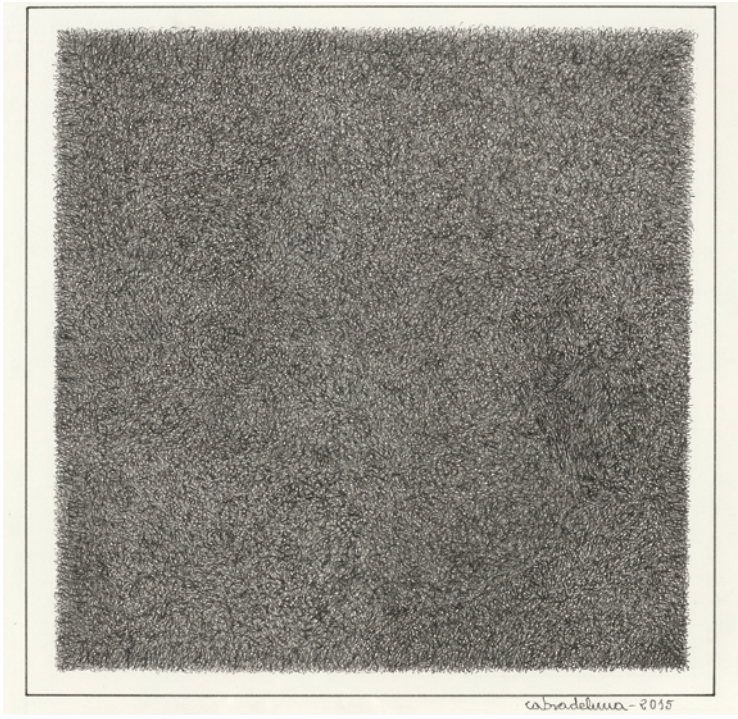
como su opuesto. Aparición espontánea de auto-organizaciones que emergen en medio del desorden, estructuras dispersas que surgen en los sistemas desequilibrados en los que se da una alta producción entrópica. Por otra parte, lo cierto es que siempre existe un orden oculto en los sistemas caóticos.»[6]

El caos entendido no como estructura verdaderamente aleatoria, ya que está demostrado que contiene estructuras muy codificadas que actúan como atractores extraños, ratificando el hecho de que la relación entre la realidad y su representación resulta en esencia imposible de conocer. Para K. Power, «...se trata de la producción de lo impredecible no como ejercicio caprichoso sino como exposición rigurosa de indeterminaciones inherentes a la obra. Se muestra una profunda ambivalencia con respecto a estructuras totalizadoras.»[7]

En el arte contemporáneo lo que nos puede parecer azar es tan sólo nuestra incapacidad de predecir o prever muchas de las diferentes situaciones que surgen en el contexto de la relación entre las cosas. Lo que se consigue es dar nombre a nuestra propia incertidumbre, a través de sistemas flexibles que nos permiten elegir entre muchos comportamientos posibles y diferentes con gran rapidez. Se definen trayectorias complicadas, que se nos muestran como arquetipos de un orden oculto que ha adquirido conciencia.

ORACIONES

El recorrido por la buhardilla va llegando a su fin, y un suave rumor, cercano al silencio, ha impregnado nuestra percepción de todo lo que allí se manifiesta. Estas obras emiten murmullos, nos hablan sin palabras, son oraciones, letanías, invocaciones, experiencias de susurros, plegarias recitadas desde la profundidad del hacer artístico. Roland Barthes se refiere así a la capacidad susurrante del lenguaje: «...es un rumor de aquello que funciona internamente y que nos obliga a entender no lo posible, sino



CUADRADO GRIS. GRAFITO SOBRE PAPEL. 23 X 23 CM

lo secreto, lo que sumergido en la realidad de la vivencia no puede advenir a la conciencia humana sino a través de un código, que es simultáneamente cifrador y descifrador de esa realidad.»[8]

Lo que percibimos en las obras de Cabra de Luna es de carácter místico y espiritual, aquello que relaciona el arte con el oculto mundo de las divinidades, que hablan en una lengua de la que sólo ciertos destellos alcanzan a los hombres, mientras que para éstos es vital su entendimiento. No queda así más remedio que escuchar a Cabra de Luna, ya que el acto de la escucha es a la vez religioso y descifrador, haciéndose intencional al unísono lo sagrado y lo secreto. A partir de este momento, la escucha queda sujeta a una hermenéutica: escuchar es ponerse en disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca, ante la conciencia, «el revés» del sentido. Como apostilla de nuevo Barthes, «...escuchar para descifrar científicamente el futuro (en cuanto que perte-

nece a los dioses) o la culpa (en cuanto nace de la mirada de Dios).»[9]

Estas oraciones se dirigen fenomenológicamente a nuestro interior, repitiéndonos incansablemente, sin palabras, «...divina creación, no permitas que la sabiduría me colme tanto que me impida trabajar en mi humilde jardín imperfecto». •

BIBLIOGRAFÍA

1 BARTHES, R. «Crítica y verdad». Siglo Veintiuno Editores, México, 1989; págs. 53-68.

2 LEFEBVRE, H. «La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones», Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1983; pág. 228.

3 LEFEBVRE, H. Ibídem, p. 238.

4 SOLÁ-MORALES, I. «Los artículos de any», (Capítulo «Anything»). Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009.

5 SEGUÍ DE LA RIVA, J. «Dibujar, proyectar XXII. Dibujar (I)» Cuadernos Juan de Herrera, Madrid, 2002; p.12.

6 HAYLES, K. «La revolución del caos», Gedisa, Barcelona, 1993, p.20.

7 POWER, K. «La visión del caos», Catálogo «Palazuelo», Ed. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995, p.31.

8 BARTHES, R. «El acto de escuchar». En «Lo obvio y lo obtuso», Paidós, Barcelona, 1982; p.245.

9 BARTHES, R. Ibídem, p.247.

ANTONIO LAFUENTE. INSTANTE Y PRESAGIO

Fernando de la Rosa

EXPOSICIÓN: *SED DE MAR*
FOTOGRAFÍAS DE ANTONIO LAFUENTE DP
FECHAS: DEL 19 DE OCTUBRE AL 19 DE DICIEMBRE DE 2018
SALA IBN AL JATIB. LA CALA DEL MORAL

> Parafraseando a Paul Elouard, «Hay otros mares pero están en este»[1]

INSTANTE Y PRESAGIO

Mirar el mar es mirar también el cielo, se dirían unidos por su reflejo, siempre cortados en simetría por la línea maestra del horizonte, recta, intangible. Mirar el mar no es mirar al vacío, aunque se le parezca. Mirar el mar es mirar su profundidad a través de un espejo de cielos que se mecen en las olas, mirar hacia dentro, en lo profundo, como hacen los desesperados y los marinos, los pescadores y los enamorados, los paseantes y los bañistas, los artistas. El mar se muestra a veces como el alma del que le mira, como nuestro propio anhelo. Sereno, azul de luces vivas y destellos, o alterado, bravo e hirviente de espumas, el mar agita nuestro anhelos, como remueve la arena de los tiempos. Malos tiempos (...para la lírica).

Sed de mar, ansia de luz, reflejo de ojos perdidos y pasos silentes. Eterna fuga por la línea del infinito horizonte. Antonio Lafuente retrata el mar, su mar de enfrente, en el silencioso transcurso del tiempo y la fría piel de las olas, bajo la presencia de cielos de cromatismo imposible o grises presagios. En esta muestra fotográfica, en la Sala Ibn al Jatib, Lafuente recoge algunas impresiones de su sostenida y contemplativa mirada al mar —y al cielo— en las que nos habla de su fascinación por la luz cambiante de un paisaje que nunca es el mismo. Dos medios transparentes por naturaleza que conforman la frontera de nuestra condición 'terrestre' y opaca. Una lucha eterna por la luz, de dos mundos de aire y agua. Antonio se asoma al balcón de su mirada y abre el objetivo de su cámara.

Desde la perspectiva de la educación, ¿cómo hemos enfocado estas imágenes?, ¿qué hacemos con ellas? La propuesta de Antonio Lafuente bordea los espacios íntimos de la mirada contemplativa, intimista, que reconoce el mar como un espejo del alma, o como un alma gemela. El relato de su búsqueda nos invita a pasear detenidamente por la playa, junto a las olas, las rocas, mirar el horizonte, desde lo alto, embeberse de luz y espuma, de líquidos colores.

Nuestra ubicación, tan próxima al mar, nos regala el encuentro directo en la playa. Existen para ello dos ámbitos bien diferenciados, como saben muy bien los artistas: uno es el contacto directo con el motivo, con la naturaleza en este caso, el *plein air*. Otro es la elaboración de las imágenes, materia prima de nuestras obras, en el taller. Los dos ámbitos forman parte del proceso creativo. La obra se va conformando desde que comenzamos a mirar, a partir del instante en que la pensamos; detenemos la mirada y acto seguido interponemos el objetivo entre el motivo y el ojo. Ahora. Una imagen se ha guardado en la memoria digital del aparato y la miramos con cierta desconfianza en la pantalla. Comenzamos nuestra aventura plástica con el relato primigenio de un fogonazo en la retina. Una pá-

ANTONIO LAFUENTE. *FLANEUR*

gina tras otra y el relato se va construyendo. Primero el mar, así, como una cosa. Y pensamos: hay más. El mar es el reflejo, el cielo sumergido. El color indefinible, la transparencia... y la arena mojada, salpicada de piedrecillas y conchas, de huellas. El mar es la ola, la espuma, el movimiento que nos atrapa en su rítmico vaivén, el sonido de las caracolas muertas. ¿Cuántos aspectos tiene el mar? ¿Es eterno, el mar? El mar me inunda de manera diferente a los demás, lo sé porque mis cavidades del alma son distintas. El mar llega hasta las más profundas y luego se va, como hace con la arena, dejando huellas... como algo escrito que no sabemos descifrar, pero que nos gusta tanto leer.

Algunas imágenes de Antonio Lafuente nos hablan de esa escritura. Conceden al tiempo un protagonismo de mágico artista eterno, y señalan el nacimiento poético del acontecimiento. Sucede ante nuestros ojos, no sin cierto aire de misterio, pero en raras ocasiones nos mostramos dispuestos a registrarlo en imágenes. Puede ser insignificante para el espectador, acostumbrados como estamos a ver mares y cielos cada día por todo el mundo, pero el acontecimiento, por nimio que sea, no es nunca irrelevante para la naturaleza y mucho menos para el artista, que nos lo ofrece elaborado desde su imaginario: observamos cómo la elección del instante nos permite acceder al pensamiento creativo, al relato de lo escrito fugazmente en la naturaleza.

Sin buscar un asunto en concreto, salvo el propio mar en sus irisaciones diarias, el artista devuelve a nuestros ojos instantes vistos alguna vez en el reflejo de nuestros días. La luz del cielo alumbra el lento fluir del mar hacia el horizonte, un espectáculo tan hermoso y tan frecuente, tan grandioso. El artista se deja impresionar por los cielos ardientes o por una tormenta en ges-

tación. Por un barco que viene de lejos y va más allá, deslizando la piel de olas de un mar que se extiende ante nuestros ojos, y penetra por ellos hasta dentro, ahí donde se juntan las luces de la inmensidad.

Una ola llega, abrazando suavemente a una piedra solitaria, para irse después lamiendo la arena. La piedra permanece a la espera de un nuevo encuentro. La secuencia se presenta en cinco exquisitas fotografías. Sabemos que el encuentro sucederá de nuevo, el agua volverá a acariciar la piedra, una y otra vez, hasta borrar sus aristas, ya vencidas. Pero la imagen, que nos habla del instante, pervivirá haciéndonos soñar con el presagio de un abrazo.

En otra serie de fotografías, tomadas siempre desde el mismo lugar y en distintos momentos del día, Lafuente encuadra el mar y el cielo cotidianos. Reflejos y ráfagas, que por su objetivo se revelan y desvelan colores que se mezclan con nuestro recuerdo de los días y de las sombras. Arden las nubes o se hielan, pasan rozando las líneas ásperas de la mar, o se deshilachan en colores de un espectro crepuscular, como de una antigüedad romántica y marmórea.

El conjunto de cielos y mares, que en ocasiones no se corresponden con el mismo momento captado por la cámara, sino que se entremezclan en dramáticos contrastes, recrea una suerte de secuencia de vívidos tonos que se realzan unos a otros, en vivísimo maremagno cromático. A cada cielo, una respuesta del mar. Cada mar busca su cielo en confuso teatro de luces. Buscamos respuestas en las turbulencias del color, presagio de otros —nuevos— amaneceres.

Acogemos con entusiasmo la propuesta de Antonio Lafuente, para ir con nuestras cámaras cerca del mar. Trataremos de mirar y escuchar, de ver y comprobar cómo el mar nos inunda. Y contarlo luego con las imágenes tomadas en el líquido encuentro. Nos atreveremos a intervenir esas imágenes que primero procesa el ojo, luego la mente y después la materia. Cortar, pegar y colorear; construir la mirada incipiente. Comprender la imagen y nuestra proyección sobre ellas, en series, secuencias, videos, fotografías que conformarán las páginas de un relato, libros de artistas adolescentes, ojos que descubren el reflejo de su propia mirada, imágenes que albergarán el pensamiento diáfano de una experiencia artística singular. •

NOTAS

1 (En referencia al Mar de Alborán). Desde hace más de 4.000 millones de años, la cantidad de agua que existe en La Tierra en todas sus formas (líquida, sólida y gaseosa) incluso en nuestros cuerpos, ha permanecido invariable, y desde esa fecha podemos considerar que cualquier gota de agua, de una forma u otra, ha recorrido todos los mares que nos rodean. (A. Lafuente dP).

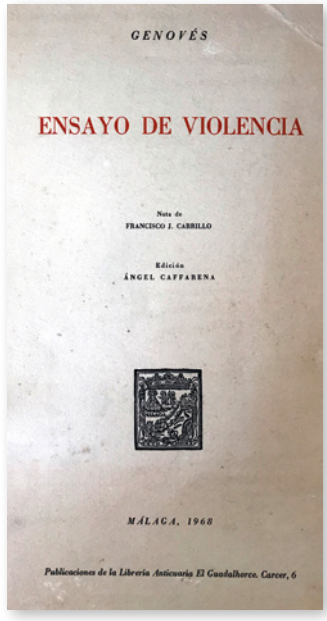
ARTE DESDE MÁLAGA: GENOVÉS, MÁLAGA, 1968

Francisco Javier Carrillo Montesinos

Iniciado el año 1968, Genovés, Juan, llega a Málaga. Viene en misión cultural en un contexto en donde arte y jóvenes artistas residentes buscaban sus propios caminos y especificidades rodeados de fronteras. Laboratorio de experimentos con el fondo como sordina de una autarquía que iba rompiendo lentamente los muros que aprisionan la libertad de expresión cultural en contraste con una cultura oficializada que auguraba su propia decadencia. Esos gérmenes de libertad creativa y creadora se abrían paso en un entorno bajo el dominio del conflicto social, del conflicto político y del conflicto artístico. La universidad y sus actos habían tendido puentes al mundo de la cultura: escritores, artistas plásticos, poetas, intelectuales eran invitados por los hacedores de libertad a frecuentar, no sin dificultad, las aulas magnas. El movimiento estudiantil, ya desde las tensiones dialécticas de 1956, era un hervidero y un semillero plural de reinstauración democrática y de reconquista de las libertades públicas.

A Málaga no había llegado aún la universidad. Y el destino universitario de algunos malagueños era Granada o Madrid. Pero en Málaga se hacía universidad en la calle, en los bares o las tabernas, en los incipientes yacimientos arqueológicos, en los descubrimientos de ánforas de barro árabe en La Alcazaba o de piedras romanas en un teatro que fue provisionalmente mutilado con la construcción de una llamada casa de la cultura en la calle Alcazabilla, que después fue razonablemente demolida para volver a dar aire a la epigrafía del reinado de la Lex Flavia Malacitana. Era también la época de un Picasso apenas conocido, proscrito, con el que algunos selectos mantenían relación y avivaban el rescoldo de un museo en la Ciudad, por suscripción popular con promesa de una donación del pintor, proyecto inviable para el retorno de una «oveja negra» como lo calificaban los poderes establecidos. Málaga, como en Astérix, cultivaba su reducto para no dejar de ser la Málaga impresora y la Málaga de la denuncia social casi profética. Ese reducto era artístico en su amplio sentido sin menoscabo del político y social de intensidad variable.

Fue una taberna «cultural» la que invita a Genovés. Un grupo del escondite cultural de



GENOVÉS. ENSAYO DE VIOLENCIA.
NOTA DE FRANCISCO J. CARRILLO. EDICIÓN DE ÁNGEL CAFFARENA.MÁLAGA, 1968.

francotiradores creó en «La Buena Sombra», en calle Sánchez Pastor, hoy desaparecida como tantas señas de identidad ciudadana, una tertulia de poetas y pintores que, a su vez, promovió el II Certamen Peninsular de Pintura «La Buena Sombra», iniciativa prodigiosa, con vocación internacional (que no era poco para la época), que cubrió un espacio idealista de Chicano y del que escribe esta nota, a la que se adhirieron por aluvión y ruptura del aislamiento, otros poetas y artistas malagueños, Una taberna, un premio y jurado en tiempos de silencio.

Juan Genovés acababa de exponer en Nueva York con éxito e impacto. Y se desplazó, en activo voluntariado, para formar parte del Jurado de «La Buena Sombra». En Manhattan circularon aquellos cuadros como «La Puerta», «Radioactividad en Palomares», «La Fila», «Orden Público», «Escalada», etc., eran imágenes del miedo de masas. Era un conjunto de ensayo de violencia. Era el pavor, en blanco y negro, de unos seres humanos huyendo, siempre huyendo, unidos y sumidos por el terror. Genovés representó, y sigue representando, una indiscutible vanguardia en el arte contemporáneo. Del espanto disgregador, al tiempo que solidario, pasó a «El Abrazo» que hoy se encuentra colgado en el Congreso de los Diputados en

En Málaga, Genovés declaró: «Me parece muy interesante el intento de los organizadores (del Certamen «La Buena Sombra») para crear un ambiente en el que el arte esté popularizado y al alcance de todo el mundo. Falta le hace a la pintura salir de los ambientes minoritarios y súper-selectos en donde se halla metida y para donde habitualmente va destinada, y llegar a la gran mayoría donde pueda ser vista y discutida con toda libertad por todo el mundo, como hemos visto aquí en Málaga en este certamen». (Diario SUR, 11 febrero de 1968).

Sus cuadros los consideraba, más que pintura, hechos. Hechos que reflejan la tensa situación conflictiva por la que atraviesa el mundo actual y. naturalmente, España. Son los mismos cuadros del mundo, creados con los materiales de

JUAN GENOVÉS. *EL ABRAZO* (1976). ACRÍLICO SOBRE LIENZO. 151 X 201 CM

la violencia opresora. Son, según escribimos en cierta ocasión en un poema: *personas enlutadas / que huyen con grilletes / que recelan sin fe / que denuncian con hechos / que acechan sin destino / que esperan con palabras / silenciosas / reales / en tus lienzos*. Porque la pintura de Genovés no se alineaba en una perspectiva de conciliación hasta que le reconciliación se hizo. Constituye por sí misma, con evidente especificidad artística e identitaria, un *elemento crítico* debidamente racionalizado y filtrado en el bastidor. Su obra bien podría calificarse, con un estilo indiscutiblemente único, de documental gráfico de la realidad. Personas concretas de un mundo concreto que huyen de su propia realidad. Disección de la destrucción y el miedo. Crónica en blanco y negro del devenir.

Los años transcurren y emerge nueva luz. Genovés siente la emoción de experimentar con el color cuando se inició el encuentro, «El Abrazo» con la libertad que alumbró el arcoíris de las nuevas vanguardias del Contemporary Art en donde él fue y es dilatada permanencia. •

Málaga, 2018

PEDRO CASERMEYRO: EL ARTE DESDE ABAJO

Fernando de la Rosa

EXPOSICIÓN: *LA VUELTA AL COLE (DIBUJOS, PINTURAS Y OTRAS FIGURAS Y OBJETOS)*
AUTOR: PEDRO CASERMEYRO
LUGAR: SALA IBN AL JATIB. LA CALA DEL MORAL
FECHAS: DEL 16 DE FEBRERO AL 22 DE MARZO DE 2018

Asegura Casermeyro que el curriculum es una pesadez sin importancia. Por lo tanto, y aunque son bastantes, no voy a insistir en hacer historia de sus exposiciones, individuales o colectivas, ni otros hitos en su carrera artística.

Asegura Casermeyro que él hace lo que ya hacía desde niño, esto es: «crear formas con diferentes materiales, combinar colores... pensar cómo es la vida a través del arte». Comprendo esa perspectiva, ese prisma, con cierto componente ingenuo, que proyecta nuestros deseos como una realidad refractada, que enseguida se transforma en hallazgo, que nos ayuda a mirar y a comprender, y a sonreír... Casermeyro vuelve al cole para mostrarnos, en el ámbito del centro educativo, algunos de sus trabajos, que no es poca exposición, dado cómo se las gastan los adolescentes. Una exposición con enormes posibilidades didácticas. Hablamos pues de su obra, no de sus logros como autor. O sea: la materialización de sus «descubrimientos», que es a lo que él realmente da importancia; su tarea por mostrar al mismo tiempo la faz y el envés de una situación vital. El doblez sencillo de una mirada sencilla, la de Casermeyro, que recuerda al espectador que habitualmente, y aunque esto no siempre se perciba conscientemente, se halla situado en un pliegue, entre los planos de la imagen y la idea; entre lo que se ve y lo que hay al otro lado.

Asegura Casermeyro que su tarea como artista consiste en transformar la materia cotidiana en idea, para alimento del pensamiento y disfrute estético. Debe pensar que a todos nos acusa el deseo de verdad, la necesidad de establecer parámetros éticos con los que dibujar las líneas ciertas del camino. Pienso yo que ese es su verdadero empeño: Casermeyro nos desvela sin artificios (o al menos no aspira a demostrar más que cualquier otro artista visual) imágenes y construcciones visuales, cercanas en ocasiones al *tebeo* (dada su procedencia de cierta raíz «castiza») o la ilustración, en las que pone en juego elementos de referencia reconocibles por todos, por cotidianos, de la cultura de masas o de la cultura popular (un *Superman* jubilado, metido en años y en kilos, o parejas muy folclóricas entre flamenca y penitente), con alusiones a nuestro historial político y económico (un gran lienzo que cuenta la historia de Ñ, con reyes, dictadores, mesías y políticos farsantes, entre otras referencias, como la moneda —el euro— que baja en paracaídas hacia una masa absorta ante un charlatán) a lo artístico y lo religioso y su imagen heredada (la *Lucha a garrotazos* de Goya en versión futbolera o unos querubines —sin sexo definido— que leen juntos el Kama Sutra) Pero sobre todo, la obra de Pedro Casermeyro se alimenta del pan cotidiano, cuestiones sociales, la vida y lo que pensamos sobre su discurrir, cosas que nos afectan a todos y de las que se habla en la calle, en el patio del recreo, en el taller del artista o en la sala de profesores. Referencias todas que no olvidan nuestra condición humana, nuestra curiosidad y actitud ante

FOTOGRAFÍA DE PEDRO CASERMEYRO

la vida, pero tampoco nuestra fragilidad y desorientación espiritual, nuestra gran capacidad de sufrimiento. Muchas de sus imágenes están pobladas por personajillos no identificados que se apilan en una lata, o resisten impávidos con el agua al cuello...o que asoman apenas la nariz tras una sórdida tapia o dentro de un oscuro cajón). Añadiendo palabras a estas imágenes, el artista apela al lenguaje mismo, a cuyos recursos *imaginarios* —la poderosa imagen que despierta la pronunciación de una palabra— acude como una voz, con mensajes escritos o recortes de prensa, que interpelan al espectador animando al diálogo activo con el cuadro. El espectador asume la emisión del mensaje como necesaria y acepta la recepción del mismo como parte de la dinámica de la comunicación a través del arte.

Lo que podemos leer en la prensa, y oír en otros medios de comunicación puede afectar el modo de ubicarnos política y socialmente; ayudarnos a entender nuestra situación en el mundo, nuestro rol como ciudadanos globales. Tanto como confundir nuestra orientación moral respecto a cualquier asunto que ha sido previamente sesgado o manipulado con turbios fines, que suelen tener trasfondo económico. Sin embargo, en esta «transacción» operada entre artista y espectador, si bien se hace presente la referencia, entre otros muchos asuntos, a los medios de información y comunicación, existen componentes (no siempre evidentes) mucho más efectivos en la relación entre el artista y el espectador. Podríamos decir que en el caso de Casermeyro, es la complicidad manifiesta entre ambos, o el claro compromiso con la claridad y la sencillez. Tal vez se agradece el humor, bálsamo ante la burla constante con la que se nos miente, o la denuncia implícita en algunas obras, que de ningún modo comporta venganza con los poderosos, sino solidaridad y cierta ternura con los afligidos. El artista, en el ejercicio de su derecho inquebrantable a la libre expresión, cumple con su designio y trata de devolver al mundo una mirada limpia y esclarecedora.

Asegura Casermeyro, además, que el arte es una cosa y otra muy distinta el negocio del arte. No le falta razón al aseverar esto. Lástima que estén tan íntimamente ligados el uno al otro. Que el arte es un negocio lo pone de manifiesto el propio alumnado cuando pregunta, antes que cualquier otra cosa: ¿cuánto valen estos cuadros...? Nuestro papel, el de los docentes, no es dar el precio de los mismos, sino replantear la pregunta en términos muy distintos, como es, más que el precio, «el valor»: Preguntemos «¿cuanto cuesta?» por que «el coste», ya hable-

PEDRO CASERMEYRO. CARTEL DE LA EXPOSICIÓN *LA VUELTA AL COLE*

mos de trabajo, ilusiones rotas o quebraderos de cabeza varios, es a veces alto, y el precio, cuando se consigue vender algo, no suele compensar tanto desvelo. El verdadero valor de todo esto lo da el hecho de que los artistas presten sus obras para que exprimamos sus jugos y las disfrutemos en los centros educativos. Ese gesto, de enorme generosidad, es además de altísimo valor. El coste puede asumirlo el centro educativo o compartirlo con el artista y el AMPA, como es el caso. Ninguna institución suele arrimar el hombro cuando la carga es económica. Arte de primera mano, en este caso, al alcance del alumnado del centro, pero accesible a toda la comunidad educativa y el público que lo desee. Arte cargado de contenidos didácticos que nos ofrece la posibilidad de entrar en materia artística sin dejar de explorar otras posibilidades; la idea, el lenguaje, la vida, en su más amplia expresión.

También pregunta mucho el alumnado: ¿...cuánto tiempo ha tardado en realizar las obras...? A veces, las menos, se despacha una gran obra con cuatro golpes de pincel, lo que no suele ser un indicativo de la facilidad en la ejecución, sino más bien las horas y años de trabajo que hay detrás de un gesto bien ejecutado, de una obra bien lograda. No abundaré en comentarios que abordan la cuestión que arrojan ciertos ignorantes ante la obra que creen accesible (o no) a su juicio: «esto lo hace mi hermano pequeño». Desde algunos centros educativos como el Ben al Jatib seguimos promoviendo la posibilidad de que dicha afirmación se haga realidad y que los hermanos pequeños del mundo entero intenten hacer lo que hacen los artistas cada día de su vida, sin conseguirlo más que en escasas y raras ocasiones, lo que les obliga a seguir indefinidamente la (a veces ingrata) búsqueda. El arte hay que empezarlo a mirar desde abajo. •

ARS & TECNÉ. MISCELÁNEA HOMENAJE AL PROFESOR DR. RAFAEL LEÓN

Sebastián García Garrido

Se presenta en el salón de actos del Museo de Málaga, este libro-homenaje a quien fue Colaborador Honorario del área de Dibujo de la Universidad de Málaga, desde 2001, en que se crea el *Doctorado en Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías*, hasta 2011. En esta actividad fue profesor responsable de uno de los cursos y miembro del grupo de investigación *HUM576 Lenguaje Visual y Diseño Aplicado*, dependiente de la Dirección General de Universidades e Investigación de la Junta de Andalucía.

Se convoca para esta miscelánea a quienes tuvieron una relación más estrecha y afín en sus investigaciones, al profesorado de este programa de doctorado en *Bellas Artes, Diseño y Nuevas Tecnologías*, creado en 2001 como motor de prestigio para la futura facultad; a los alumnos del mismo que son hoy académicos y doctores en Bellas Artes; al profesorado de la Facultad a la que contribuyó con tan destacado precedente; a todo el profesorado de esta Universidad por la que tanto luchó para su creación[1] y tan alto nivel aportó con su docencia e investigación; a los compañeros académicos de Bellas Artes de San Telmo, de la que fue *Medalla de Honor* en 2008; a quienes trabajan por la Ciudad de Málaga y por su provincia, de las que el Dr. León era Cronista Oficial de ambas, a las que tanto aportó desde sus estudios y publicaciones, y a la que tanto honró editando, a su cargo y cuidado, tan exquisitas obras no venales en tiempos en que existía una especial inquietud, y muy pocos medios públicos, para avanzar hacia el más alto nivel de la cultura.

Una miscelánea cuya coedición se solicitó a la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y cuya Junta aprobó el veintitrés de enero de 2014. Sesión en la que el catedrático Pedro Rodríguez Oliva propuso la reedición de su primer libro editado por la Universidad: *Papeles sobre el papel*. Este proyecto de libro homenaje, que es tradición hacia aquellos profesores universitarios sobresalientes en su labor, contó desde su idea inicial con el ánimo y confidencia de Pepe Infante, a quien debo agradecer este valioso apoyo. Un proyecto que pretendía unir la real academia clásica con la academia universitaria, como unidad institucional en el ámbito de las Bellas Artes. Una feliz unión que el destino ha querido que refrende con su presentación, como presidente de esta Real Academia, quien, en su momento, como presidente del Consejo Social de la Universidad, promovió y consiguió que se aprobase la creación en Málaga de la Facultad de Bellas Artes, José Manuel Cabra de Luna.

Todo se inicia un día, al abrigo que supone encontrarse en puerto, y que se sentía en el espacio de sucesivo sofá cuadrangular del salón de Rafael y María Victoria, junto a *La Farola* del puerto de Málaga, cuando en algún momento surgió transmitirles la ilusión que me supuso que nuestro Rector, Antonio Díez de los Ríos, me confiara la opinión de orientar la

CUBIERTA DE *ARS & TECNÉ*, MISCELÁNEA HOMENAJE AL PROFESOR RAFAEL LEÓN

entonces inminente facultad de Bellas Artes de Málaga al diseño y las nuevas tecnologías. Una idea clarividente, para diversificarla de las de Sevilla y Granada, en consonancia con la naturaleza e identidad más técnica de nuestra universidad y ese carácter industrial, abierto e innovador de la ciudad. Rafael muestra una apasionada predisposición a colaborar que me animó a ir mucho más allá de iniciar una mera serie de actividades preparatorias de la facultad, que me anima a crear un programa de doctorado orientado a la futura facultad. No importaba que no hubiese más doctores en Bellas Artes en nuestra universidad. El resto del cuerpo docente del programa de doctorado, inviable en facultades ya creadas, pero aún jóvenes como las de Murcia o Vigo, se completó con amigos de otras universidades que venían a impartir sus cursos a la vez que pasábamos unos días juntos. A ellos debo agradecer aquí su desinteresada y continuada colaboración. Completaban el profesorado afín compañeros de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, con quienes había colaborado, en su momento, para poder ofertar su primer programa de doctorado, conjunto en Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad. •

NOTAS

1 Como Teniente de Alcalde de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, fue quien propuso en 1968 la creación de la Universidad de Málaga, cuyo proyecto fue aprobado por unanimidad.

POR QUÉ PUBLICAMOS *EN BUSCA DEL PARAÍSO*

Jesús Otaola Carrera

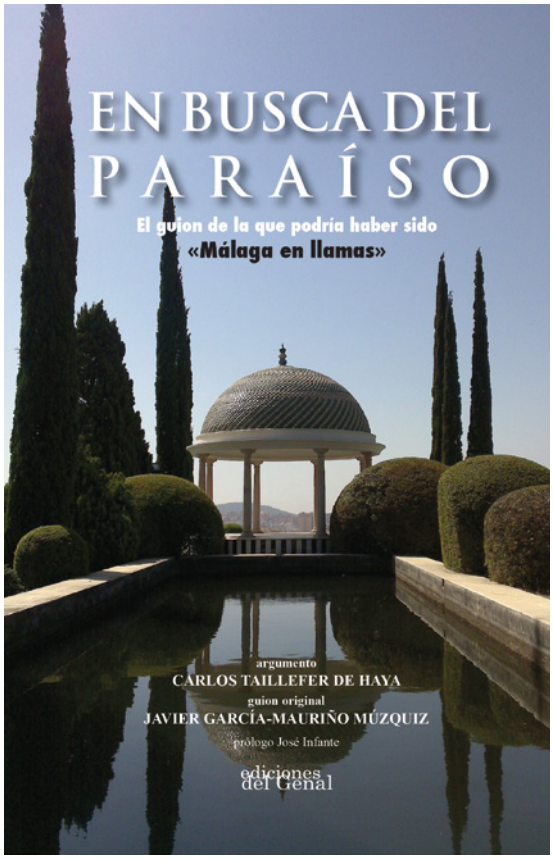
Una editorial es una casa con la puerta siempre abierta. Nunca se cierra y ni siquiera tiene llave. Por la puerta entran muchas personas que nos traen un montón de ideas e ilusiones, textos que buscan hacerse libro para llegar a las manos, los ojos y las mentes de las personas que quieren saber más, indagar en las preguntas, saber que del mismo modo que no hay un solo libro tampoco hay solo una respuesta. Debatir, polemizar, inquietarse: eso es lo que provoca la edición de libros.

Además, si se centra esta labor en temas próximos y se le da una preferencia a lo local, resulta gratificante recibir y a su vez proyectar sobre el ambiente y el territorio circundante lo que intenta narrar, explicar o divulgar lo cercano. Tennessee Williams decía que «el tiempo es la distancia más larga entre dos lugares» y así resulta si no lo dedicamos tiempo a desentrañar el lugar donde vivimos: la distancia se hace insalvable.

La provincia de Málaga tiene una historia de muchos siglos a sus espaldas. Por aquí han pasado muchos pueblos, que nos han dejado su cultura y forma de ver la vida. En casi cualquier lugar de la provincia nos podemos encontrar con vestigios prehistóricos, fenicios, romanos, árabes... A veces yuxtapuestos, estratificados en un orden temporal; otras –la mayoría de las ocasiones– el sustrato cultural se nos presenta amalgamado, en apariencia confusa, una suerte de cambalache que nos hace ver lo propio como ajeno o extraño y nos impide que lo reconozcamos como parte de nuestra identidad. Y es en este punto donde la intervención de las personas que estudian, analizan e investigan lo local es tan necesaria. Gracias a su esfuerzo y tesón, a las horas robadas a su ocio y esparcimiento, nos brindan la oportunidad de conocer y sobre todo entender lo que nos rodea; desde el ensayo, la narrativa, la poesía, la fotografía, la ilustración o el cómic, en Ediciones del Genal intentamos darle ese espacio rectangular llamado libro para que ocupen un lugar en las estanterías de quienes se interesan por conocer su entorno y las circunstancias por las que ha pasado.

Nuestra labor y a la par nuestra ilusión es que el trabajo de tantas personas entusiastas llegue al público y para ello contamos con un equipo excelente de profesionales que abarcan los oficios propios de una editorial: valoración de manuscritos, corrección, maquetación, edición, distribución y promoción. Somos un grupo de personas a quienes nos encanta lo que hacemos e intentamos que quienes depositan su confianza en la editorial obtengan un resultado mucho más que satisfactorio. Llevar ideas, palabras e imágenes al público lector es una responsabilidad que asumimos con orgullo e intentamos hacer lo mejor posible.

«En busca del paraíso» es un proyecto que desde un principio nos enamoró. Publicar un guión no suele ser lo habitual, y tanto las vicisitudes por las que ha pasado (hay tantas histo-



EN BUSCA DEL PARAÍSO. (EL GUIÓN DE LO QUE PODÍA HABER SIDO *MÁLAGA EN LLAMAS*). EDICIONES DEL GENAL

rias detrás de la historia que contiene un libro) como la calidad del mismo nos sedujo desde el primer momento. Para Ediciones del Genal ha sido un privilegio contar con el beneplácito de Carlos Taillefer de Haya, Javier García-Mauriño Múzquiz y Jośe Infante para que este volumen esté dentro de nuestro catálogo editorial. Y así, una película hecha de palabras y papel ve la luz para quienes deseen conocer mejor ese pedazo tan triste de la historia de nuestra provincia que es la Guerra Civil. Porque tenemos que saber de nuestros errores, de nuestras épocas más oscuras, para no volver a repetirlas. Porque el talento se puede expresar de muchas formas y un guion es una forma de narrar lo que pasó de una forma dinámica, llena de vida y expresión.

El libro se inicia con el prólogo de José Infante que nos sitúa a la perfección en las coordenadas del libro. Siguen unas páginas de Javier García-Mauriño Múzquiz, donde nos habla del proceso de creación del guion, para continuar con una introducción detallada y documentada de Carlos Taillefer sobre el guion y el mundo de Gamel Woolsey, para finalmente dar paso al guión en sí mismo.

Desde estas líneas, agradecer a los autores y al equipo de Ediciones del Genal la dedicación que han puesto en que este libro sea una realidad. Ha sido un trabajo bonito, especial y del que el equipo entero se encuentra muy satisfecho.

Es nuestro deseo que quienes lo lean disfruten de sus páginas, de sumergirse en una historia de claroscuros que nos enseña cómo los seres humanos actuamos en el amor, la adversidad y a las circunstancias que acaecen en la vida. •

SUSO DE MARCOS: UN JUEGO POÉTICO

Fernando de la Rosa

EXPOSICIÓN: *JUEGOS DE LETRAS*
LUGAR: SALA ROBERT HARVEY. BENAGALBÓN
FECHAS: 16 DE NOVIEMBRE A 21 DE DICIEMBRE DE 2018

Esta sala es la puerta grande del colegio de Benagalbón. Muchos años ya dedicada a hacernos pasear por el arte, como Pedro pasea por su casa, pero siempre de la mano de grandes artistas, como es el caso. Este colegio es como una segunda casa para el arte. El arte se mueve en galerías, grandes mercados y museos, a menudo con la carga de su cotización o la esclavitud de su rentabilidad. A este lugar el arte viene en otro plan, así como a descansar unos días, y olvidarse del estrés económico que le imprime el mercado y a mostrarse algo más despreocupado y sincero, y porqué no, más útil. El arte viene aquí a jugar con los niños, que aprenden cómo son los artistas y qué hacen de verdad. Aquí comparten con ellos sus ganas de jugar a este juego interesantísimo que es la creación artística. El colegio de Benagalbón es el lugar de la educación por el arte.

Esta vez es Suso de Marcos quien propone el juego. Juegos con las letras, con las palabras, un juego poético que merece un lugar en las aulas y al que la comunidad educativa se entregará, como suele hacer, con interés y verdadera vocación por el juego dual enseñanza-aprendizaje.

Es importante señalar de manera especial la pasión de Suso por la realización y la difusión de toda manifestación cultural, que le ha llevado a crear en su propia casa un centro activo donde se presentan libros, se proyectan películas, se representan obras de teatro, se recita poesía, se celebran conciertos, exposiciones, conferencias, performances, debates...Con la estrecha, atenta e impagable colaboración de su mujer, Nina, su *casa-estudio* de Puerto de la Torre es una fuente que incesantemente mana cultura en estado puro, al mas alto nivel. No es de extrañar que haya querido unirse al proyecto de Arte y Escuela. Esta oportunidad de acoger una propuesta expositiva de Suso de Marcos encaja como cola de milano en este proyecto educativo tan singular que cumple ya doce años. Suso lo ha comprendido a la perfección y ha querido traernos algunas de sus más actuales y preciadas creaciones, al tiempo que ideaba una propuesta de actividad artística para el alumnado del centro. Al aceptar nuestra invitación me dijo: «La letra con sangre *no entra*. Más bien debe ser con la imaginación y con el juego que la letra entra y se instala para siempre en el imaginario creativo infantil.»

Hijo de carpintero, Suso de Marcos, un gallego de Málaga, ha dedicado su vida a esto de la escultura, en sus más diversas facetas. Imaginero de raíz barroca, ha sido muchos años maestro de talla en la escuela de Artes de San Telmo. Él dice que esta dedicación a la enseñanza es una vocación: la de «transmisor de inquietudes ar-

tísticas». En ello sigue. La curiosidad y la capacidad de trabajo y el afán de experimentación, le han forjado además como un original escultor de imaginario ecléctico y contemporáneo.

Entre sus muchas virtudes, me permito señalar la de su versatilidad artística, un carácter de sabio inquieto y curioso, que indaga en las posibilidades expresivas de la idea a través de la materia misma. Un artista que persiste en que la expresividad, en origen, es un proceso individual e intransferible y no tiene más destinatario que uno mismo. Pero que sin duda es un acto de comunicación y que el espectador puede llegar a la idea, por que ésta trasciende la materia. La idea —el concepto— es la semilla que germina en el espectador y crece dentro y le ayuda a elevarse por encima de la contingencia material. Dice Suso que, por encima del esfuerzo físico que implica la resistencia de los materiales o de la lucha misma en la transformación de la materia, lo verdaderamente difícil es la sublimación de la idea. Con el pleno convencimiento del artista verdadero, Suso continúa en la tarea, infinita, de traspasar la materia con los conceptos, elevar la mirada desde el pensamiento, porque éste es el finamente hablará al espectador. Si todo el amor, la intención, el saber, la gracia, la rabia o el deseo son puestos en la materia con limpia franqueza, la escultura hablará con el lenguaje de las ideas a todo aquel que se abra al diálogo silencioso del arte.

SUSO DE MARCOS. *NECIOS CONTIGUOS*. (2011). HIERRO, 100 X 89 X 55 CM

Entre sus motivaciones favoritas está, cómo no, la poesía. Esa inmensa alacena de las palabras plurales y las polimorfas letras, hermosas como esculturillas totémicas, cada una de ellas. Las letras, en origen, fueron creadas para significar las ideas, dibujar los sonidos, atrapar los conceptos que hicieron posible una comunicación compleja y rica. De alguna forma, como lo es también la imagen, son un vehículo para acceder al pensamiento. De hecho, una y otra dan forma mental al espíritu de las cosas que nombramos. Dotándolas de entidad escultórica, el artista articula las palabras elevándolas a la categoría de forma, sublimando su condición más abstracta y eterna, integrándola en el discurso plástico sin palabras de las formas que hablan.

Un grupo — racimo marchito— de tubos metálicos apoyan sus bocas por el borde oblicuo de sus contornos, trepando la altura y bebiendo el vacío mutuo.

«A chorros
vociferan, declaman,
abominan del rango de
infractores, gustan del
sonsonete atroz de las
tertulias, consisten en ser sólo

SUSO DE MARCOS. *OBJETOS-LETRAS*

lo que son:
el eco triste de otros tristes ecos.
Escrito está en los
márgenes de libros y
botellas:
los necios se asesoran de otros necios
contiguos».

(CABALLERO BONALD.
NECIOS CONTIGUOS).

Es sólo un ejemplo, pero significativo del diálogo semántico. No se queda en la mera ilustración. La escultura subsiste sin el apoyo literario del poema, tiene una potente autonomía plástica. Pero del mismo modo que las palabras respecto de las esculturas ***iluminan*** el acceso a una gramática del arte, el poema ve multiplicada su significación en compañía de materia y forma.

La elección de los poemas, aún siendo personal, pone de manifiesto la fértil plasticidad de esa relación. La forma busca a las palabras. Redimirlas de su soledad de tinta.

«Donde más me conozco empiezan mis
palabras.
Quiero escribirme
como se escribe el silencio de las piedras»
(...)
«Quiero ponerle nombre a lo que va conmigo

y quedarme a vivir con ese nombre,
como se queda
en el barro cocido de una jarra
el resumen de un muerto»
(...)
«Siempre son tristes las palabras
si están escritas».

(MANUEL ALCÁNTARA.
LAS PALABRAS).

Sin duda, el ***puzzle*** con el que nos sugiere Suso de Marcos el ensamblaje entre las cosas y las palabras que las nombran, entre los colores y las formas en las que se materializan, emula al lenguaje de lo escrito, pero desde el propio lenguaje plástico. La estructura que las formas

materializan nos aproxima al proceso por el que las palabras cobran nuevos sentidos, destapando la belleza inesperada. *Ut sculptura poesis.*

El escultor construye, con la luz de una mirada poética y los elementos de su inventario material, el escenario físico de un relato, de una ficción de palabras coaguladas en el instante de un suceso mágico.

> «No despejéis la niebla
> sobre el pretil que cubre y la
> luz azotaba: se debate entre
> extremos de realidad el día
> —sumergido o en vilo,
> desvaído o concreto— en este
> instante tuyo.»
>
> (Mª VICTORIA ATENCIA. *NIEBLA*)

La actividad propuesta por Suso de Marcos en torno a esta exposición se conduce por los vericuetos del lenguaje, abriendo vías de comunicación entre los dos lenguajes: la poesía, la escultura, para ir más lejos. El ser de las palabras reside en su nombre, el ser de las formas habita en la materia, el color. Letras como indicativos de la forma y el ser de las cosas: buscad niños, en las cosas. Descubrid qué dicen y mirad cómo son, observad cómo se parecen a las palabras con las que hablamos. De esa materia esta hecho el lenguaje. En su fecundidad confiamos, en que el diálogo con la obra de Suso de Marcos se libre para todo el que acepte el juego de palabras construidas, habitadas por la poesía, articuladas con el lenguaje de uno de lo creadores plásticos más versátiles de la actualidad artística nacional. •

06

COLABORACIONES EXTERNAS

294. LÍMITES TRANSITABLES. REFLEXIONES ALREDEDOR DEL MUSEO / Joaquín Ivars 302. EPISTOLARIO DE CÁNOVAS DEL CASTILLO. CARTAS PUBLICADAS EN LA PRENSA MADRILEÑA IGNORADAS EN SUS OBRAS COMPLETAS / Luciano González Ossorio 306. *POR LA GRACIA DE DIOS* (1978). CONNIVENCIA RELIGIOSA, POLÍTICA Y MILITAR. UNA MIRADA CRÍTICA A LA SEMANA SANTA DE MÁLAGA / Agustín Rivera 311. *BUSCANDO A DIOS EN EL UNIVERSO*. CONVERSACIÓN CON RAMÓN TAMAMES / Francisco Javier Carrillo Montesinos 315. LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE RUSKIN / Andrés Arenas / Enrique Girón

LÍMITES TRANSITABLES. REFLEXIONES ALREDEDOR DEL MUSEO

PRE-PROYECTO DE INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE MÁLAGA

Joaquín Ivars

INTRODUCCIÓN

Este proyecto es una intervención de carácter temporal e *in situ* (*site-specific*) sobre los paramentos exteriores (las cuatro fachadas) del Museo de Bellas Artes de Málaga, sito en el Palacio de la Aduana.

La planta cuadrangular cerrada del palacio, de 80 x 80 m, con cuatro crujías en el patio porticado que mide 20 x 20 m, y sus elementos arquitectónicos exteriores e interiores (las dimensiones, el estilo neoclásico y elementos como almohadillados renacentistas, arcadas, etc.), hacen de este edificio un ejemplo de la arquitectura institucional del siglo XVIII como representación del poder del Estado (fue mandado construir en 1787 por el propio rey Carlos III) ya que como sabemos fue pensado inicialmente, dada su intencionada ubicación junto al mar, para establecer la apertura y el control del comercio con las indias occidentales (aunque luego tuviese diversos usos: al inicio se abrió para uso industrial como tabacalera, y finalizó, antes de su cierre, como comisaría de policía, centro de detención con calabozos y sede del Gobierno Civil durante la dictadura franquista).

Con inspiración en la Aduana madrileña de Sabatini, es obra de Manuel Martín Rodríguez. Su última renovación/restauración/actualización ha sido realizada por el estudio de arquitectura Calvo-Tapia con cargo al Ministerio de Cultura utilizando fondos de la UE. Una renovación en parte fiel y en parte innovadora respecto al estilo original (son varios los elementos de importancia que han sido totalmente rediseñados, por ejemplo la cubierta, que por un tiempo estuvo desaparecida como tejado y convertida en azotea), y ha culminado con la dedicación del edificio a Museo de Málaga, con gestión de la Consejería de Cultura Junta de Andalucía, completando en algunos aspectos el déficit que la ciudad tenía en este sentido desde el cierre del Palacio de Buenavista como Museo de Bellas Artes y su actual dedicación a la figura de Pablo Picasso y a sus coetáneos.

DESCRIPCIÓN TÉCNICA DEL PROYECTO

La intervención que se presenta aquí trata ambos aspectos, tanto la construcción misma, con la que interacciona, como el contenido que al-

EL PALACIO DE LA ADUANA DE MÁLAGA, A PRINCIPIO DEL SIGLO XX

MUSEO DE MÁLAGA. INTERVENCIÓN *LÍMITES TRANSITABLES. REFLEXIONES ALREDEDOR DEL MUSEO*. JOAQUÍN IVARS

berga esta edificación. Es decir, se interviene en un museo alojado en un espacio institucional de iniciativa estatal, de corte neoclásico y con un recorrido histórico de usos y estados que llega hasta nuestros días; algo que supone la asunción de todas las connotaciones que se derivan de cada una de esos aspectos históricos y físicos.

Dada la continuidad arquitectónica que se establece mediante una parte del entablamento (aunque no pueda ser considerado genuinamente como tal), la intervención consta de la colocación de una línea discontinua constituida por rectángulos horizontales de espejos adheridos sobre los paramentos exteriores (las cuatro fachadas exteriores) que recubren parte del forjado entre la planta baja y la primera planta y que rodea completamente el edificio de manera perimetral. La colocación de los espejos es muy asequible técnicamente; fácil por su accesibilidad y relativamente rápida mediante el uso de la maquinaria y vehículos adecuados (y sin apenas interferencia con la vía pública salvo la de los vehículos necesarios y el correspondiente vallado de seguridad). Por otro lado, la visibilidad de la obra al paso de los peatones, que circulan en número importante por esta zona del centro histórico de la ciudad, será óptima dada que no existe ningún tipo de interferencia visual ni barrera arquitectónica que la impida o la dificulte.

Algo muy importante, y que obviamente no puede apreciarse en las páginas e imágenes que ilustran este proyecto, es que la movilidad del «Málaga espectador» hace que la intervención varíe continuamente la imagen reflejada en cada uno de los espejos. El lector de este proyecto debe hacer el esfuerzo de imaginación necesario para situarse y verse recorriendo los alrededores del museo y cómo las proximidades reflejadas en la intervención varían a medida que camina por estos lugares observando de manera invertida las inmediaciones (como ocurre con cualquier imagen reflejada en un espejo).

MUSEO DE MÁLAGA. INTERVENCIÓN *LÍMITES TRANSITABLES. REFLEXIONES ALREDEDOR DEL MUSEO*. JOAQUÍN IVARS

MUSEO DE MÁLAGA. INTERVENCIÓN *LÍMITES TRANSITABLES. REFLEXIONES ALREDEDOR DEL MUSEO*. DETALLE. JOAQUÍN IVARS

Las planchas de espejo tienen la medida exacta en altura al «alero» del «entablamento» que recubren, y el ancho pertinente que alcance una relación armónica con las almohadillas que recubren toda la planta inferior en el exterior y que se estima en 100 cm.

Existen unos 8000 cm de alero continuo, unos 2000 por cada una de las fachadas. Se calculan pues 66 unidades de espejo por cada fachada, lo que supone un total de 264 unidades para toda la intervención perimetral. Cada unidad de espejo mide 100 cm de longitud por 25 cm de altura (por 3mm de grosor montados sobre escuadras de metacrilato transparente) y se calculan unos 20 cm de separación entre cada dos láminas de espejo.

MEDIDAS DE PROTECCIÓN DEL BIC Y SEGURIDAD PARA PERSONAL Y PÚBLICO

En esta intervención sobre un Bien de Interés Cultural, se respeta formalmente, conceptualmente y técnicamente los elementos que atribuyen las cualidades pertinentes a un bien de este tipo. Asimismo, los informes técnicos pertinentes habrán de garantizar la seguridad de la intervención en términos de im/posibilidad o minimización máxima del riesgo de accidentes tanto a la hora de su colocación (la seguridad de los operarios que la lleven a cabo) como de los viandantes que circulen en sus proximidades durante la temporada en que se exhiba. Para ello se ha estudiado que los sistemas de sujeción de los espejos a los paramentos constarán de soporte horizontal y vertical lo que permite el apoyo suficiente para imposibilitar su caída; y el informe técnico de patrimonio suministrará la información pormenorizada de cómo ha de ser la operativa con materiales adhesivos eficaces que no deterioren el sustrato de piedra caliza sobre el que se realiza la intervención.

ASPECTOS CONCEPTUALES Y ARTÍSTICOS DEL PROYECTO *LÍMITES TRANSITABLES. REFLEXIONES ALREDEDOR DEL MUSEO*

El Palacio de la Aduana es de nuevo un edifico emblemático de la ciudad, rodeado de un entorno singular, que ahora dedica sus espacios a albergar colecciones de arte de distintas épocas. La morfología del edificio es severa, recia, de planta cuadrada y cuatro alturas, y sus dimensiones lo hacen imponente al paso del viandante.

Independientemente de qué tipo de obras, piezas o fragmentos albergan sus fondos y salas, se trata de un museo de Bellas Artes, algo connotado claramente y que cualquiera identifica como lugar al que se acude para contem-

plar su interior y, en ciertos casos especialmente importantes como el que nos ocupa, se pueden apreciar sus cualidades y calidades arquitectónicas (el uso de materiales empleados en la construcción, la distribución de espacios, la grandeza de sus elementos decorativos, etc.) haciendo de la visita una experiencia completa y conjunta de elementos que forman tanto la observación del contenedor como la contemplación del contenido.

Para el proyecto que nos ocupa, existen tres características principales sobre las que pretendo incidir:

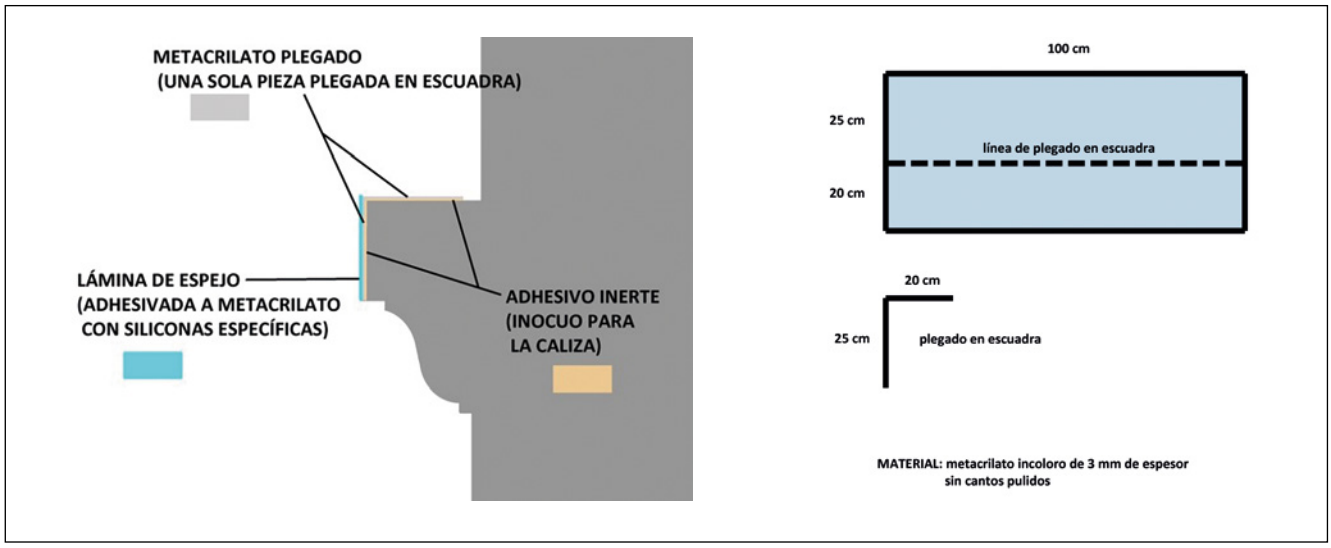
- La primera, desde el punto de vista morfológico, es que existe un elemento físico continuo que rodea toda la edificación (sin solución de continuidad), algo no demasiado habitual.

- La segunda, es que aunque no se trata de un museo de arte contemporáneo no hay razón para que en el futuro (y así parece previsto por lo que transmiten sus actuales responsables técnicos y políticos) albergue exposiciones temporales de distinta naturaleza en su interior, en línea con las actuales políticas que se dan en numerosos museos de todo el mundo con colecciones de distintas épocas, y por tanto pueda, y en cierto modo deba, como edificio institucional dedicado al arte, abrirse a propuestas que sirvan para poner en valor y actualizar sus posibilidades mediante intervenciones exteriores de carácter contemporáneo. Existen numerosos ejemplos en todo el mundo de este tipo de opciones.

- Y la tercera, es que un museo no es nada sin su contexto histórico, geográfico/físico y, especialmente, humano. Con esto quiero decir que un museo es y debe ser un espacio ubicado en determinado lugar/territorio al que responde poniendo a resguardo y conservando sus colecciones y su contenedor, pero que al mismo tiempo se debe tanto a los ciudadanos autóctonos con los que convive cotidianamente como a los foráneos que visitan la ciudad y el museo en un continuo intercambio de experiencias, principalmente de carácter cultural.

PERFIL DEL EDIFICIO Y MODO DE ADAPTACIÓN DE LA OBRA A SUS CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS

La intervención de carácter temporal «*Límites Transitables. Reflexiones* alrededor *del museo* «trata de establecer de manera austera un contacto «otro» del museo con su contexto físico y humano. Y para ello se utiliza un elemento de intervención a escala monumental (ese es el sustrato) pero de modo diríamos escueto, sencillo, mínimo, sin la espectacularización ni algunos de los histrionismos al uso en este tipo de actuaciones, pero provocando en el público ese sentimiento de tensión y extrañamiento que el arte siempre produce. Porque considero que este proyecto es una intervención artística con todas las connotaciones que esto conlleva, no estoy proponiendo una operación cosmética, decorativa, de *marketing* urbano, etc. cuyas motivaciones aquí no entramos a cuestionar (las ciudades deben hacer cuanto esté en su mano para mejorar las condiciones de vida de sus ciudadanos y para ello se encuentran los cauces



PERFIL DEL EDIFICIO Y MODO DE ADAPTACIÓN DE LA OBRA A SUS CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS

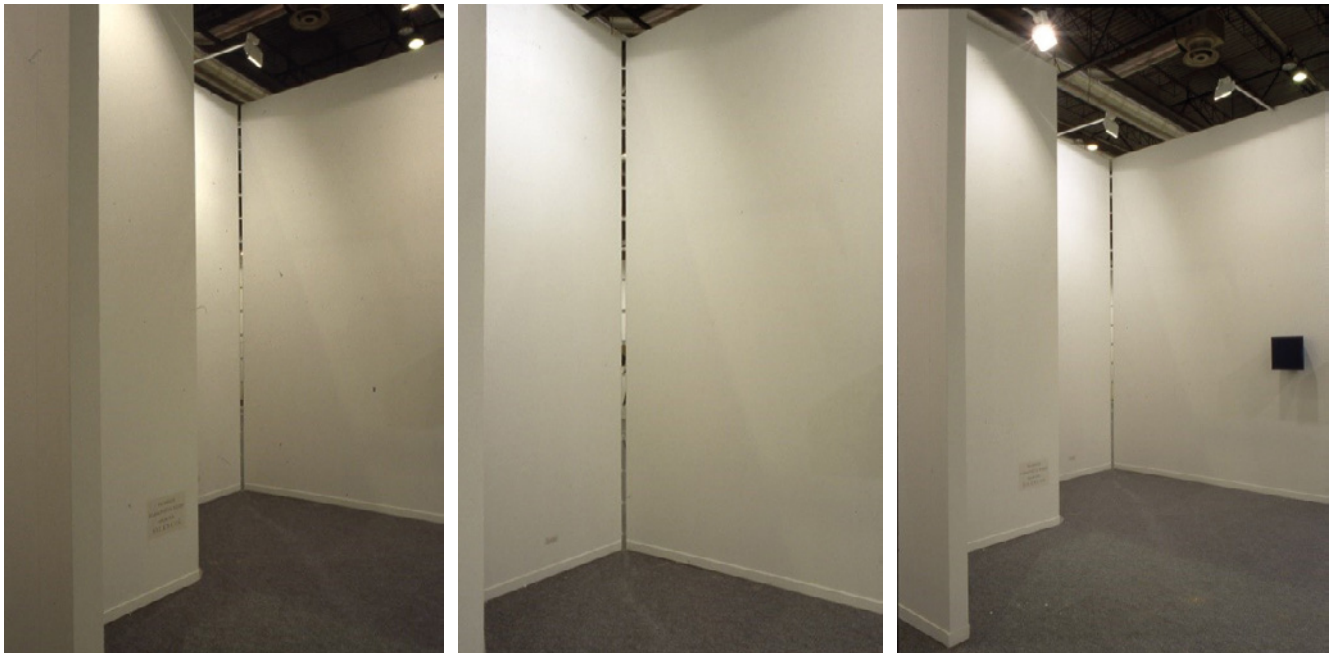
democráticos al uso en las llamadas sociedades avanzadas).

Aquí trato de hacer una propuesta artística que consiste en una intervención mínima sobre un edificio de grandes dimensiones. Como en otros momentos de mi producción, no siempre, en este caso recupero un modo de construcción de obra artística a través de la línea discontinua formada por segmentos, en este caso de espejos, (tal y como hice por ejemplo en ARCO 96 con la obra *Arista 4/4*: Sobre el ángulo más interior del stand de la galería se aprecian segmentos de espejo a modo de chaflán que recorren toda la verticalidad de la unión de los paramentos formando una esquina que parece estar abierta hacia el otro lado. Solo cuando el espectador se encuentra de cerca frente a la obra puede ver su propio reflejo.)

Son numerosas además las obras en las que he utilizado el espejo como material de trabajo haciéndolo de un modo siempre muy particular, recientemente, por ejemplo, en 2017 en las antiguas instalaciones de Italcable, entonces sede de la UNIA, con la instalación *Impasse. Espectáculos de la frustración*[1]. Además «reflexión», palabra que aparece en el subtítulo de la obra, produce potentes vínculos entre dos sustancio-sas acepciones, una física y otra mental (el reflejo y la reflexión) que se producen *alrededor del museo*.

Pero déjenme insistir en el trabajo con segmentos. Ya en el texto de la publicación de 1997 *Esto no es un catálogo*[2] me refería a esta cuestión del siguiente modo que considero ahora suficientemente explicativo y preciso:

> «Encarar la complejidad del mundo y de la propia existencia es una tarea inabarcable, sin éxito de antemano. Conocido esto nos arriesgamos de todos modos en el laberinto. Cada uno inventa su tránsito o su manera de transitar por la complejidad. El artista además lo comunica y para ello requiere de la forma.
>
> La estrategia que utilizo es la secuenciación de segmentos (línea discontinua) y las tácticas, los distintos modos de relación de esos segmentos con cualquier tipo de realidad o ficción que me interesen. Es decir, simular un modelo de sistema-obra abierto que me sirva de herramienta para caminar e intentar comprender el mundo que nos rodea.



OBRA *ARISTA* 4/4. JOAQUÍN IVARS

[...] Si utilizo un modelo extensivo, los segmentos, unidades carentes de significado preciso que se articulan en líneas discontinuas, estoy en realidad trazando caminos, haciendo mapas, acotando espacios de manera imprecisa y transitando con un signo por las superficies más diversas.

[...] La línea discontinua aparece desde antiguo como la representación de lo contingente, secundario, en definitiva: el proyecto. Al tener esas ligeras connotaciones de ser algo no definitivo, permite apreciaciones de dinamismo, probabilidad y variabilidad. Se caracteriza por tanto como un ensayo superpuesto a cualquier tipo de acontecimiento al cual se hilvana.

El carácter discontinuo de la línea la significa ambiguamente como contingencia, proyecto, probabilidad, transparencia, definición borrosa, articulación, límite transitable, relación., etc.

[...] La línea discontinua como frontera porosa, permeable, que permite la apertura del sistema; frontera transitable. Trabajar con la línea discontinua es trabajar con cierto grado de imprecisión, constatar la borrosidad de los límites y la discontinuidad de los trayectos,

[...] Advirtiendo que en su origen no es un estilema, sino una herramienta de carácter funcional, se me podría preguntar: ¿por qué el segmento y no el punto como unidad discreta de la línea discontinua? Porque el segmento implica dirección, movimiento, y desaparece así la connotación de átomo o partícula atómica que en el punto sí se mantiene. El segmento forma parte de una secuencia, de una concatenación de eslabones (contradicción de la cadena discontinua, abierta). Una intención que se dirige a, que se entrelaza con, por la que transitar hacia —unidad compleja al relacionarse con otros mundos— y que al mismo tiempo sugiere mucho más el concepto de frontera que el punto.

[...] Hilvanar con segmentos, apenas pespuntear una relación. Desvalorizar el objeto, pero no las relaciones. No se trata de soldar realidades, sino de solidarizarlas para que cada una pueda seguir siendo ella misma, para que cada fragmento no deje de ser fragmento y en su humilde colaboración sentirse todo. Obras como peque-

ños momentos luminosos, y entre ellos líneas finas y tensas (discontinuas, como recordatorio de su precariedad), dibujando constelaciones, mapas de entendimiento. Como nos recuerda Jankelevitch[3], subsiste en nosotros alguna totalidad; el desapego no ha sido lo suficientemente eficaz para hacernos abandonar esa idea.»

Todas estas consideraciones aquí citadas recobran actualidad con este proyecto y facilitan la comprensión, diríamos *conceptual*, para aproximarse a algunos aspectos básicos de *Límites Transitables* y que vienen permeando mi obra prácticamente desde sus inicios.

Una vez explicado el uso de la línea discontinua, y del espejo, me encuentro con la necesidad de explicar por qué en este caso estoy perimetralizando todo un museo. Y la respuesta artística ha ido apareciendo a medida que vengo desarrollando el proyecto. Trato de hacer «horadable», transitable, el museo; al mismo tiempo que acotamos sus dimensiones, ampliamos su «horizonte». Es decir, mi intención es la de producir una metafórica abertura que al mismo tiempo es el reflejo del contexto. Un contexto como decíamos, histórico, físico y necesariamente humano. Y procuro hacerlo sin necesidad de recurrir a intervenciones groseras, sino utilizando una simple línea discontinua de espejos que apenas ocupa un porcentaje mínimo de la superficie de la fachada. Decía antes y voy a repetirlo aquí porque me parece importante, que existe un efecto dinámico a medida que uno se mueve alrededor del edificio y mira hacia la línea discontinua. El contexto, diríamos, las condiciones físicas de contorno, varían a cada paso que damos o cada vez que nos alejamos o acercamos a la obra. Podríamos decir que esas condiciones de contorno también se modifican «metafóricamente» a cada contacto con la obra, y queda ya en manos del espectador sentir el extrañamiento o la tensión que eso pueda producirle. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

1 (Véase para esto y para otro tipo de información al respecto: www.joaquinivars.com).

2 Publicación que acompañaba la exposición titulada *La madriguera del espíritu* en la sala Cruce, en Madrid, de ese mismo año.

3 JANKELEVITCH, V., *La ironía*, Madrid, Taurus, 1982, p.23.

JOAQUÍN IVARS

Málaga, 1960 (www.joaquinivars.com)

Es doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, licenciado en Medicina y Cirugía por la Universidad de Málaga, especialista universitario en Ciencias Cognitivas Aplicadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga y máster en Diseño de Producción en Cine y Audiovisuales por la Universidad Europea de Madrid.

Actualmente es profesor titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga, departamento de Arte y Arquitectura y ha sido durante tres años coordinador del Máster en producción Artística Interdisciplinar. Anteriormente se ha desempeñado como profesor y director del Área de Arte y Diseño de la Facultad de Arte y Arquitectura y de la Facultad de Artes y Comunicación de la Universidad Europea de Madrid, director del Máster Oficial en Arte Contemporáneo de la UEM y director del Máster La Fábrica en Ingeniería Cultural de la UEM.

Ha sido becado por la Fundación Marcelino Botín del Banco Santander, la Fundación Picasso de Málaga, la Casa de Velázquez en Madrid y la Junta de Andalucía.

Ha realizado más de treinta exposiciones individuales (el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y la galería Cavecanem en Sevilla, la galería Raquel Ponce, la sala Cruce y los espacios Off Limits y El Ojo atómico en Madrid, la galería Contemporary Art Factory en Tokio y el espacio Nishijin Kitaza en Kioto, la feria Artissima de Turín, la sala Moreno Villa, el Museo Municipal, la galería Pedro Pizarro, la sala de la Universidad Internacional de Andalucía, la sala del rectorado de la UMA en Málaga, etc.) y más de cincuenta exposiciones colectivas (diversas ediciones de ARCO, MAD 03, EU-Art-Network - 6th Internacional Workshop, Basics Festival Salzburg, Overgaden, Fundación Botín, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Galería Juana de Aizpuru, Artissima, Palazzo Albrizzi, Nishijin Kitaza, Off Limits, Budapest Galéria, etc.) en España, Japón, Austria, Alemania, Hungría, Argentina, Dinamarca, Portugal, Italia, Cerdeña, República Dominicana y Francia. Su obra se encuentra representada en colecciones privadas y públicas (Centro Andaluz de

Arte Contemporáneo, Fundación Unicaja, Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Fundación El Monte, Diputación de Málaga, Fundación Picasso, Centro de Arte Contemporáneo Rafael Botí, Fundación Botín).

Entre sus tareas de investigación y comisariado ha sido director en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en Arteleku, San Sebastián, del seminario Arte y Ciencias de la Complejidad, ha participado en diversos proyectos de investigación en UCM y UEM, ha sido director del proyecto de investigación UEM «Artes de acción y mecanismos y convocatorias electorales», comisario de las exposiciones *Interacciones electorales*, Off Limits (Madrid) e *Interacciones postelectorales* Pabellón de Argentina en la Universidad Nacional de Córdoba y Centro Cultural de España en Buenos Aires, comisario de *Cuatro performers, o cinco* en la galería Isabel Hurley de Málaga y director del *I Foro de Creatividad e Innovación Transversal* de la Universidad Europea de Madrid presentado en el auditorio del MNCARS. Asimismo, ha comisariado diversas exposiciones y eventos de alumnos/as de la Universidad Europea de Madrid en La Casa de Velázquez en Madrid o en la Galería Isabel Hurley de Málaga o como docente en grupos colaborativos a través de *workshops* en la universidad de Alghero, Cerdeña, durante varios cursos de verano.

Desde hace tiempo ha participado en diversas iniciativas editoriales. Puso en marcha y codirigió tanto la colección *Estrabismos* editada por el Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, como la edición de la revista de arte *Versiones. Teorías y cultura visual contemporáneas* de la UEM, Madrid. Ha sido miembro del consejo editorial de la ya desaparecida revista *Nolens Volens* de la UEM. Madrid y miembro del Consejo Asesor del CEDMA (Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga).

Entre sus libros y catálogos de individuales de exposiciones se pueden destacar, *El rizoma y la esponja*, Ed. Melusina, Madrid, (2018); *Sin contemplaciones, Servicio publicaciones* Universidad de Málaga, *2017; Impasse. Espectáculos de la frustración,* Universidad Internacional de Andalucía, 2017; *Intertopías*, Diputación Provincial de Málaga, 2008; *Rojo por fuera y rojo por fuera,* Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007; *No siempre (vidas y cuentos)*, edición limitada a 100 ejemplares, in-ediciones 4, Granada, 2002; *Esto no es un catálogo (Hilvanando mundos),* Madrid, Cruce, 1997.

Y como selección de artículos publicados: «Animales» en Jesús Aguado (ed.), *Lo que ha quedado del naranjo. Palestina en el corazón,* Diputación Provincial de Málaga, col. Puerta del Mar; «De rerum natura, aún», colección Zehar, Arteleku, San Sebastián; «La ironía de Richard Rorty», Revista Versiones, Área de Arte de la Universidad Europea de Madrid, Ed. Triacastela; «Arte político medial y medial-democracia», Revista Nolens Volens, editada por la UEM. 2008; «Rojo por fuera y rojo por fuera (anactual)», Revista Nolenes Volens, editada por la UEM. 2007; 2007 »La educación en arte en una universidad privada», (conferencia), Infraestructuras emergentes; «Japón In-móvil. Una aproximación al arte contemporáneo hecho en Japón. 1993-2001. (I)» Boletín de Arte nº25, 2004, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga; «Japón in-móvil. Una aproximación al arte contemporáneo hecho en Japón. 1993-2001 (II)» En colaboración con Natalia Bravo. Boletín de Arte nº25, 2004, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga; «Monofrenias y polifrenias», *Microfisuras. Cadernos de Pensamento e Creación,* nº 20, Vigo, diciembre 2002; «Un-spacefic material (¿de qué te ocupas?)» en *Itinerarios 2000/2001. VIII Becas de Artes Plásticas* (Cat. de exposición), Fundación Marcelino Botín, Santander; «Material de paso (0,0015)» en *Joaquín Ivars. Material de paso* (Cat. de exposición), Fundación Picasso y Área de Cultura. Ayuntamiento de Málaga; «Artesanía Cósmica. P. ej. Deleuze-Guattari: Ritornelo. P. ej. Gadamer: Juego-Vaivén. P. ej. Rorty: Ironía», *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*. Suplemento 4: Estética y Hermenéutica (eds. Ch. Maillard y L. E. De Santiago Guervós), Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga,1999; «Vida asimétrica» en *Disidencias* (Cat. de exposición), Sala de Arte. Ayuntamiento de Málaga, 1998; «Scenopoïetes Dentirostris (homenaje a G.Deleuze y F.Guattari*)», In-Ediciones,* nº 2, Granada, 1998; «Vida decimal (entre ruinas y proyectos)» en *Vida decimal* (Cat. de la exposición), Sala de Arte. Ayuntamiento de Málaga, 1997; «Lugar común-Vista privilegiada»*, Galería Cruce*, Madrid, 1997; «Jugando, jugando. Correspondencia con Fernando Castro Florez», *Sala El Ojo Atómico*, Madrid, 1995; «Criterios plásticos y conceptuales para una escenografía: El Público»*, Cuadernos de Teatro,* Seminario de estudios teatrales, Laboratorio de Investigación Teatral, Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, Dirección General de Cultura, Universidad de Málaga, 1995; «El Límite», *Galería Fernando Serrano*, Moguer, 1994; «La Trampa» en *Segmentos* (Cat. de exposición)*,* Sala de Arte y Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Málaga, junio 1993.

EPISTOLARIO DE CÁNOVAS DEL CASTILLO. CARTAS PUBLICADAS EN LA PRENSA MADRILEÑA IGNORADAS EN SUS OBRAS COMPLETAS

Luciano González Ossorio

Cánovas utilizó la prensa para comunicarse con personalidades en asuntos de interés nacional e internacional. Hoy hubiera utilizado la televisión y las redes sociales. Conocedor de la capacidad de difusión de la prensa, se sirvió de ella para hacer llegar a la opinión pública las cartas escritas a dirigentes políticos, adversarios o compañeros de partido, e incluso a personalidades de otros estados, como herramienta de comunicación. En el siglo XIX el correo postal era el medio habitual de hacer llegar la comunicación y las relaciones entre seres humanos.

Será trabajo de investigación la recopilación de todo el epistolario de Cánovas, ya que no hemos encontrado un corpus epistolar en las Obras Completas. En este artículo pretendemos dar a conocer algunas cartas que Cánovas publicó en la prensa de Madrid, desconocidas por biógrafos y estudiosos que no han buceado en la prensa del XIX. Es decir, sacudimos el polvo del olvido y el desconocimiento de unas cartas de Cánovas y del uso que hizo de la prensa para difundir la correspondencia que mantuvo con sus interlocutores, amigos o adversarios, tratando asuntos de carácter político esencialmente. No hemos encontrado muchas, pero sí las suficientes para dedicarle un trabajo, que hemos dado en llamar «Epistolario».

CARTA A SILVELA. CRISIS EN EL GOBIERNO DE CÁNOVAS

Quizá parezca anecdótico, pero la carta de Cánovas publicada en el periódico El Liberal dirigida a su compañero Francisco Silvela, en la que respondía aceptando su dimisión del partido conservador, suponía un verdadero terremoto político. El mismo día, 11 de diciembre de 1892, Cánovas presentaba su dimisión como Presidente del Gobierno, sustituyéndole en el cargo Sagasta. Con la perspectiva histórica que nos da el tiempo transcurrido, había entonces una crisis de Gobierno y de partido. Los periódicos del momento más influyentes, La Época y La Correspondencia, se habían hecho eco de unas declaraciones de Silvela, compañero de filas y miembro del Gobierno de Cánovas, por lo que le envía una carta a través de *El Liberal* en la que le anuncia su dimisión: «los diputados conservadores que nos hemos abstenido en las votaciones últimas han acabado de formar en mi ánimo el convencimiento de que no me es posible seguir prestando servicios por mi parte a las órdenes de usted ni en el gobierno ni en la oposición... y retirarme de la vida pública»[1]. Con estas palabras, llenas de sentido político y de corrección social, Silvela hacía saber a Cánovas su propósito de abandonar el partido conserva-

dor. En la misma carta le decía: «Tengo el convencimiento de enviar a usted la dimisión de mi cargo de Vicepresidente del Círculo Liberal Conservador, y no me borro de su lista de socios porque ni me parecía esto justificado, profesando las ideas que él simboliza; pero puede usted estar seguro de que en ninguna ocasión le molestará mi presencia en aquella casa»[2]. Y para dejar más clara todavía su postura, ante la necesidad de la reorganización del partido, manifiesta que seguirá manteniendo su voto y sus deseos a favor de los liberales conservadores, pero que «ni solicitaré ni aceptaré representación en la Cámara ni tomaré parte alguna en la política»[3].

En la respuesta que Cánovas da a la carta de dimisión, que acepta de buen grado, se intuyen diferencias entre ambos políticos: «Ha contado usted, sin duda, no solo con todo aquello que ha ocurrido estos días sino con ciertos hechos anteriores, para formar la convicción de que no le es posible seguir prestando servicios a su patria bajo mis órdenes»[4].Hay un toque de atención muy significativo, dado con elegancia y exquisitez, cuando dice que a los que han estado juntos tantos años el buen gusto les ordena, a su juicio, que «disputen lo menos posible en público «y remata restregándole que «pública se ha hecho la carta que de usted tuve el honor de recibir anoche»[5].Por eso contesta él por el mismo medio. Entonces, como ahora, los políticos se quejaban de que se enteraran por la prensa de las diferencias internas. Se lamenta Cánovas de la decisión que anuncia Silvela de no presentar su candidatura a las próximas elecciones, al que considera indispensable en la política: «hombres como usted deben siempre ocupar un lugar en las Cortes». Se muestra sincero reconociendo que hay un grupo hostil en el partido contra él y sus actos políticos, contra su política. Asunto común siempre y en todos los partidos. Y termina anunciando también su abandono de aquel local, se refiere al Círculo, o sea la sede del partido, si no la abandonan antes sus contrincantes. Rotas las relaciones políticas, no ve motivos para interrumpir las relaciones particulares. Tan amigos. Pero Cánovas ha hecho pública noticia de las relaciones rotas en el ámbito político utilizando la prensa, a la que da fortaleza como creadora de opinión pública.

CARTA A AZCÁRATE. DIFERENCIAS IDEOLÓGICAS

Cánovas escribió una carta de contestación al político republicano, de formación krausista, recién elegido diputado por León, Gumersindo de Azcárate, quien le había censurado en una carta firmada también por otros diputados y senadores, que no se hubiese celebrado sesión de Cortes y que inaugurase la legislatura antes del 31 de diciembre de 1895. Tenían urgencia los firmantes en que se reuniese el Parlamento «en atención a las circunstancias extraordinarias en que el país se halla». La carta de Cánovas, publicada en El Liberal[6], muy estricta, correcta, amable, como corresponde a un hombre de Estado que se debe a los cánones de la cortesía. Tras comunicarle que la carta recibida ha sido leída al Consejo de Ministros, ya que su resolución era competencia del mismo, pasa a trasladarle el acuerdo tomado: «El Consejo de ministros ha acordado que se diga á V. S. para su conocimiento y de sus compañeros, que ha recibido esa carta y se ha enterado detenidamente de ella y reservándose su incontestable derecho de resolver y de proponer á S. M. la reina (q. D. g.), lo que juzgue conveniente para los intereses de la patria, no cree procedente una polémica epistolar, innecesaria además para hacer constar las muy conocidas diferencias de doctrina y de apreciación de los hechos, que entre él y los que suscriben dicho documento existen». Dicha carta está fechada en Madrid el día 30 de diciembre de 1895, y en la despedida Cánovas utiliza la terminología al uso en este tipo de correspondencia oficial. Volvemos a insistir: ¿Por qué la envía a la prensa? Está claro que con el fin de que al publicarse dejaría de ser un asunto privado y, en consecuencia, pasaría a ser público. Esta estrategia de publicitar asuntos de

gobierno hace pensar que Cánovas sentía la necesidad de que hubiese transparencia en los trámites parlamentarios de su incumbencia, y nos hace reflexionar sobre su posicionamiento ante la opinión pública. Llegamos a la conclusión de que estaba dispuesto a que hubiese comunicación abierta a través de cualquiera de los medios, en este caso, de la prensa.

CARTA A BOSCH. ACUSACIONES INJURIOSAS

En una carta publicada en el periódico El Liberal, Cánovas contesta al recién dimitido ministro Alberto Bosch, en respuesta a la que previamente había recibido de él, donde le anuncia su dimisión del Consejo de Ministros del que formaba parte, por haber recibido acusaciones injuriosas. No conocemos la carta de dimisión del Sr. Bosch, pero así la recoge en parte el propio Cánovas al inicio de su respuesta cuando dice que «los ministros asistentes al Consejo en el que dimitió usted por vez primera, cuando se vio objeto de injuriosas acusaciones, me encargan que confirme así este hecho como cuantos en su carta se refiere»[7]. Alberto Bosch y Fustagueras fue un político conservador, al que Cánovas incorporó como ministro de Fomento, era ingeniero de Caminos, en marzo de 1895. Pero el 14 de diciembre de ese mismo año se vio obligado a dimitir a causa de las manifestaciones multitudinarias que se celebraban motivadas por un escándalo sobre los presupuestos municipales. Los términos de la carta con los que Cánovas acepta la dimisión no pueden ser más elegantes a la vez que firmes: «Altos motivos políticos le movieron a pensar que indicaciones sin pruebas y sin el carácter resueltamente afirmativos que el derecho exige en las denuncias, debían reputarse ineficaces para alterar la constitución de cualquier gobierno, so pena de engendrar un precedente por todo extremo perturbador...»[8]. Son palabras que no ofenden, pero a renglón seguido reconoce que no había otra solución. Sin decirlo en la carta, debió haber debate en el mismo Consejo en el que se trataron las acusaciones contra Bosch, pero «cuanto a nuestra noticia ha llegado en el tiempo transcurrido después, nos fortifica en aquella opinión». A pesar de las acusaciones y hasta posibles malos entendidos, Cánovas respeta su resolución y se despide con un «Aprovecho esta poco agradable ocasión, para repetirse de usted sincero y afectísimo amigo. q.b.s.m.», acostumbrada norma epistolar en aquellos años del diecinueve.

CARTA AL CARDENAL JACOBINI. CÁNOVAS, CABALLERO DE LA ORDEN DE CRISTO

Una vez más, Cánovas y la prensa en el género epistolar. Una carta publicada también en la prensa de Roma, según informa La Época, en una entradilla antes de iniciar su reproducción: «Publícanla los periódicos de Roma, haciendo de ella alabanza merecida»[9]. Esta carta va dirigida a monseñor Jacobini, secretario de Su Santidad León XIII, para dejar constancia del agradecimiento que sentía al haber recibido el Breve Pontificio por el que «se ha dignado conferirme el egregio honor de caballero de la insigne Orden de Cristo»[10]. Este galardón se debió a que Cánovas, como primer ministro, había aconsejado a su Majestad Alfonso XII que aceptase los buenos oficios del Santo Padre para que interviniese como mediador durante las diferencias entre Alemania y España, «felizmente terminadas por la mediación eficacísima y justa de la Santa Sede». ¿Cuál era el conflicto entre ambos Gobiernos de Alemania y España? No era otro que el largo litigio sobre el dominio de las Carolinas, un archipiélago en el Pacífico que reclamaban ambos países. Parece que fue colonia española en los tiempos gloriosos del Imperio, pero después fue abandonada, circunstancia que aprovechó Alemania para hacerse con ella.

Años después Cánovas rompió el silencio y, bien documentado, le sirvieron los trabajos de investigación en Simancas, dictó el Real de-

creto de ocupación efectiva del archipiélago, estableciendo un gobierno político-militar en la isla de Yap, nombrando al gobernador y enviando un crucero de guerra y otros barcos. No tardó Alemania en atribuirse el dominio, y según Pedro Gómez Aparicio «inicióse el litigio con un cambio de notas entre los Gobiernos que presidían don Antonio Cánovas y «el Canciller de Hierro», y contra la acción imperialista de éste, fue enérgica y unánime la acción de repulsa de la Prensa española»[11]. Siguieron las réplicas y contrarréplicas, que terminaron con la mediación papal. El canciller alemán Otto von Bismarck, el «Canciller de Hierro», de fe luterana, y el rey de España, Alfonso XII, por consejo de Cánovas, de mutuo acuerdo buscaron dicha mediación. Ambos deseaban negociaciones amistosas. Ningún Gobierno quería la guerra. Así pues, «el Sumo Pontífice dictó el «laudo» el 22 de octubre de conformidad con el punto de vista español»[12]. Esa fue la clave de la concesión del nombramiento de caballero de la Orden de Cristo a Cánovas, que por cierto, también le fue concedido a Bismarck, primer protestante que lo recibió, según Fernández Almagro en la nota al pie[13]. Sin embargo, advertimos que este biógrafo en ningún momento hace alusión alguna a la misma concesión hecha a Cánovas, lo que nos lleva a la conclusión de que ignoraba este dato, que por otro lado parece obligado comentarlo al haber citado el de Bismarck. Es evidente, no conocía esta carta que aportamos ahora. Ni Fernández Almagro, ni ningún otro biógrafo. Queremos subrayar, por tanto, que se trata de un dato de la vida de Cánovas que añadimos como novedad en su biografía. Este dato ha sido posible gracias a la revisión de la prensa de Madrid que hemos hecho con los textos firmados por Cánovas.

Los términos de agradecimiento hacia S.S. son muy expresivos, nobles y sinceros, propios de un fervoroso servidor de la suprema autoridad de la fe que profesa y del creyente que abierta y públicamente se manifiesta: «no tuve que seguir otros impulsos que los de mi corazón, sinceramente católico, los de mi amor filial al Santo Padre y los nacidos de mi constante convicción de los grandes bienes que su excelsa autoridad ha dispensado a través de los siglos y aún está llamada a dispensar perpetuamente a las naciones. El éxito ha respondido en este caso, como siempre, a la debida confianza que en la autoridad pontificia depositaron los dos Gobiernos de Alemania y España, igualmente reconocidos hoy, sin duda, a la grande obra realizada de concordia y de paz»[14].

Quien fuera «periodista, aunque por poco tiempo», el mismo Cánovas así lo declaró en sede parlamentaria en la sesión del 25 de noviembre de 1878, difundió numerosas cartas de interés político a través de la prensa, sabedor de la influencia que la misma ejercía sobre la opinión pública. •

BIBLIOGRAFÍA

1 Cánovas y Silvela. El Liberal. 11 de diciembre de 1892.

2 Op. Cit.

3 Op. Cit.

4 Op. Cit.

5 Op. Cit.

6 El Liberal. 7 de enero de 1896.

7 El Liberal, 16 de diciembre de 1895.

8 Ibídem.

9 La Época, 16 de marzo de 1886.

10 Ibídem.

11 GÓMEZ APARICIO, Pedro, Historia del Periodismo español. Página 548.

12 FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, Cánovas. Su vida y su política. Edit. Tebas. Página 377.

13 Ídem.

14 La Época, 16 de marzo de 1886.

POR LA GRACIA DE DIOS (1978). CONNIVENCIA RELIGIOSA, POLÍTICA Y MILITAR. UNA MIRADA CRÍTICA A LA SEMANA SANTA DE MÁLAGA

CORTESÍA DEL DIARIO *EL CONFIDENCIAL*, 24 DE MARZO DE 2018.

ENTREVISTA REALIZADA POR CUMPLIRSE EL 40 ANIVERSARIO DEL ESTRENO DEL DOCUMENTAL *POR LA GRACIA DE DIOS*

Agustín Rivera

No tenían título. Carlos Taillefer, el director, había enseñado partes del montaje a varias personas de su confianza. Al final, el musicólogo José Luis Téllez, comentarista de RNE y TVE, dio con la tecla. «*Por la gracia de Dios*, como las pesetas o los duros». *Por la gracia de Dios*, la frase que simboliza al «Caudillo», a todo un «Generalísimo» muerto hacía apenas tres años. Y se quedó la cinta con este título.

Estamos en Málaga, en la Semana Santa de 1978. «España ya es cristiana». Un saetero arranca la cinta con esta expresión. Y sale un trono, esas moles de cinco toneladas que no pueden atravesar calles estrechas. Y hay militares, muchos militares. El Ejército omnipresente en aquellos años y ahora. La Legión. La Guardia Civil. Los Regulares. Los Paracaidistas. Taillefer pilotaba un equipo de apenas cuatro personas para ofrecer una visión heterodoxa de siete días de procesiones donde se entremezclan música nazi, del circo (la del compositor Nino Rota en *Ocho y medio* de Fellini), marchas militares y mucho sonido ambiente. «Esto es un carnaval y sin música no hay carnaval», se resalta en el documental.

La cinta tuvo premios como el «Especial Calidad» del Ministerio de Cultura. Fue galardonada en el Festival de Lille (Francia) como primera obra y participó en más de 30 certámenes nacionales e internacionales. Tras su paso este invierno por la Filmoteca Nacional y la de Andalucía, se proyecta esta semana (desde ayer y hasta el Sábado Santo) en la Cineteca de Madrid. El 3 de abril, en Málaga.

«La Semana Santa siempre me pareció un espectáculo fascinante cinematográficamente hablando por la iconografía y como definición de cómo se vive en el sur de España», apunta a El Confidencial Carlos Taillefer (Málaga, 1954), productor ejecutivo de *El Camino de los Ingleses*' y con más de 25 años de experiencia como director de producción.

El documental (es uno de los grandes valores artísticos) carece de voz en off. Nadie narra qué es lo que está sucediendo. Aparecen testimonios de gente de la calle y de expertos de la Semana Santa, pero no están identificados. Se les había grabado en un magnetófono de cinta UHER, esos que usaban los periodistas en la época de la serie *Lou Grant*. Ellos hablan libres, con respeto del anonimato. Sí, también aparece monseñor Ramón Buxarrais, entonces obispo de Málaga y hoy retirado en Melilla, azote en la década de los años ochenta de la 'jet-set' marbellí, en el acto de liberación del preso por parte de *Jesús El Rico*. El recluso se muestra desconcertado y no se sabe cuándo va a hablar. O si tiene que hacerlo.

MILITARES Y POLÍTICA

«Un acto de penitencia para una gran minoría... Un acto religioso para otra minoría... y un espectáculo público para la gran mayoría». Los *grises*,

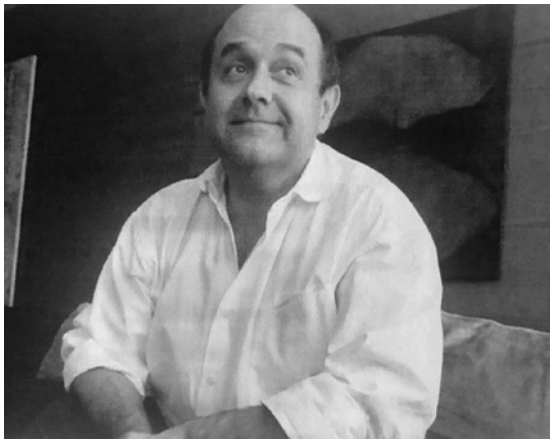
SEMANA SANTA EN MÁLAGA, 1978

la policía de la época, el mono de la Legión con el *chapiri*, la cabra y la policía militar pidiendo paso, más paso, que llegan los legionarios y los mandos. «Hay que eliminar todo lo que huela a militar y política». «Yo lo que digo es que Málaga está muy puerca», apunta otra voz, que reclama: «Un Cristo no debe llevar fusiles a su lado». La réplica: «Un malagueño auténtico no puede decir que la Semana Santa está muy puerca. Eso es una cosa muy injusta. Así que este señor tiene que ser de Sevilla, no de aquí. Si quisiera a Málaga no hablaría de ella así». El contexto de una época. La provincia andaluza era una de las que sufría más desempleo de toda España. «Dicen que es una Semana Santa y no es santa. Es jolgorio. Es increíble. Con el dinero que tienen las cofradías se podría en invertir en otras cosas, por ejemplo, en darle de comer a la gente». «La gente sale, se emborracha, se divierte». Un testimonio: «Llevo ya 11 meses parado. Estoy en la mili y casado. Mi mujer ya está a punto de parir. No tengo un duro. Ayer saqué un trono [seis horas de recorrido], me dieron 1.000 pesetas y estoy 'reventao'. Está muy mal pagado».

«¡COMO EL ROCÍO NO HAY NINGUNA!»

Y los hombres de trono, la mayoría, seguían cobrando (ya desde la década de los ochenta los que quieren portar una imagen son hermanos y pagan), fumaban y bebían mientras se desarrollaba la estación de penitencia. «¡La cola, la cola, la cola es cojonuda! ¡Como la cola, no hay ninguna!». La cola es la parte trasera del trono y los cánticos eran en este plan o como este de «¡Gitanos, unidos, jamás serán vencidos! ¡Arriba el *Moreno*!» en un pique entre la cofradía popular de los Gitanos con la de los Estudiantes, impulsados por antiguos alumnos del Colegio de San Agustín y los «¡Rocíío, Rocíío! ¡Guapa, guapa y guapa! ¡Como el Rocío no hay ninguna!».

Existía una crisis de hombres de trono y, sobre todo, de nazarenos. Casi una *desbandá*. Cuatro años antes se empezaron a incorporar las mujeres a la procesión, mucho antes que en otras Semanas Santas. Son chicas jóvenes y no se vislumbra que una mujer pudiera sacar un trono. Adela Utrera, ya en el siglo XXI, fue la



CARLOS TAILLEFER, DIRECTOR DE *POR LA GRACIA DE DIOS*

primera que oficialmente portó una imagen. Un testimonio del documental negaba que alguna vez eso pudiera pasar: «El hombre y la mujer no son iguales, como no son iguales el toro y la vaca o el gallo y la gallina. No creo que haya mujeres con fuerza para llevar tronos tan pesados. Será difícil que lo veamos a pesar del movimiento feminista tan importante».

SANGRE VERDE

El trabajo audiovisual culmina con el Nazareno del Paso, titular de la Archicofradía de la Esperanza, una de las más populares de la ciudad, bendiciendo en la Tribuna de la Plaza de la Constitución, junto a la calle Larios. Campanillas y aplausos. «A mí me parece surrealista que a un Cristo se le mueva la mano mientras suena el himno nacional», precisa. Hace una década, tras una reposición de *Por la gracia de Dios* en Canal Málaga TV, le comentaron a Taillefer que la única cofradía que salía bien parada era la Esperanza. «Se le nota su sangre verde». «Me encantó eso de sangre verde». Es lo más bonito que han dicho nunca del documental. En efecto, tengo sangre verde porque salí hasta los 14 años de nazareno en la Esperanza».

A esa edad, en plena adolescencia, Taillefer empieza su rumbo al agnosticismo y se plantea las contradicciones de la Semana Santa en pleno franquismo. Eran aquellos días que recuerdan la Pasión y Resurrección. Y también en verano, durante la Feria, se ofrecía un ambiente de libertad porque las familias permitían, aunque se fuera menor de edad, salir a la calle y llegar tarde a casa. La primavera. Los amigos. Las primeras parejas.

DOS RECHAZOS EN PARÍS

El origen de 'Por la gracia de Dios' es un proyecto presentado por el cineasta al IDHEC (Instituto de Altos Estudios de Cinematografía) de París. Tras estudiar Psicología en la Universidad Autónoma de Madrid y licenciarse en la primera promoción (1971-1976) de la Facultad de Ciencias de la Información (rama imagen y Sonido) de la Universidad Complutense, intentó dos veces el acceso al IDHEC, pero no pudo. Al menos el trabajo presentado no se quedó olvidado en un cajón.

El documental costó 400.000 pesetas (200.000 pesetas las puso el propio Taillefer y 200.000 le prestaron varios amigos). Y se rodó en 16 milímetros, una novedad para la época. Hasta entonces, solo películas de Wenders y Herzog se habían estrenado en 16 mm. *Por la gracia de Dios* fue la primera cinta española estrenada en este formato en salas comerciales. Compartió estreno cinematográfico, en programa doble, junto a *El proceso de Burgos*, de Imanol Uribe.

La cámara se la prestó el productor Elías Querejeta y para el montaje (de noche y en inacabables madrugadas) utilizaron una moviola de seis platos situada en las instalaciones del Instituto Oficial de Radio Televisión Española en la Dehesa de la Villa (Madrid). «Era una película de bajo coste. Antes de empezar a filmar teníamos una escaleta de las cosas que me parecían imprescindibles de rodar como el desembarco de la Legión, con todo el simbolismo de un barco militar que atraca, baja a la ciudad y la toma por sus calles principales. «Es muy fuerte», cuenta Taillefer.

Javier G. Salmones fue el director de fotografía del documental. En esos momentos estaba empezando en el cine. Ahora, con 70 películas de experiencia, es uno de los más reputados profesionales españoles. Salmones era el operador de cámara y el foquista. Durante casi cuatro décadas no vio *Por la gracia de Dios*. El año pasado volvió a verlo. «Fue una conmoción. Está absolutamente vigente. Es reconfortante como un producto tan imperfecto por mi parte sea tan auténtico».

SALMONES, DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: «ES UN FERVOR POPULAR QUE RAYA EN LO PAGANO, CON LA FIESTA, EL ALCOHOL Y EL FANATISMO».

«A veces, como ocurrió conmigo, con las cosas que desconocemos podemos ofrecer un punto de vista más interesante que los que están cerca del fenómeno. Realmente salí bastante impresionado personalmente. La unidad de religión y ejército en determinados círculos socioeconómicos y geográficos sigue existiendo. Es un fervor popular que raya en lo pagano, con la fiesta, el alcohol y el fanatismo. La Semana Santa es muy visual. Se mezclan un montón de artes», cuenta Salmones a este diario.

El director de fotografía, que no se jubila a sus 65 años (acaba de rodar en Tailandia, tiene proyectos en cine, televisión y publicidad), recuerda que en esos días de 1978 nadie del equipo dormía. «Nos pasábamos 20 horas rodando. Fue un esfuerzo físico importante. Al llevar todo el día la cámara en mi hombro derecho, cuando acabamos de filmar, me di cuenta que lo tenía en carne viva». Y remata: «Hay algo muy mío en *Por la gracia de Dios*. Una mirada particular sobre lo que retrato. Somos consecuencia de lo que tenemos en el disco duro y poseemos una mirada».

BRONCA EN BENALMÁDENA

El documental gozó (y goza) de muchas vidas y miradas, como apunta Salmones. El estreno en noviembre de 1978 en la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, referencia de la cinematografía española entre 1969 y 1989, fue un escándalo. Al término de la proyección un grupo de cofrades empezó a gritar: «¡Hereje, hereje! ¡Vete de aquí!», mientras golpeaban las butacas en señal de protesta. Otra parte del público aplaudía. «Yo soy un niño de Benalmádena. Iba al festival desde 1974, con una acreditación de estudiante, y tuve todas las facilidades por parte de Julio Diamante, el director de la Semana. Julio decidió pasar la película en una sesión especial. Fue un miércoles y en la sala había 1.000 personas», rememora Taillefer.

El cineasta recuerda otro momento de polémica cuando en un pase por televisión en la

IMAGEN DEL NAZARENO DEL PASO ANTES DE DAR LA BENDICIÓN EN LA TRIBUNA (WEB DE LA COFRADÍA)

entonces segunda cadena de TVE, en el programa *La ventana electrónica*, una suerte de *La clave* de la ya desaparecida UHF, se organizó una bronca por parte de cofrades malagueños indignados por esa imagen nacional que se daba de la Semana Santa de Málaga. «Tuve incluso que organizar una rueda de prensa en mi ciudad para contestar a lo que me estaban diciendo en las cartas al director de los periódicos».

Tras esa inmersión total, no volvió a la Semana Santa de Málaga hasta la segunda mitad de la década de los noventa, aunque el documental se ha seguido exhibiendo y lo compraron 12 televisiones extranjeras.

En la Cineteca, en el coloquio posterior a la proyección, un grupo de cristianos se le acercó al artista tras saber que José María González Ruiz, uno de los teólogos españoles más sobresalientes del siglo XX, el más influyente en las tesis renovadores del Concilio Vaticano II, canónigo de la Catedral de Málaga, defendió la cinta. «Pon lo de González Ruiz, por favor», solicita Taillefer al periodista.

Y el director del documental, que conserva una fotografía suya con tres años saliendo en *la Pollinica,* la cofradía de los niños y que incluso probó un año a sacar un trono, no quiere dejar de recordar el trabajo en el sonido directo de Luis Ignacio Ávila, recientemente fallecido; el de Milagros Viñas como ayudante de dirección y el de montaje de Iván Aledo, el amigo de Téllez, el de RNE, quien nada más ver aquellos 40 minutos tan disidentes tuvo muy claro que aquel maremágnum de sensaciones no se podría llamar de otra forma que *Por la gracia de Dios.* •

BUSCANDO A DIOS EN EL UNIVERSO. CONVERSACIÓN CON RAMÓN TAMAMES

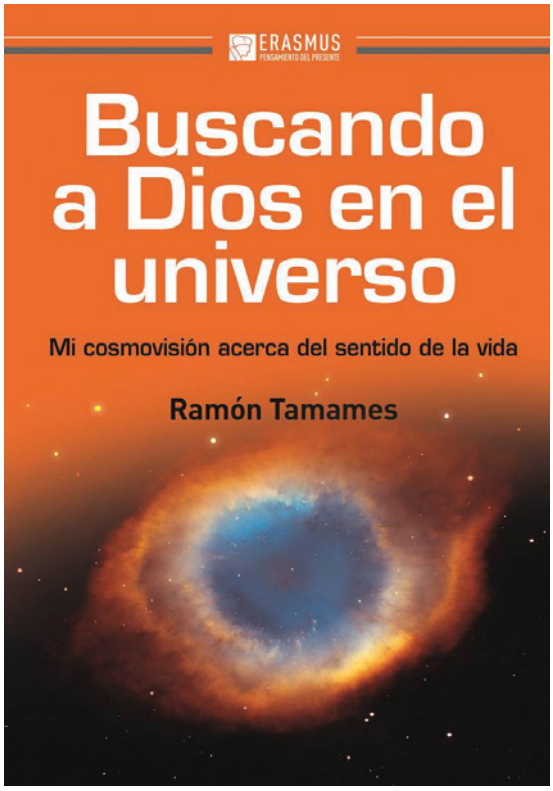
Francisco Javier Carrillo Montesinos

Hay que reconocer que la «lógica intuitiva» opera, en los humanos, con más frecuencia de lo que podemos sospechar. El conocimiento del Universo, sus antecedentes ignotos antes del Big Bang y sus mecanismos de expansión o de contracción, por razones empíricas, podríamos decir por razones prácticas, está en manos de los laboratorios de investigación de la Ciencia. Pero otros no excluyen en su interpretación la «razón intuitiva», emocional, de observaciones empíricas, que forma parte de la totalidad de la razón de ser del «sentido de la vida». En esta controversia entra de lleno el profesor Ramón Tamames, catedrático de Estructura Económica, titular de Cátedra Jean Monnet de la Unión Europea, Académico de Número de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, así como Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en su último libro *Buscando a Dios en el Universo. Mi cosmovisión acerca del sentido de la vida*. (Ediciones Erasmus, colección Pensamiento del presente).

Una conversación para la reflexión podría servir de guía para adentrarse en la densidad de este libro, con el que, según el autor, «trato de desvelar, de alguna manera, por qué una serie de eventos cosmológicos, cabría decir, están a favor de la idea de una *Inteligencia Superior* (IS, el Dios posible) que en momentos determinados puede haber intervenido en pro de la creación del cosmos y su triple evolución: del espacio/tiempo desde el Big Bang, esto es, desde el universo como un *libro abierto* (Galileo *dixit*), a un complejo programa de ordenador, para una expansión indefinida o con retorno (Big Crunch)».

Afirma Ramón Tamames que el Big Bang es una teoría que parece perfectamente confirmada (Lemaître, Hubble, Gamow), excepto que no se sabe por qué empezó hace 13.800 millones de años: ¿espontáneamente o lo que llamamos explosión tuvo un detonante aún no explicado? Realmente, atribuir ese acto fundacional del todo, al azar y la necesidad, es reconocer una notoria incertidumbre, en contra de la precisión que está en el espíritu propio de la ciencia. ¿Qué pasó antes del Big Bang y cómo será el final de la expansión? No sabes —según el autor— si terminará en un caos frío e inerte (*Big Rip* o gran desintegración), o si tendrá un retorno con el Big Crunch (gran contracción), en función de los efectos gravitacionales de las llamadas materia y energía oscuras (el 95% del Universo). De haber Big Crunch (un Universo latente), entre cada dos Big Bangs, habría una separación de «amnesia cósmica», a menos que la Inteligencia Superior mantenga registros de las diferentes fases en un proceso virtualmente eterno.

Al tener el privilegio de «la conversación de proximidad», el mismo autor de «Buscando a Dios en el Universo» hace de guía tras una lectura reposada de su texto. Tamames afirma que no se excluye una segunda evolución de la materia, lo que es evidente en la línea de los crecientes pesos atómicos de los elementos según



RAMÓN TAMAMES. PORTADA DE *BUSCANDO A DIOS EN EL UNIVERSO. MI COSMOVISIÓN ACERCA DEL SENTIDO DE LA VIDA*. EDICIONES ERASMUS

la tabla periódica —del hidrógeno al uranio— desarrollada por Dimitri Mendeleiev. ¿Cómo se sucedieron esos elementos en la realidad, con pautas tan admirables? ¿Será esa estructura evolutiva de la materia la misma en otros universos, de haberlos? ¿Existía una tabla en el «ordenador de la IS» antes incluso del Big Bang? El autor hace suya la certeza científica desde Wallace y Darwin sobre la tercera evolución: después del Universo y la materia, es la biológica. Pero autor y lector coinciden en no tener idea de si en un discutido avance teleológico, hacia la máxima perfección de los seres vivos en el sapiens, y si ello fue debido simplemente al azar y la necesidad, o si hubo algún tipo de teleonomía guiada por la IS, en momentos decisivos. Hay algo que puede llegar a sorprendernos: la calma en la que se encuentra el planeta Tierra, a pesar de las amenazantes catástrofes naturales, dando la impresión de que somos un «laboratorio observado». Afirma el autor que hay muchas indicaciones de que el planeta Tierra puede ser un cuerpo celeste antrópico (así lo plantean Wheeler, Rees, Bryson, y otros), al situarse en un ramal calmoso de la Vía Láctea, nuestra galaxia, lejos de las incidencias de supernovas y rayos gamma, agujeros negros, etc. Disfrutamos de un calentamiento global de temperatura apropiada para la vida, que ahora puede hacerse excesivo, con los gases de efecto invernadero. Nos favorece también el campo magnético complejo del interior de la Tierra que nos defiende de radiaciones exteriores que de otro modo serían letales. Y la gran pregunta es: ¿podrían ser tales circunstancias una señal significativa de haber una Inteligencia Superior, que protegió el desarrollo del proyecto humano, y que sigue protegiéndolo, con el designio definitivo de observar nuestra evolución, tal como planteó Isaac Asimov, en el sentido de ser el nuestro un *planeta de montaje* para vernos desde algún lugar virtual cómo funcionamos?, se interroga Ramón Tamames.

Afirma el autor: Aparte de las cuestiones cosmológicas, y de las atractivas referencias de cuerpo celeste antrópico y de planeta de montaje, la «razón intuitiva», saliendo de nuestra antropía, tendría dificultades para incluso sopesar la existencia de alguna civilización avanzada en algún otro lugar del universo aparte de la Tierra. ¿Se encuentra la humanidad sola en un cosmos que tiende a la infinitud? La respuesta de Ramón Tamames es, al mismo tiempo, otra interrogación: ¿lo sabremos con el progreso de la cosmología y de la astrofísica? En cualquier caso, afirma, la paradoja de Fermi (enormes distancias insalvables entre los cuerpos celestes para convivir e incluso comunicarse), hace pensar que la Tierra es un algo único, lo que nos obliga a su conservación *sine die*.

No puedo dejar al margen, profesor Tamames, una pregunta de «prospectiva»: ¿Qué puede esperarle al ser humano en su evolución,

inmerso ya en las etapas de transhumanismo y de la inteligencia artificial? Afirma el autor que el repertorio de posibilidades de conciencia y capacidades cognitivas resulta hoy inimaginable. Y en la futura larga secuencia, cabe preguntarse: ¿será posible que se destruya la presente civilización —única conocida en el universo hasta ahora—, o habrá alguna previsión de la IS para preservar a la humanidad de peligros macroletales, como colisiones de grandes asteroides, incidencia de estrellas supernovas, choque de planetas errantes, etc.? ¿Se preservará la tierra como plataforma de experiencia hasta ver dónde llega la humanidad? Tal vez sólo una IS puede descartar tan grandes peligros, y permitir así que la triple evolución siga en marcha.

Algunos, entre ellos Teilhard de Chardin, previeron el «punto omega». En efecto, afirma Tamames, en la dirección apuntada, ¿podremos suponer que el más alto nivel de evolución humana puede significar que se logre un día la armonía global, ese punto omega, como culmen de la especie en su faceta de solidaridad y creatividad? De ser alcanzado ese máximo nivel, ¿sería factible dar fin a los peligros propios de la confrontación dentro de la humanidad, en forma de guerras cada vez más aniquiladoras? Y si ese omega se alcanza, ¿habrá cierta confluencia de la humanidad con la IS?

En cierta forma, estas reflexiones nos llevan de la mano al enfrentarnos con el sentido de la vida. ¿Qué piensa el autor? Entre actitudes pesimistas (a lo Kierkegaard o Camus) u optimistas (el principio esperanza), los seres humanos, hoy especialmente en los países más desarrollados, pueden elegir su propio *item* personal para aumentar su nivel de conocimiento de la creación evolutiva y entender a la postre que ese es el propio sentido de la vida. Desde los tiempos del gran obispo de Hipona (San Agustín), se piensa que el supremo objetivo del intelecto, consiste precisamente en conocer cada vez más a fondo el Universo en que vivimos y el cuerpo humano en que nos guarecemos. Como también cabe plantear

FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS
Y RAMÓN TAMAMES

como meta cognitiva máxima la confluencia de gravedad/relatividad/mecánica cuántica para la explicación del todo, según lo previsto por Einstein, Feynman y otros.

Cerremos esta conversación, si así le parece, con una pregunta que creo entra de lleno en el binomio (¿articulado?) «Inteligencia Superior y Dios-el Gran Desconocido». ¿Qué le sugiere?

—Ramón Tamames: «La religión es creer por la fe en una IS, que al tiempo sería la representación del amor, la justicia, la bon-

dad, y de tantas otras cosas buenas. Sería el Dios creador y protector de sus hijos. Del otro lado, la ciencia busca explicaciones racionales de la creación evolutiva en medio de la cual nos hallamos. En esa doble vía, la religión podrá encajar filosóficamente, cada vez más, con la Ciencia. Y la Ciencia habrá de tener respeto por la religión filosófica, considerando que sus intuiciones fundamentales podrían tener mañana una explicación científica, comprendiendo que haya creencias todavía no comprobadas sobre la eternidad.»

Si he entendido bien, y asumo la autoría de esta afirmación, nos adentramos en una «nueva filosofía», en donde el paralelismo entre «fe y razón» tiene puntos tangenciales en la Inteligencia Superior y el Gran Desconocido, con la hipótesis de trabajo de que este paralelismo puede ser (lo es ahora para algunos) futurible convergente entre el alfa y el omega teilhardiano. •

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE RUSKIN

Andrés Arenas
Enrique Girón

Cuando en el mundo aparece un verdadero ingenio, se le reconoce por este hecho: todos los necios se conjuran contra él.

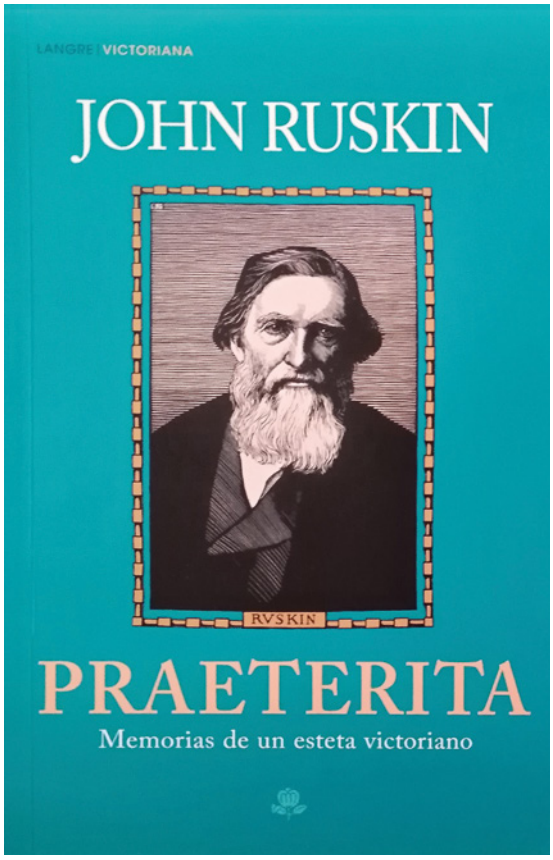
JONATHAN SWIFT

En un artículo reciente escrito para la BBC con motivo del bicentenario del esteta victoriano el periodista se preguntaba si ha sido Ruskin el personaje más importante en Gran Bretaña en los últimos doscientos años. La mera pregunta nos da idea de la relevancia que este pensador ha tenido y tiene todavía en el mundo de habla inglesa; aunque, sin embargo, en España es todavía poco conocido. De su figura se han venido ocupando esencialmente los arquitectos, los teóricos del Arte y de la Estética, los filólogos, los periodistas culturales y los traductores. Este interés interdisciplinar se debe al hecho de que John Ruskin [1819-1900] es autor de una obra ingente en la que se tratan las más variadas materias que van desde la técnica del dibujo, la botánica, la geología, la economía y el arte.

El hecho de que la obra más relevante de Ruskin estuviera ya traducida a nuestra lengua nos hizo pensar que era necesario completar esta tarea con la versión española de sus memorias. *Praeterita*, que es el título que el autor inglés le dio a su autobiografía, es el relato detallado de su vida desde la infancia hasta su reclusión en la casa de Brantwood, donde terminó de redactar la narración de su vida. No se debe olvidar que en esta autobiografía habrá algunas limitaciones que nos impone el autor, la más importante es que no va a describir escena alguna cuyo recuerdo le cause dolor. Con esta cortapisa comienza a redactar *Praeterita* en los períodos de lucidez entre 1885 y 1889, aunque todavía vivirá unos diez años más en su hogar de Coniston.

Nace en Londres en 1819. Hijo de John James Ruskin, un rico comerciante de vinos con vinculaciones con España (concretamente trabajó para la casa Domecq de Jerez), que alentó en John su pasión por el arte, la literatura y los viajes. Su más que desahogada situación económica le permitió adquirir para su hijo algunos de los cuadros de Turner. Tras una infancia y adolescencia marcada por un conservadurismo y una religiosidad rayando en el fanatismo, Ruskin emprenderá numerosos viajes al extranjero para iniciarse en el mundo del arte y de la naturaleza, acompañado de sus padres, siempre preocupados por su salud física y mental.

Más tarde cursará estudios en la Universidad de Oxford donde fue maestro reconocido de Estética durante muchas generaciones. Ruskin aparece en los manuales de historia del arte, sobre todo, como introductor del gusto neogótico en Inglaterra, como máximo paladín de la Hermandad Prerrafaelista y asimismo como el gran descubridor de William Turner, al que dedicó numerosas páginas en *Pintores modernos*, su extensa obra de cinco tomos que le ocuparía más de diecisiete años (1843-1860). A mediados de los cuarenta comienza su relación con los pintores prerrafaelistas que eran la vanguardia de la pintura en esos años. Los pintores prerrafaelistas luchaban contra el academicismo en la pintura representado por el presidente de la



PORTADA DE LA OBRA *PRAETERITA. MEMORIAS DE UN ESTETA VICTORIANO*, DE JOHN RUSKIN, ED. CUADERNOS DE LANGRE. TRADUCCIÓN DE ANDRÉS ARENAS Y ENRIQUE GIRÓN

Academia, sir Joshua Reynolds. Ruskin se convertirá en un referente para este grupo de artistas. En 1848 contrae matrimonio con Effie Gray, una prima lejana, unión que durará seis años y de la que no hace mención en sus memorias. Durante su primer viaje al extranjero la pareja se dirige a Venecia, donde John se dedicará en cuerpo y alma al estudio de sus monumentos. Fruto de este trabajo serán los varios volúmenes de su obra *Las Piedras de Venecia* que se publicó entre 1851 y 1853. Tras la muerte de su padre en 1864, Ruskin heredó una gran fortuna que empleará en parte en actividades filantrópicas. Cinco años más tarde es nombrado catedrático de Arte en Oxford, donde tendrá como alumno a Oscar Wilde, quien siempre reconocerá a Ruskin como uno de sus principales mentores. Desde su cátedra aprovechará para hablar de cuantos temas le interesaban: economía, religión, política etc. En 1878 pierde un juicio contra el pintor americano James Whistler que le marcaría para siempre. Poco tiempo después renunciará a su cátedra debido al desprestigio que le supondría aquel revés. También en esa época comienzan sus períodos de inestabilidad mental que, de modo intermitente, se prolongarán hasta el final de sus días.

Tal vez uno de los acontecimientos más sorprendente en la biografía de Ruskin es la publicación de *A este último* en 1862. Se trata de cuatro ensayos sobre los principios básicos de la economía política. El escritor inglés que transitaba por el mundo de la estética y la literatura orienta sus pasos en esta obra ocupándose ahora de la economía y de la riqueza. Sobre esta última nos dejará su célebre frase: «There is no Wealth but Life», es decir que la mayor riqueza que posee el ser humano es la propia vida. Precisamente Mahatma Gandhi en su autobiografía dedica un capítulo a glosar la influencia que *Unto this Last* tuvo en su vida. Tan es así que llegó a traducirla al guyarati, lengua que se habla en la parte occidental de la India. No deja de ser paradójico que un conservador «a la vieja usanza», como era Ruskin, influyera decisivamente en un luchador antiimperialista como era el padre espiritual de la India.

A pesar de que, como se ha indicado, Ruskin no es un escritor demasiado conocido en España, sí es cierto que ha tenido bastante influencia en algunos de nuestros intelectuales. Entre ellos se puede destacar a Marcelino Menéndez Pelayo [1856-1912] quien, aunque no coincide en sus gustos estéticos con el pensador inglés, en su libro *Historia de las ideas estéticas* le dedica un buen número de páginas. En concreto el polígrafo montañés defiende a ultranza el Renacimiento, que considera único, frente al estilo gótico que le parece «condenado a alimentar el lirismo fácil y a sugerir a todo el mundo los mayores despropósitos».

Por su parte Ruskin se inclina por el gótico del que asegura es «un arte de aplicaciones infinitas y capaz de renovarse perpetuamente». No podía faltar entre los grandes próceres de las letras españolas lo que opina de Ruskin don Miguel de Unamuno [1864-1936] que alude a él en sus cartas a Pedro de Mújica y también lo menciona con frecuencia en sus artículos: «Me acuerdo del noble Ruskin, acaso la civilización va demasiado deprisa y no podemos seguirla; nuestra obra nos supera». Otro de los autores españoles que se ocupa de su figura es el peculiar Ramón Gómez de la Serna [1888-1963] quien en 1929 escribirá *Efigies*, donde hará una semblanza muy personal de Ruskin. Curiosamente su pareja Carmen de Burgos merece una mención esencial por ser la persona que más obras, nueve en concreto, ha traducido del esteta inglés. Por otro lado, también hay autores españoles que denostan la figura de Ruskin, así José Ortega y Gasset [1883-1955] en su *Ensayo de Estética a modo de prólogo* afirma: «Uno de los hombres más funestos para la belleza ha sido, tal vez, Ruskin, que ha dado al arte una interpretación inglesa. La interpretación inglesa de las cosas consiste en su reducción a objetos domésticos y habituales». Ya más recientemente el escritor Luis Racionero en su obra *El genio del lugar* escribe lo siguiente: «Fue él en el siglo XIX patriarca de las letras inglesas, pero que cometió el error imperdonable de afirmar que el arte debía tener un contenido moral: su prestigio aún no se ha recuperado de tamaña herejía. Para colmo osó dar lecciones de estética y de ética. Algo imposible».

Coincidiendo con el bicentenario de su nacimiento la aparición de la versión española de *Praeterita* nos parece que es un motivo de alegría, sobre todo para todos aquellos que amamos la obra de John Ruskin. Su autobiografía, que hemos subtitulado *Memorias de un esteta victoriano*, esperamos que sirva para divulgar la vida y obra del escritor inglés. *Praeterita* es un libro de referencia que está presente en la mayoría de los investigadores y biógrafos de Ruskin,

ANDRÉS ARENAS Y ENRIQUE GIRÓN, TRADUCTORES DE *PRAETERITA. MEMORIAS DE UN ESTETA VICTORIANO*, DE JOHN RUSKIN

habida cuenta de que es la obra en la que hay, como es lógico, más alusiones personales.

La importancia de un pensador como Ruskin radica en el valor de sus discípulos como son los miembros de la Hermandad Prerrafaelista, integrada fundamentalmente por Rossetti, Millais y Hunt. Igualmente habría que mencionar a su admirado William Turner, a quien defendió en su libro *Pintores modernos*, frente al academicismo reinante en la Inglaterra de la época. Otro de los nombres que van unidos al de Ruskin es William Morris, discípulo y colaborador suyo, que creará el movimiento *Arts and Crafts*, inspirado en parte en las ideas ornamentalistas de su maestro. No queremos dejar de mencionar a otro de sus alumnos favoritos, Oscar Wilde, que siempre recordará el día en que su maestro llevó a toda su clase a construir una carretera en pleno invierno oxoniense.

Aunque en estas memorias omite, como ya se ha dicho, temas que le resulten desagradables es obligado mencionar a su esposa, Effie

Gray, uno de los capítulos más humillantes de su vida. La única alusión que hace de Effie en *Praeterita* es cuando cuenta que una niña de doce años, sin mencionar su nombre, le pidió que escribiera un cuento de hadas. Dicho cuento, la única incursión de Ruskin en el campo de la ficción, es *El rey del Río Dorado* que tradujimos también para la Editorial Cuadernos de Langre en versión bilingüe. El azaroso matrimonio se prolongó durante seis años acabando con una demanda de nulidad por «impotencia incurable», lo que provocó un escándalo en la puritana sociedad victoriana. Un año después de la separación Effie se volverá a casar esta vez con John Everett Millais, con quien tuvo ocho hijos. Este desgraciado capítulo no sería el único en su vida, ya que otras dos personas, Adèle Domecq en su adolescencia y Rose La Touche en plena madurez, protagonizan otros de los momentos más penosos en su relación con el sexo femenino.

El hecho de ser autor de una obra ingente que resulta inabarcable para el lector de hoy en día puede explicar en parte que Ruskin no sea demasiado conocido entre nosotros. Obras como *Las piedras de Venecia, Las siete lámparas de la arquitectura* y *Pintores Modernos* forman parte del patrimonio cultural de la humanidad.

Desde 1875 hasta su muerte vivía retirado en su residencia al noroeste de Inglaterra acompañado de su fiel prima Joan Severn, quedando incapacitado a partir de 1889 debido a los períodos de locura que venía padeciendo desde 1870. El 20 de enero de 1900 a las 3.30 de la tarde fallece en su casa de Brantwood como consecuencia de una gripe. De esa forma acaba la vida de este esteta victoriano que fue profesor, reformador social, pintor, escritor, crítico de Arte, filántropo, polígrafo y conferenciante. Este bicentenario de su nacimiento es una buena ocasión para rendir tributo —como ya se está haciendo en Nueva York, Londres, Sheffield, Venecia y Tokio— a un pensador que contribuyó a hacer un mundo mejor. •

LOS TRADUCTORES

Andrés Arenas y Enrique Girón han sido profesores de inglés en el IES 'Vicente Espinel' (Gaona) de Málaga durante más de treinta años. Han venido compaginando su labor docente con la traducción. Entre otras obras: *Un cortijo en Málaga* de Marjorie Grice-Hutchinson, *Alejandría: Cavafis, Forster y Durrell* de Jane Lagoudis, *Venecia en el siglo XIX*, de John Julius Norwich, *Mi casa de Málaga* de Sir Peter Chalmers-Mitchell, *Danbé*de de Marie Desplechin, *De profundis* y *La balada de la cárcel de Reading* de Oscar Wilde o *Viaje al Monte Athos* de Robert Byron. A partir del 2009 se han dedicado a investigar la vida y la obra de Isabel Oyarzábal, traduciendo títulos como *Hambre de libertad*, *Rescoldos de libertad* y la biografía de Alejandra *Kollontai*. En 2017 han traducido para la editorial Cuadernos de Langre títulos como *Noticias de ninguna parte* de William Morris, *Billy Bud el gaviero o El rey del Río Dorado* de John Ruskin. Asimismo, en 2018 han traducido *Praeterita. Memorias de un esteta victoriano* de John Ruskin, también de la editorial Cuadernos de Langre.

07
CRÓNICA ANUAL

321. LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN CELEBRAN LA SEGUNDA EDICIÓN DE SU TERCERA ÉPOCA 326. CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2018

FUNDACIÓN
MÁLAGA

LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN CELEBRAN LA SEGUNDA EDICIÓN DE SU TERCERA ÉPOCA

LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN

Estos premios nacieron con vocación de fomentar y difundir la cultura malagueña en el siglo XX de la mano de Luis Armentia, el principal coordinador de estos galardones, originalmente otorgados por el Liceo de Málaga desde 1967. Tras su fallecimiento en 1997, los premios quedaron huérfanos y pasaron varios años hasta que las dos Academias malagueñas —la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de Ciencias, con el patrocinio de la entidad Cajamar— retomaron su esencia en una concurrida segunda época, que en su etapa final contó también con la colaboración de la Diputación Provincial de Málaga.

De la importancia de estos premios habla la lista de seleccionados en años anteriores, con de relevantes personalidades de las Humanidades y las Ciencias en Málaga, tales como Manuel del Campo, Rafael Bejarano Pérez, Agustín Clavijo, Alfredo Asensi, Siro Villas, Rosario Camacho, Marion Reder, Elías de Mateo, Victoria Eugenia Martín Osorio, Esther Cruces Blanco, Blanca Lasso de la Vega, Francisco Cabrera Pablos y Federico Fernández Basurte, entre otros. De la segunda etapa destacan Francisco García, Federico Soriguer, María Soledad Ruiz de Adana, Carlos San Millán o Isabel Barbancho.

Gracias al generoso patrocinio de la Fundación Málaga, volvieron a ser convocados en 2018 los Premios Málaga de Investigación, en la segunda edición de su Tercera Época, organizados y coordinados en conjunto por la Fundación Málaga, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de Ciencias, en una clara vocación de servicio a la cultura y la ciencia en Málaga, ampliando su difusión a toda la ciudad y provincia.

En 2017 resultaron premiados: en Ciencias, el trabajo *Implantación y resultados del programa de cribado neonatal ampliado de enfermedades metabólicas en Andalucía oriental*, cuya autora fue Raquel Yahyaoui Macías. Se realizó una mención especial al trabajo *Obtención de células progenitoras epicárdicas humanas a partir de la diferenciación de distintos tipos de células madre pluripotente*. El Premio Málaga de Investigación de Humanidades 2017 fue otorgado al trabajo titulado *De judío a cristiano: análisis del problema judeoconverso en la Málaga del siglo XVII*, de Lorena Roldán Paz.

La elección de los premiados de esta convocatoria de la tercera etapa recayó en dos jurados constituidos para cada una de las ramas y presididos, respectivamente, por el presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo y por el presidente de la Academia Malagueña de Ciencias, ostentando la secretaría de ambos jurados el presidente de la Fundación Málaga, en aras de asegurar la calidad humanística y el rigor científico de los trabajos destacados.

CONVOCATORIA PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2018

MÁLAGA, 17 ABRIL, 2018

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de las Ciencias, con el patrocinio de Fundación Málaga, convocaron una nueva edición de los Premios Málaga de Investigación 2018.

Los Premios Málaga de Investigación 2018 fueron presentados el 17 de abril en la Sociedad Económica de Amigos del País, contando con la presencia de D. Luis Machuca Santa-Cruz, vicepresidente primero de la Academia Malagueña de las Ciencias; D. José Manuel Cabra de Luna, presidente de la Real Academia de Bellas de San Telmo; y D. Juan Cobalea Ruiz, presidente de la Fundación Málaga.

El presidente de Fundación Málaga valoró la aportación de la investigación al ámbito de la cultura: «...Estamos seguros de que el trabajo de los participantes en esta nueva edición supondrá de nuevo una importante contribución al conocimiento de nuestra ciudad», indicó Cobalea. Por su parte, José Manuel Cabra de Luna puso en valor la vinculación de la cultura y de las ciencias: «...Sin pensamiento científico no se puede tener una visión del arte y de la cultura", señaló. Asimismo, el vicepresidente primero de la Academia Malagueña de Ciencias destacó la importancia de «incentivar a quienes tienen la curiosidad por saber más sobre la ciudad».

BASES DE LA CONVOCATORIA 2018

1. Los trabajos presentados en cada una de las dos modalidades deberán tener relación directa con las Humanidades para una de ellas y las Ciencias para la otra, Serán realizados, en cada uno de los dos campos señalados, en Málaga o su provincia o por investigadores residentes en las mismas.

2. Se constituirán dos Jurados (uno para cada una de las dos modalidades mencionadas), que serán presididos respectivamente por el Presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo y por el Presidente de la Academia Malagueña de Ciencias. En ambos jurados actuará como secretario el representante de la Fundación Málaga. No podrá formar parte del Jurado ninguna persona que haya sido director científico de alguna de las obras presentadas, ni tampoco quienes sean familiares hasta el segundo grado de quienes opten a los Premios.

3. Cada uno de los Premios estará dotado con la cantidad de 3000€, dotado íntegramente por la Fundación Málaga, entregándose además a los concursantes ganadores un diploma acreditativo. El importe en metálico a percibir por los ganadores estará sujeto a las retenciones fiscales vigentes.

4. Los trabajos que opten al Premio especificarán a cuál de las dos modalidades concursan y se presentarán bajo un título o lema, por duplicado, en castellano, tamaño DIN A4, por una sola cara, a doble espacio, 20 líneas de texto, tamaño de letra 12 y tipo de letra «Times New Roman». La extensión máxima de los trabajos permitida es de 150 páginas para los Humanidades y 50 páginas para los de Ciencias. Los originales se acompañarán de dos copias en soporte informático.

5. Igualmente se adjuntará un resumen de la investigación, también por duplicado, de no más de diez páginas en un formato semejante al original, en el que se harán constar los objetivos del trabajo, las principales fuentes consultadas y las conclusiones finales obtenidas.

6. En el caso de que el trabajo hubiera sido publicado debe mencionarse obligatoriamente la referencia de la publicación. Su omisión causaría la exclusión automática.

7. La entrega de ejemplares –originales, resúmenes y soportes–, se realizará acompañada de plica cerrada bajo el mismo título o lema que tenga la obra. en dicha plica se hará constar el nombre del autor, su profesión, dirección, teléfono y correo electrónico. Los ejemplares podrán presentarse bajo seudónimo, en cuyo caso deberá hacerse constar dicha condición.

8. La entrega de trabajos que optan al Premio Málaga De Investigación 2018 se abre el 1 de junio de 2018. El plazo de presentación de los originales terminará a las 14 h. del 29 de junio de 2018.

9. Los trabajos se entregarán en la sede de la Fundación Málaga, Plaza de la Constitución nº 2, 3º, 29005 Málaga, de 10 a 14 h., admitiéndose a concurso aquellos envíos postales certificados que lleven sello de correo certificado antes de la fecha y hora indicadas en la base 9.

10. El fallo de los jurados se hará público en la segunda quincena de octubre de 2018. La entrega del Premio se realizará a partir de la segunda quincena del mes de noviembre en un acto público, salvo decisión contraria de las entidades convocantes.

11. Los trabajos no premiados deberán ser retirados personalmente por sus autores, previa acreditación, en el mismo lugar de entrega, entre el 1 y el 20 de diciembre de este mismo año. Los trabajos que no sean retirados serán destruidos.

12. Las entidades convocantes se reservan la posibilidad de publicar total o resumidamente la obra galardonada con el Primer Premio en cada una de las dos modalidades, en cuyo caso la citada edición no devengará ningún tipo de derechos económicos a favor del autor; obligándose éste a obtener, previamente a la edición, los permisos y autorizaciones que procedan en relación con el copyright por la reproducción de imágenes de obras de terceros y el costo de los mismos –de haberlo– será de su exclusiva cuenta.

PRESENTACIÓN DE LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2018. D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO; D. JUAN COBALEA RUIZ, PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA, Y D. LUIS MACHUCA SANTACRUZ, VICEPRESIDENTE 1º DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS

13. Los Premios podrían ser declarados desiertos. Podrán otorgarse menciones a los trabajos finalistas no premiados.

14. La decisión de los jurados de cada una de las modalidades serán inapelable.

15. Los aspirantes a este Premio aceptan explícitamente estas bases, sometiéndose para posibles reclamaciones al fuero de los Tribunales de Málaga con expresa renuncia a cualquier otro.

PRESENTACIÓN DE TRABAJOS GANADORES DE LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2018. DE IZQUIERDA A DERECHA, D. JOSÉ INFANTE, Dª ROSARIO CAMACHO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. JUAN COBALEA, D. LUIS MACHUCA SANTACRUZ Y D. ELÍAS DE MATEO

Los Premios Málaga de Investigación han gozado de gran prestigio desde su instauración, por el Liceo de Málaga, en el siglo XX.

En la primera época don Luis Armentia, en la Peña Malaguista, luego Liceo de Málaga, fue el «alma mater» de los Premios. Tras su fallecimiento y unos años de espera, las dos Academias malagueñas, Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y Academia Malagueña de Ciencias, con el patrocinio de la entidad Cajamar, lograron volver a convocarlos en una brillante, asimismo, segunda época, que en su etapa final contó también con la colaboración de la Excma. Diputación Provincial de Málaga en la edición de los trabajos premiados.

En estas dos primeras épocas la nómina de premiados está llena de relevantes personalidades de las Humanidades y las Ciencias en Málaga. Gracias al generoso patrocinio de la Fundación Málaga, en 2017 volvieron a ser convocados los Premios Málaga de Investigación, en su tercera época, organizados y coordinados por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y Academia Malagueña de Ciencias, con vocación de servicio a la cultura y la ciencia en Málaga y ampliando su difusión a toda la ciudad y provincia.

PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS GANADORES

MÁLAGA, 23 DE OCTUBRE 2018

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, la Academia Malagueña de Ciencias y la Fundación Málaga presentaron el 23 de octubre los trabajos que resultaron ganadores de los Premios Málaga de Investigación 2018, que este año celebraron la segunda edición de su Tercera Época.

El acto fue presentado por el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, D. José Manuel Cabra de Luna; el vicepresidente primero de la Academia Malagueña de Ciencias, D. Luis Machuca Santacruz y el presidente de Fundación Málaga, D. Juan Cobalea. Asimismo, contó con la asistencia de los académicos numerarios de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Dª Rosario Camacho Martínez, D. Elías de Mateo Avilés y D. José Infante Martos.

El jurado, compuesto por miembros de las tres entidades, acordó conceder el Premio Málaga de Investigación 2018, en su sección de Humanidades, al trabajo titulado *Escribir desde la periferia: sobre identidad y género literario en la obra de Pablo Aranda*, trabajo presentado por Rocío Peñalta Catalán.

En la categoría de Ciencias, el jurado quiso resaltar la alta calidad científica y el interés de todos los trabajos recibidos. Tras una selección realizada en las sesiones previas se valoraron dos trabajos como finalistas. El jurado quiso constatar que ambos trabajos de investigación fueron «...novedosos, originales, de gran calidad científica, con conclusiones que podrían conducir a resultados ambiciosos». Así, y ya que las bases no lo impedían, se acordó por unanimidad otorgar el premio de este año 2018, «*ex aequo*», a los trabajos titulados *Los astrocitos participan en la eliminación de sinapsis aberrantes en la enfermedad de Alzheimer*, presentado por Ángela Gómez Arboledas; y *Áreas favorables para la presencia del virus del Ébola en el medio natural: en qué grado influye* la

ENTREGA DE PREMIOS A LOS GANADORES DE LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2018. A LA IZQUIERDA, EL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA, D. JUAN COBALEA; A SU DERECHA EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS, D. FERNANDO ORELLANA. EN EL CENTRO, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y A SU DERECHA, LA CONCEJALA DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, Dª GEMMA DEL CORRAL, ENTRE OTRAS PERSONALIDADES Y GALARDONADOS

deforestación sobre su transmisión al ser humano, realizado por Jesús Olivero Anarte, Raimundo Real Giménez, Miguel Ángel Farfán Aguilar y Ana Luz Márquez Moya.

Con estos premios, continúa la Tercera Época de estos prestigiosos galardones en sus dos modalidades: Humanidades y Ciencias. Las investigaciones seleccionadas tendrán una dotación económica de 3.000 euros para cada modalidad, y sus autores pasarán a formar parte del reconocido elenco de premiados de ediciones anteriores.

ENTREGA DE PREMIOS

MÁLAGA, 29 NOVIEMBRE, 2018

Los ganadores de los Premios Málaga de Investigación de Ciencias y Humanidades 2018 ya están en posesión de sus respectivos galardones. Dichos premios, impulsados por la Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de Ciencias con el patrocinio y colaboración de Fundación Málaga, fueron entregados el pasado 29 de noviembre en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga.

El acto estuvo presidido por la concejala de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, Gemma del Corral. Durante la ceremonia de entrega intervinieron el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna; el presidente de la Academia Malagueña de las Ciencias, Fernando Orellana, y el presidente de la Fundación Málaga, Juan Cobalea. Todos ellos hicieron constar la calidad de los trabajos presentados y la consolidación e importancia que estos premios han adquirido en Málaga en el ámbito de la investigación humanística y científica, instando a una mayor participación, si cabe, en la 3ª edición de 2019.

Así, parece claro que la continuidad de la Tercera Época en lo que se refiere a estos reconocimientos dedicados a las Ciencias y Humanidades, está asegurada. •

CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2018

COEDICIÓN ACADEMIA-UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

18 DE ENERO

El Salón de Actos de la Fundación Picasso acogió, el 18 de enero, la presentación del libro *¿Antiguas y nuevas historias del Arte? (Una aproximación crítica a la situación internacional),* de Carmen González-Román, profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga (UMA). En el acto, la autora realizó un recorrido por los temas tratados en este ensayo que van desde las nuevas formas de arte que ha aportado la era digital hasta las novedosas formas de afrontar la disciplina surgidas a partir del siglo XX. Se trata de un ensayo crítico sobre la figura de los historiadores del arte y su forma de trabajar.

Además de la autora, en la cita estuvieron presentes D. José Manuel Cabra de Luna, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo; Dª Rosario Camacho, Vicepresidenta de dicha Academia y catedrática de Historia del Arte de la UMA; D. José María Luna, Académico y director de la Agencia Pública para la gestión de la Casa Natal de Pablo Ruiz Picasso, del Centre Pompidou Málaga y de la Colección del Museo Ruso, y Rosario Moreno-Torres, jefa del Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica de la UMA.

PRESENTACIÓN DE *¿ANTIGUAS Y NUEVAS HISTORIAS DEL ARTE? (UNA APROXIMACIÓN CRÍTICA A LA SITUACIÓN INTERNACIONAL)*. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. JOSÉ MARÍA LUNA, Dª CARMEN GONZÁLEZ-ROMÁN, Dª ROSARIO CAMACHO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA Y Dª ROSARIO MORENO-TORRES

EL ESCULTOR Y ACADÉMICO DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, D. JAIME PIMENTEL

50 ANIVERSARIO DE «LA NIÑA DE BENALMÁDENA»

26 DE ENERO

Para celebrar el 50 Aniversario de la creación de *La Niña de Benalmádena*, icono de la ciudad, obra del artista Jaime Pimentel, el Centro de Exposiciones de Benalmádena inauguró el 26 de enero una exposición con una selección de setenta obras del escultor y Académico D. Jaime Pimentel, un amplio y sugerente recorrido por su trayectoria.

EXPOSICIÓN DE FERNANDO DE LA ROSA

31 DE ENERO

Del 31 de enero al 22 de marzo, se llevó a cabo la exposición titulada *Palimpsesto es esto (Un proyecto pictórico de Fernando de la Rosa)*, en las salas Instituto de Enseñanza Secundaria Christine Picasso de Málaga. En el proyecto participaron la dirección, el personal laboral, el profesorado y el alumnado del Instituto. La

OBRA TITULADA *DOS AMIGOS PITANDO EN CASA* (1986-2016), DE LA EXPOSICIÓN *PALIMPSESTO ES ESTO (UN PROYECTO PICTÓRICO DE FERNANDO DE LA ROSA)*

D. EUGENIO CHICANO, JUNTO A EMILIA GARRIDO Y OLGA DE LA PASCUA, EN LA PRESENTACIÓN DE LA EXPOSICIÓN *PAISAJES ANDALUCES*

PREMIOS ESTRELLA FENIKÉ 2018. A LA DERECHA, EL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA, D. JUAN COBALEA. A SU LADO, EL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLA ARTES DE SAN TELMO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, JUNTO AL RESTO DE PREMIADOS

idea del pintor y Académico era superponer imágenes sobre otras imágenes previas sin que ninguna fuese eliminada. Sobrescribir la superficie pictórica con líneas, pero sin ocultar del todo la imagen del fondo, en una suerte de palimpsesto contemporáneo. Una experiencia, como en los antiguos pergaminos, donde las líneas de lo borrado persisten sobre las líneas nuevas.

LA ACADEMIA, PREMIO ESTRELLA FENIKÉ DE LA CULTURA 2018

7 DE FEBRERO

El pasado 7 de febrero, en el Teatro Alameda de Málaga, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo recibió, como institución, uno de los Premios Estrella Feniké de la Cultura 2018, otorgados por la Asociación Cultural Zegrí. El presidente de esta Asociación. D. Salvador Jiménez, indicó que estos premios nacieron en 2005 con el objetivo de reconocer la labor de personas e instituciones especialmente implicadas con Málaga. Otros premiados fueron el director de orquesta y compositor D. Arturo Díez Boscovich, el programa de Canal Málaga «Málaga Santa», el Museo Thyssen, el gerente de la Empresa Malagueña de Transportes D. Miguel Ruiz, el periodista de SUR D. Jesús Hinojosa, la Fundación Málaga y Dª Mari Pepa Estrada a título póstumo.

EXPOSICIÓN DE EUGENIO CHICANO

23 DE FEBRERO

El Centro Unicaja de Cultura de Cádiz, perteneciente a Fundación Unicaja, acogió la exposición de Eugenio Chicano, «Paisajes andaluces», organizada por el Consejo Social de la Universidad de Cádiz y el Foro de los Consejos Sociales de las Universidades Públicas de Andalucía. En la misma, el Académico y pintor empleó su inconfundible estilo para plantear un recorrido visual por los campos y el entorno natural de Andalucía. La exposición, que estuvo vigente hasta el 28 de marzo, se nutrió de un total de 32 óleos, todos ellos correspondientes a recreaciones de paisajes del territorio andaluz y provistos de la estética que caracteriza el trabajo del autor, siempre cercano en sus propuestas al pop clásico y a su lectura del color y de la geometría.

«Eugenio Chicano. Paisajes andaluces» responde a un proyecto plástico surgido a finales de 2016 en el que el autor hace dialogar su pintura con espacios de las ocho provincias andaluzas, dando forma a un paseo personal en busca de la esencia del cielo, los mares y las montañas de la región.

Eugenio Chicano estuvo acompañado en la presentación ante los medios de comunicación por la responsable de la unidad de Artes Plásticas y Espacios Museísticos de Fundación Unicaja, Emilia Garrido, y la coordinadora del Foro de Consejos Sociales de las Universidades Públicas de Andalucía, Olga de la Pascua.

CONFERENCIA

27 DE FEBRERO

El pasado 27 de febrero, en el Salón de Actos de la Sociedad Económi-

ESCULTURA DE MIGUEL BERROCAL

EXPOSICIÓN *INTROYECCIONES*. DE IZQUIERDA A DERECHA: EL ALCALDE DE LA LÍNEA DE LA CONCEPCIÓN, D. JUAN FRANCO, EL ESCULTOR Y ACADÉMICO SUSO DE MARCOS, LA CONCEJALA DE CULTURA, Dª ENCARNACIÓN SÁNCHEZ, Y LA DIRECTORA DEL MUSEO CRUZ HERRERA, Dª MERCEDES CORBACHO

ca de Amigos del País, y dentro del Ciclo de conferencias organizado por la Fundación Aduana Museo de Málaga, D. Pedro Rodríguez Oliva, Académico de San Telmo y Catedrático de Arqueología de la Universidad de Málaga, dictó la conferencia titulada «La colección loringiana, germen del Museo Arqueológico».

CONFERENCIA

2 DE MARZO

El pasado viernes 2 de marzo a las 19.30 horas en el Museo de Arte de Diputación, MAD, tuvo lugar la conferencia titulada «El escultor Miguel Berrocal. Nueva visita a su obra», a cargo de Dª Rosario Camacho Martínez, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y Vicepresidenta 1ª de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. La conferencia presentó un recorrido por la obra de Miguel Berrocal desde los inicios de su formación, insistiendo en algunas características de sus temas: anatomía, antropomorfización, cálculo, geometría, matemáticas, precisión científica, desmontabilidad, códigos, etc. Asimismo, se recordó la visita a los espacios Berrocal en Villanueva de Algaidas, el Centro de Interpretación del Agua y de la Cultura Contemporánea, la Casa-museo y el Estudio-taller.

EXPOSICIÓN DE SUSO DE MARCOS

7 DE MARZO

Entre los días 7 de marzo y el 8 de abril tuvo lugar en el Museo Cruz Herrera, de la Línea de la Concepción, la exposición denominada «Introyecciones», del escultor Suso de Marcos. Se trata de una serie compuesta por veinticinco dibujos, realizados a grafito y cuatro esculturas, en las que como es frecuente en este creador, utiliza distintos materiales, tales como madera, acero, aluminio o el bronce. Al texto que Salvador Moreno Peralta escribiera en su día sobre el conjunto corresponde el siguiente extracto: «...si las esculturas de Suso de Marcos nos parecieron alguna vez hermosas, inquietantes, desconcertantes, reveladoras, turbadoras, si se nos aproximaban alguna vez a la música, si anhelaban alguna vez la arquitectura, si siempre nos inspiraban la poesía... aquí las tenemos de nuevo como si fueran una radiografía. Y digo esto porque con la libertad del lápiz Conté, en la íntima relación que un dibujo mantiene con el espectador, Suso de Marcos ha querido contarnos algunos secretos de su interior que hasta ahora no había desvelado. Estos dibujos tienen algo de rayos X de su escultura, de sus sueños, de su espíritu creativo, de lo más íntimo de su persona.»

TOMA DE POSESIÓN DE Dª MARION REDER

7 DE MARZO

El pasado 7 de marzo la Catedrática y Secretaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, tomó posesión, como Académica Correspondiente, en la sección de Humanidades de la Real Academia de Doctores de España. El discurso pronunciado por Dª Marion Reder se denominó *La visión de los cuatro jinetes del apocalipsis del abogado malagueño D. Diego Rivas Pacheco (siglo XVIII)*. Dª Marion Reder fue presentada en nombre de la

LA CATEDRÁTICA Y SECRETARIA DE LA ACADEMIA, Dª MARION REDER, NUEVA ACADÉMICA CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA DE DOCTORES DE ESPAÑA

Real Academia de Doctores de España por el Dr. D. Emilio de Diego García.

PRESENTACIÓN DE LIBRO

14 DE MARZO

La Secretaria de la Academia, Dª Marion Reder, presentó el pasado 14 de marzo el libro *Humillación: crónica de una celebración histórica* con motivo del 75 aniversario de la bendición de la imagen de Jesús de la Humillación, en el Salón de Actos de la Agrupación de Cofradía.

LA SECRETARIA DE LA ACADEMIA, Dª MARION REDER, CON EL HERMANO MAYOR DE LA HUMILLACIÓN, D. RAFAEL RETANA ROJANO, EN LA PRESENTACIÓN DEL LIBRO *HUMILLACIÓN: CRÓNICA DE UNA CELEBRACIÓN HISTÓRICA*. IMAGEN: PEPE PONCE

EL DOCUMENTAL *POR LA GRACIA DE DIOS* CUMPLE 40 AÑOS

15 DE MARZO

Después de su pase en pantallas como la de la Filmoteca de Andalucía, y antes de su pase el 3 de abril en el Contenedor Cultural de la Universidad de Málaga y el 9 de abril en la Academia de Cine, el documental *Por la gracia de Dios* sobre la Semana Santa de Málaga se podrá ver en la Filmoteca Española (Cine Doré) y en la Cineteca de Madrid, dentro de la retrospectiva sobre el Académico y cineasta D. Carlos Taillefer. *Por la gracia de Dios*, dirigido producido por él en 1978. Este documental se considera ya un título indispensable en el cine andaluz de la Transición. Con una duración de 40 minutos, y enmarcada en un momento histórico, el llamado Cine Andaluz (Cine de las Nacionalidades), tuvo una notable repercusión tanta a nivel nacional como internacional. *Por la gracia de Dios* fue premiada en el Festival de Huesca de 1979 con el Danzante de Oro y el premio de la Crítica, en el Festival de Lille de ese mismo año con los galardones a Primera Obra, Región Nord Pas de Calais y Juventudes Musicales Francesas, y representó a España, en concurso, en el Festival de Oberhausen también en 1979. Se pudo ver en 22 festivales y en televisiones de más de 15 países. Además, *Por la gracia de Dios* fue también la primera película en recibir el premio llamado de «Especial Calidad» del Ministerio de Cultura, estando rodada y exhibida en 16 mm.

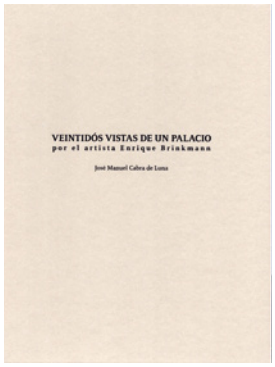
LA ACADÉMICA Dª MARI PEPA LARA, IMPARTIENDO LA CONFERENCIA SOBRE VICTORIA KENT. IMAGEN: SALVADOR G. ARANDA

CONFERENCIA DE MARÍA PEPA LARA

21 DE MARZO

El 21 de marzo, en la Biblioteca Pública Provincial de Málaga, y dentro del ciclo de Conferencias titulado «La mujer en la historia de Málaga», la Académica Dª Mari Pepa Lara impartió la conferencia denominada *Victoria Kent*.

Victoria Kent Siano (Málaga, 6 de marzo de 1891-Nueva York, 25 de septiembre de 1987) fue una abogada y política republicana española. Fue la primera mujer en ingresar en el Colegio de Abogados de Madrid, en 1925, durante la dictadura de Primo de Rivera, y también la primera mujer del mundo que ejerció como abogada ante un tribunal militar.



LIBROS *VEINTIDÓS VISTAS DE UN PALACIO*, POR EL ARTISTA ENRIQUE BRINKMANN (AUTOR: JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA) Y *EL PEZ EN LAS OLAS*. LA ARQUITECTURA DE ÁNGEL ASENJO EN EL PALACIO DE FERIAS Y CONGRESOS DE MÁLAGA (AUTOR: JAVIER BONED PURKISS)

EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA Y EL ACADÉMICO D. JAVIER BONED PURKISS, EN LA PRESENTACIÓN DE LOS LIBROS SOBRE EL XV ANIVERSARIO DEL PALACIO DE FERIAS

LIBROS SOBRE EL PALACIO DE FERIAS

22 DE MARZO

A raíz de su decimoquinto aniversario, el Palacio de Ferias y Congresos de Málaga (Fycma) conjuntamente con el Ayuntamiento, Pro Málaga y la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo editaron los libros *El pez en las olas*, (sobre la arquitectura de Ángel Asenjo en el edificio), y *Veintidós vistas de un palacio, (por el artista Enrique Brinkmann)*. Lo autores, el Presidente de la mencionada Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, y el arquitecto, profesor y Académico D. Javier Boned Purkiss, presentaron los libros en un acto al que acudió el Alcalde de Málaga, D. Francisco de la Torre, el arquitecto del edificio y Vicepresidente 2º de la Academia, D. Ángel Asenjo, y la directora del Palacio de Ferias y Congresos, Dª Yolanda Aguilar.

La presentación de ambos tomos, que recrean a través de descripciones técnicas, testimonios, dibujos, fotografías, planos y reflexiones artísticas el planteamiento y posterior construcción del edificio, fue destacada por la directora del Palacio, Yolanda de Aguilar, quien aseguró que estas obras «harán que el Palacio transcienda y permanezca como edificio importante en la lectura de la arquitectura de la España del siglo XXI». Por su parte, el Alcalde de Málaga, D. Francisco de la Torre, recalcó que «Málaga no sería igual sin este edificio porque carecería de algo tan importante arquitectónica y artísticamente, y no tendría este motor económico».

EXPOSICIÓN *CABRADELUNA*

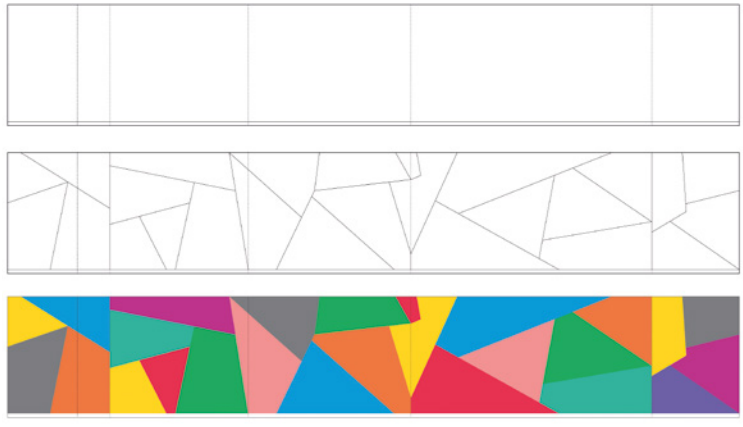
6 DE ABRIL

Del 6 de abril al 15 de agosto se pudo ver, en el Centro de Arte Contemporáneo de Vélez-Málaga «Francisco Hernández», la exposición denominada «cabradeluna», suponía un recorrido por la obra del artista y Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, D. José Manuel Cabra de Luna, a través de pinturas, esculturas y obras sobre papel, con la geometría y el color como discurso principal.

El artista realizó expresamente para dicha exposición una pintura mural efímera, que ocupaba una sala completa, en la que volvían a citarse como protagonistas el color y la geometría. La muestra incluía, además, un vídeo donde se mostraba todo el proceso de realización del mural, gracias al trabajo de colaboración de la Universidad de Málaga a través del Centro de Tecnología de la Imagen.

Una muestra integrada por cerca de un centenar de obras, pinturas y esculturas, en su mayor parte de pequeño formato, a través de las cuales el autor volvía a poner de manifiesto su dominio de las formas y el color en distintas series en las que demostraba una contención y una precisión envidiables.

El artista y Presidente de la Academia Cabra de Luna, que no deja de investigar y afrontar nuevos retos, demuestra con esta nueva exposición que no tiene ataduras ni se ha sentido nunca esclavizado por nin-



EXPOSICIÓN *CABRADELUNA*. DESARROLLO GEOMÉTRICO DE LA OBRA *MURAL EFÍMERO*

gún pasado artístico. Apasionado de las estructuras, de sus formas y del color, comentaba: «...He tenido la suerte de encontrarme con los colores, que me llevan a estar en el misterio, porque los colores lo transmiten todo».

La exposición fue inaugurada por el Alcalde de Vélez-Málaga, D. Antonio Moreno Ferrer, y por la directora del CAC de Vélez-Málaga «Francisco Hernández», Dª Mari Luz Reguero. Al acto acudió un nutrido grupo de Académicos.

EXPOSICIÓN *CABRADELUNA*. DE IZQUIERDA A DERECHA, LOS ACADÉMICOS D. JAVIER BONED PURKISS, D. CARLOS TAILLIFER, D. JOSÉ INFANTE, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, LA VICEPRESIDENTA 1ª, Dª ROSARIO CAMACHO, D. EUGENIO CHICANO Y D. ELÍAS DE MATEO

ENTREGA DE LAS ENCOMIENDAS DE LA ORDEN CIVIL DE ALFONSO X EL SABIO

14 DE ABRIL

El ministro de Educación, Cultura y Deporte, D. Íñigo Méndez de Vigo, entregó el 14 de abril en Málaga las Encomiendas de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio a los Académicos D. Manuel Alcántara y a la familia del Académico D. Antonio Garrido (a título póstumo).

La Orden Civil de Alfonso X el Sabio premia a las personas físicas y jurídicas y a las entidades, tanto españolas como extranjeras, que se hayan distinguido por los méritos contraídos en los campos de la educación, la ciencia, la cultura, la docencia y la investigación o que hayan prestado servicios destacados en cualquiera de ellos en España o en el ámbito internacional.

«Reconoce —comentó Méndez de Vigo— a quienes han contribuido a hacer de España un país mejor, con su esfuerzo, con su talento, y con su amor por la cultura».

D. Íñigo Méndez de Vigo resaltó «la gran labor de promoción cultural» de D. Antonio Garrido, «que no era simplemente el fruto de su vocación política de servicio a la sociedad, sino una natural extensión de su pasión por la cultura. Tanto en el ámbito educativo como en el ámbito político, la suya fue una vida de acción. Una vida de entusiasmo. Una vida ejemplar y de servicio, a su gente, a su tierra, a la cultura española», dijo.

EL MINISTRO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, D. ÍÑIGO MÉNDEZ DE VIGO, ENTREGANDO LA ENCOMIENDA DE LA ORDEN CIVIL DE ALFONSO X EL SABIO AL ESCRITOR Y ACADÉMICO D. MANUEL ALCÁNTARA

En su discurso, el ministro de Educación, Cultura y Deporte elogió también la figura del Académico D. Manuel Alcántara, a quien consideró «decano de los columnistas españoles, cronista de nuestro tiempo, e incesante en su pasión por la laboriosa construcción de la

ACTO DE ENTREGA DE LAS ENCOMIENDAS DE LA ORDEN CIVIL DE ALFONSO X EL SABIO A LOS ACADÉMICOS D. MANUEL ALCÁNTARA Y A D. ANTONIO GARRIDO (A TÍTULO PÓSTUMO). DE IZQUIERDA A DERECHA, LOS ACADÉMICOS D. EUGENIO CHICANO, Dª MARÍA PEPA LARA, D. JOSÉ MARÍA LUNA, D, MANUEL ALCÁNTARA, D. ELÍAS DE MATEO, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA.

LA ACADÉMICA Dª MARÍA PEPA LARA, FIGURA MALAGUEÑA DISTINGUIDA POR EL GRUPO CRONOS

columna diaria. La entrega de esta encomienda de Alfonso X el Sabio a Manuel Alcántara es también el reconocimiento de España a eso que en ocasiones se ha considerado <<literatura menor>>, el artículo de opinión y que, sin embargo, tantos ratos de entretenimiento e inspiración intelectual aporta a los lectores de prensa», aseguró.

Méndez de Vigo recordó que D. Manuel Alcántara recibió el Premio Nacional de Literatura por *La ciudad de entonces* en 1961, y galardones como el Premio de poesía Antonio Machado por *Manera de silencio*, que fue su primer libro de poemas.

En este sentido, destacó que «su inquietud por el mundo que vivimos» le llevó a crear la Fundación Manuel Alcántara, «desde donde comparte y fomenta su pasión por la lectura, la escritura, la poesía y el periodismo». Antes de finalizar, el ministro de Educación, Cultura y Deporte subrayó que esta Orden Civil de Alfonso X el Sabio congrega a «un muestrario de los grandes hombres de la historia de España, hombres que han hecho avanzar a nuestra nación, en la cultura, en la educación, en la ciencia y en la innovación».

EL GRUPO CRONOS PREMIA LA FIGURA DE MARI PEPA LARA

20 DE ABRIL

En su tradicional labor de homenajear a significados malagueños, el Grupo Cronos y su Junta Directiva, por unanimidad, tuvieron el honor de hacer una distinción a la figura de la Académica Dª Mari Pepa Lara García, en reconocimiento a su extraordinaria trayectoria profesional como escritora, historiadora, filóloga y Directora del Archivo Municipal de Málaga, así como por sus admirables cualidades humanas.

LIBRO *POEMAS PARADISÍACOS*

26 DE ABRIL

Para celebrar el cuadragésimo aniversario, en octubre de 2017, de la concesión del Premio Nobel de Literatura al poeta Vicente Aleixandre, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en colaboración con la Fundación Málaga, han editado la antología de sus poemas más malagueños, hecha por el propio autor, recogidos en su libro *Sombra del paraíso,* publicado en 1944. La publicación *Poemas paradisíacos*, coordinada por el Académico D. José Infante, es una edición facsímil, no venal de un libro que en 1952 Vicente Aleixandre publicó

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *POEMAS PARADISÍACOS*. DE IZQUIERDA A DERECHA, EL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA, D. JUAN COBALEA RUIZ; EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y LOS ACADÉMICOS D. JOSÉ INFANTE Y Dª Mª VICTORIA ATENCIA

en Málaga, en la colección *El Arroyo de los Ángeles*. José Infante poseía un ejemplar de la primera edición de este libro firmado por el propio autor, poniéndolo a disposición de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y de la Fundación Málaga para su segunda edición.

El acto se celebró en el Salín de Actos de la Sociedad Económica de Amigos del País, y se realizó una lectura de poemas por parte de Académicos, jóvenes poetas y otras personalidades. Estas lecturas fueron: *Ciudad del paraíso*, por D. José Infante y Dª Mª Victoria Atencia; *El río*, por D. José Manuel Cabra de Luna; *El cuerpo y el alma*, por Dª Rosario Camacho; *Diosa*, por D. Suso de Marcos; *Los dormidos*, por D. Elías de Mateo; *Al cielo* por D. Francisco Ruiz Noguera; *Nacimiento del amor,* por Dª Rosa Romojaro; *Hijos del sol*, por D. José María Prieto; *Hijos de los Campos*, por D Antonio Jiménez Millán; *Mensaje*, por D. Rafael Inglada; *Los inmortales*, por D. José Antonio Mesa Toré; *Criaturas de la aurora*, por D. Auxi González Infante y Antonio José Quesada; *Padre mío,* por D. Álvaro Galán y Ángelo Néstore, y *Primavera en la tierra*, por D. Kris León y D. Daniel Díaz Godoy.

CICLO DE CONFERENCIAS SOBRE EL MAYO DEL 68

9 DE MAYO

Del 9 de mayo al 13 de junio se celebró, en la sede de la Sociedad Económica de Amigos del País, un ciclo de conferencias en las que se estudió, coincidiendo con su 50 aniversario, la gestación del Mayo Francés y en qué medida aquellas turbulencias fueron la puesta en escena de una nueva época de liberación. Los invitados fueron profesionales, especialistas y coetáneos de aquellos acontecimientos, tales como D. Joaquín Estefanía, director de la Escuela de Periodismo de la Universidad Autónoma de Madrid-El País; D. Salvador Moreno Peralta, arquitecto y urbanista; Dª Patricia Badenes, doctora en Historia y miembro del instituto de Estudios Feministas y de Género; D. Francisco Carrillo, Vicepresidente 3º de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, ex embajador de la UNESCO y Vicepresidente de la Academia Europea, y el periodista Alfonso Vázquez.

Además, una exposición titulada «Carteles del Mayo Francés y su proyección en el mundo; Gráfica Política de los años 60 y 70 del siglo XX», complementó la programación con la exposición de una treintena de carteles con lemas políticos y sociales, editados fuera de España.

EN MEMORIA DEL CARDENAL HERRERA ORIA

7 DE JUNIO

Con motivo de los 50 años del fallecimiento del que fuera obispo de Málaga, el cardenal Ángel Herrera Oria, la Diócesis de Málaga, el pasado 7 de junio, acogió una serie de actos a los que se quisieron invitar especialmente a los sacerdotes, religiosos y fieles laicos malagueños. Se quiso hacer extensiva esta

CARTEL DE LA EXPOSICIÓN *CARTELES DEL MAYO FRANCÉS Y SU PROYECCIÓN EN EL MUNDO. GRÁFICA POLÍTICA DE LOS AÑOS 60 Y 70 DEL SIGLO XX*

invitación a la Pastoral Universitaria, por la particular implicación de Don Ángel Herrera en el origen de las escuelas y facultades de Málaga. A las 20.00 horas tuvo lugar una Mesa Redonda en la capilla *Ars Málaga* del Palacio Episcopal. En ella intervinieron D. Antonio García Lizana, catedrático de Economía Aplicada y profesor de la antigua Escuela de Asistentes Sociales que creó don Ángel en Málaga; D. Francisco J. Carrillo Montesinos, antiguo alumno del Colegio Mayor Pío XII en Madrid, antiguo embajador de la UNESCO en el Sudán vicepresidente 3º de la Academia de Bellas Artes de San Telmo; Monseñor Francisco García Mota, canónigo de la Catedral, profesor titular emérito de la Facultad de Ciencias de la Educación, Académico de San Telmo y estrecho colaborador del cardenal en el ámbito de la enseñanza; Raúl Fenellosa, de la Asociación Católica de Propagandistas y Juan Ruiz, antiguo alumno de una escuela rural. Juntos profundizarán en la labor social, cultural y apostólica de D. Ángel Herrera en la diócesis y su actualidad hoy.

PRESENTACIÓN DEL ANUARIO 2017. DE IZQUIERDA A DERECHA, EL DIRECTOR DEL ANUARIO, D. JAVIER BONED PURKISS; EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y LA CONCEJALA DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA, Dª GEMMA DEL CORRAL

EL ACADÉMICO D. ANTONIO GARRIDO MORAGA, MERECEDOR, A TÍTULO PÓSTUMO, DEL IV PREMIO MECENAS DE LA LITERATURA ANDALUZA «MANUEL ALTOLAGUIRRE»

PRESENTACIÓN DEL ANUARIO 2017

13 DE JUNIO

El día 13 de junio, en acto en el Salón de Actos del Palacio de la Aduana Museo de Málaga, fue presentado el Anuario 2017 de la Academia de Bellas Artes de San Telmo, en acto presidido por la Concejala de Cultura del ayuntamiento de Málaga, Dña. Gemma del Corral y el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, con la intervención del Académico de nº y Director del Anuario, D. Javier Boned Purkiss.

PREMIO A D. ANTONIO GARRIDO MORAGA

15 DE JUNIO

El 15 de junio, en el Salón de los Espejos del Ayuntamiento de Málaga, tuvo lugar la entrega del IV Premio Mecenas de la Literatura Andaluza «Manuel Altolaguirre», al escritor malagueño y Académico. D. Antonio Garrido Moraga, a título póstumo, concedida por la Asociación Colegial de Escritores de Andalucía (ACE). Las entidades intervinientes fueron la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento de Málaga, la Diputación Provincial de Málaga, la Fundación Unicaja y la Asociación Colegial de Escritores (ACE). La *laudatio* corrió a cargo del Académico D. Francisco Ruiz Noguera.

En esta cuarta edición, los diecinueve miembros de la Junta de Gobierno de ACE Andalucía decidieron, por unanimidad, conceder este Premio a D. Antonio Garrido Moraga (a título póstumo), viniendo a reconocer al entrañable compañero,

HOMENAJE A D. JAIME PIMENTEL, 50 ANIVERSARIO DE «LA NIÑA DE BENALMÁDENA». DE IZQUIERDA A DERECHA: D. VÍCTOR NAVAS PÉREZ, ALCALDE DE BENALMÁDENA; D. JAIME PIMENTEL; D. LORENZO SAVAL, DIRECTOR DE LA REVISTA LITORAL, Y Dª ELENA GALÁN JURADO, CONCEJALA DE CULTURA

hombre ilustrado y enciclopédico, destacado investigador, ensayista, crítico literario, profesor y Académico de San Telmo, quien se distinguió a lo largo de toda su vida por su incomparable labor en pro de los escritores y de las Letras Andaluzas, habiendo dedicado la mayor parte de su tiempo a la divulgación de la cultura andaluza, propiciando la difusión y la visualización de autores andaluces y de su obra, con una dedicación y trabajo encomiable que llena de orgullo a quienes le reconocieron como protector y mecenas, en el más estricto sentido humanista de la palabra.

II CERTAMEN DE TEATRO SUSO DE MARCOS

16 DE JUNIO

El 16 de junio, en el jardín de la Casa-estudio Suso de Marcos, y en nombre del Alcalde de Málaga, la teniente de alcalde Delegada de Cultura y la presidenta de la Asociación Casa-estudio Suso de Marcos, se procedió al estreno de la obra *El maestro de esgrima,* de D. Juan Manuel Hurtado, ganadora del II Certamen de Teatro Suso de Marcos, Premio Ciudad de Málaga.

HOMENAJE A JAIME PIMENTEL

1 DE JULIO

El 1 de julio se realizó en Benalmádena, debido al 50 Aniversario de la «Niña de Benalmádena», un merecido Homenaje el escultor y Académico D. Jaime Pimentel. Al acto acudieron el Alcalde de Benalmádena, D. Víctor Navas Pérez, la Concejala de Cultura, Dª Elena Galán Jurado, y el Director de la Revista Litoral, D. Lorenzo Saval.

EXPOSICIÓN EN MOSCÚ

30 DE AGOSTO

El 30 de agosto, en el Museo Pushkin de Moscú, se inauguró la exposición «Anatomía del Cubismo», con el cuaderno nº7 de las Señoritas de Avignon, propiedad de la Casa Natal. Al acto acudieron el Embajador de España en Moscú, D. Ignacio Ybañez, la Directora del Museo, Dª Marina Loshak y el Director de la Fundación Picasso (Museo Casa Natal), el Académico D. José María Luna, quién además pronunció, en el propio Museo Pushkin y en el marco de la exposición citada, la conferencia titulada «Picasso de Málaga».

REUNIÓN «ICON CITIES»

1 Y 2 DE SEPTIEMBRE

El 1 y 2 de septiembre, en Kassel, y con la participación del Académico y Director de la Fundación Pi-

EL ACADÉMICO Y DIRECTOR DE LA FUNDACIÓN PICASSO (MUSEO CASA NATAL), D. JOSÉ MARÍA LUNA, EN EL MUSEO PUSHKIN. A LA DERECHA, UNA MUESTRA DE LA EXPOSICIÓN *ANATOMÍA DEL CUBISMO*

PERRY OLIVER Y FERNANDO DE LA ROSA. EXPOSICIÓN "CAMINOS CRUZADOS" (ESCULTURA-PINTURA)

casso (Museo Casa Natal), D. José María Luna, se produjo la reunión anual de *Icon Cities*, grupo de Museos y Casa Natales, constituido en 2013, auspiciado por las Casas Natales de Picasso y de Hans Christian Andersen.

EXPOSICIÓN DE FERNANDO DE LA ROSA

13 DE SEPTIEMBRE

Del 13 de septiembre al 11 de noviembre tuvo lugar, en la Sala de Exposiciones Ana Mª Márquez del Museo de Nerja, la Exposición «Caminos cruzados» (Pintura-Escultura), con obras del artista Perry Oliver (escultura) y del artista y Académico D. Fernando de la Rosa (pintura).

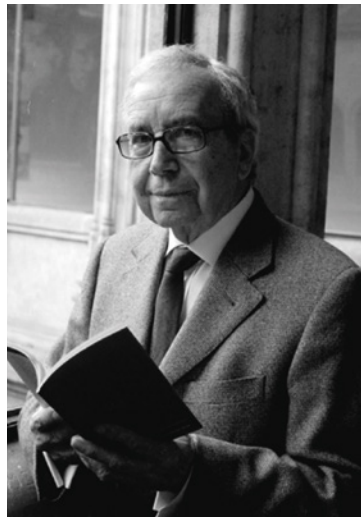
D. Fernando de la Rosa, en diálogo con Oliver, y tal como comentaba Juan Bautista López Blanco en el Catálogo de la Exposición, «...nos muestra por dónde van sus inquietudes y hallazgos pictóricos. Indaga, experimenta, investiga y agranda su visión artística con este trabajo perseverante que le propicia y sugiere nuevos horizontes. Cada propuesta que ofrece es un paso adelante en la consagración de un autor que busca y consigue un lenguaje singular y propio, que hace su obra identificable.»

HOMENAJE A PABLO GARCÍA BAENA

27 DE SEPTIEMBRE

El 27 de septiembre, con motivo de la apertura del curso 2018-19, en el Museo de Málaga / Palacio de la Aduana, tuvo lugar un homenaje a al poeta D. Pablo García Baena (1923-2018), Académico correspondiente en Córdoba (1958) y Medalla de Honor de la Academia 2007.

El acto comenzó con la intervención del Académico D. Francisco Ruiz Noguera, quien pronunció un discurso titulado «Pablo García Baena y Málaga». A continuación, se procedió a una lectura de poemas de Pablo García Baena por parte de los Académicos Dª. Mª Victoria Atencia, D. José Manuel Cabra de Luna, Dª Rosario Camacho, D. Suso de Marcos, Dª Marion Reder, D. Elías de Mateo, D. José Infante, D. Fernando de la Rosa, y D. Francisco Ruiz Noguera. Asimismo, realizaron lectura de poemas los siguientes poetas invitados: D. Rafael Ballesteros, Dª. Inés María Guzmán, Dª Rosa Romojaro, D. Juan José Téllez, D. Rafael Inglada, D. José Antonio Mesa Toré, D Álvaro García, Dª. Auxi González y D. Álvaro Galán Castro.



D. PABLO GARCÍA BAENA, POETA, ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CÓRDOBA (1958) Y MEDALLA DE HONOR DE LA ACADEMIA 2007

CANONIZACIÓN DEL PAPA PABLO VI

14 DE OCTUBRE

D. Francisco Javier Carrillo Montesinos, Vicepresidente 3º de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo cubrió el 14 de octubre de 2018, como Enviado Especial del diario SUR/Vocento, la canonización del papa Pablo VI, desde la terraza de la Columnata de Bernini en la Plaza de San Pedro en el Vaticano. Reproducimos a continuación su artículo publicado al respecto en SUR / Vocento, el 25 de octubre de 2018.

PABLO VI Y LA ESPAÑA DE LA PRE-TRANSICIÓN «SOFÍA LOREN, SÍ; MONTINI, NO»

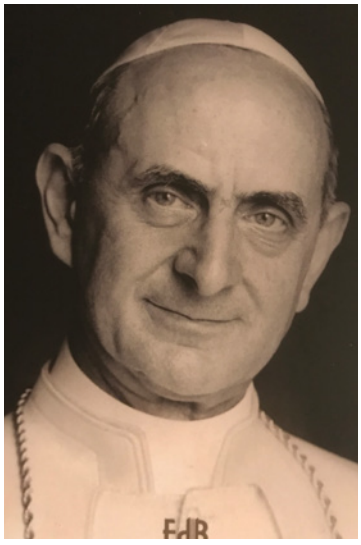
«Quizá sorprenda al lector el título de este artículo escrito cuando el autor del mismo había regresado de la ceremonia de canonización de Pablo VI en la plaza vaticana de San Pedro el 14 de octubre de 2018. Mi intención no es la crónica de un hecho relevante sino situar a Pablo VI en la España de la época con algunas pinceladas de referencia habida cuenta del limitado espacio del que dispongo.

Corrían los últimos años de la década de 1950. El papa san Juan XXIII había decidido iniciar el Concilio Vaticano II y el cardenal Montini (nombre de familia de san Pablo VI) era arzobispo de Milán. La Iglesia en España atravesaba por una época densa en turbulencias políticas y sociales que repercutían en el interior mismo del catolicismo español en donde una parte de la democracia cristiana semi-clandestina ya apostaba por una transición democrática, en el socialismo había surgido la tendencia «cristianos por el socialis-

D. FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS, VICEPRESIDENTE 3º DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO CUBRIENDO, COMO ENVIADO ESPECIAL DEL DIARIO SUR/ VOCENTO, LA CANONIZACIÓN DEL PAPA PABLO VI, EN EL VATICANO

mo» y en el partido comunista preconizaban la «reconciliación nacional» y el diálogo con los cristianos. La Juventud de Acción Católica (JEC), la Juventud Obrera Católica (JOC), así como la Hermandad Obrera de Acción Católica (HOAC) y la prensa de inspiración católica en general estaban insertos en la realidad de la época, sin que escapara de esas tensiones la misma Conferencia Episcopal Española. El Concilio Vaticano II tuvo un impacto considerable, con sus textos renovadores y modernizadores, como fue el de la «Iglesia en el mundo de hoy» y su firme posición ante la libertad religiosa y de conciencia. En esos años, Juan XXIII prohibió que se siguiera utilizando el término «cruzada» para referirse a la Guerra de España. Algunos obispos estaban desorientados y otros entusiasmados.

En ese contexto, el Vaticano quiso derogar el privilegio del Jefe del Estado de la época para el nombramiento de obispos titulares, lo que no se consiguió hasta los nuevos Acuerdos con la Santa Sede firmados por el gobierno de Adolfo Suárez. Sin embargo, ese privilegio no afectaba al nombramiento de obispos auxiliares. Durante el papado de Pablo VI (1963 a 1978), el papa nombró directamente a 35 obispos auxiliares con objetivos renovadores de acuerdo con las decisiones del Concilio Vaticano II que le tocó continuar y clausurar. Precisamente el cardenal Montini, dos meses antes de ser elegido papa, hizo una intervención en abril de 1963 para que el gobierno español conmutara una pena de muerte, petición que no fue atendida. Un grupo de falangistas fanatizados pasearon las calles de Madrid gritando: «Sofía Loren, sí; Montini, no». La situación era muy tensa entre la Santa Sede y España, al punto que se prohibió la venida a España al papa Pablo VI, en 1965, con motivo del Años Santo Compostelano. En 1974, Pablo VI vuelve a intervenir, en tres ocasiones en el mismo día, para que se condonaran varias penas de muerte, sin ser tenido en cuenta. La Santa Sede pensaba que, una vez finalizado el régimen del general Franco, una transición democrática podría «arrastrar» a la Iglesia en España si no tomaba distancia y no aplicaba las decisiones del Concilio Vaticano II. Pablo VI contaba con los buenos oficios del cardenal Tarancón (sobre el que hubo pintadas de extremistas en algunos muros de Madrid: «Tarancón al paredón», con los del joven obispo Fernando Sebastián, hoy cardenal emérito, con los de un grupo —sin duda minoritario— de obispos, así como una parte del «laicado» de inspiración democristiana, liberal e incluso socialista. Pablo VI intervino una vez más (1974) ante las serias amenazas de expulsión de España de un obispo titular, y la Santa Sede, caso de haberse llevado a cabo esa expulsión, tenía redactado un decreto de excomunión de todos los miembros del gobierno y del Jefe del Estado. La expulsión no se llevó a cabo. Carlos Arias, como presidente del gobierno, propuso la ruptura de relaciones diplomáticas con la Santa Sede a lo que firmemente se opuso el general Franco.



EL PAPAPABLO VI, CANONIZADO

Pablo VI había condenado públicamente todo terrorismo, viniera de donde viniese. Postura permanente del magisterio de la Iglesia, así como las condenas a muerte. Había vivido la época del fascismo en Italia y tuvo como referencia a su padre que fue diputado del Partido Popular. Había seguido de cerca la experiencia italiana de los gobiernos de «centro-izquierda» tras la II Guerra Mundial y trabado una profunda amistad con el dirigente democristiano Aldo Moro, asesinado por las Brigadas Rojas. La experiencia de la guerra en Italia, del Vaticano asediado por el ejército nazi siendo papa Pío XII, y los programas de reconstrucción y de transi-

HOMENAJE DE LA UMA A D. ANTONIO GARRIDO MORAGA. MESA REDONDA FORMADA POR EL ACADÉMICO D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA, D. ANTONIO GÓMEZ YEBRA, Dª SUSANA GUERRERO SALAZAR, D. SALVADOR MONTESA PEYDRÓ, D. TEODORO LEÓN GROSS, Y D. PEDRO LUIS GÓMEZ

ción democrática, jugando la Iglesia un papel de primer orden, creo fueron determinantes en la diplomacia vaticana con el papa Pablo VI.

Pablo VI es declarado santo por el papa Francisco junto al arzobispo Romero asesinado en San Salvador por grupos armados de extrema derecha mientras decía la misa, así como cuatro personas más santificadas en la plaza de San Pedro. Fui testigo presencial.

Hoy, con cierta perspectiva, puede afirmarse que Pablo VI, ética y moralmente, contribuyó en profundidad al caldo de cultivo de la Transición democrática en España. Es un hecho evidente, prácticamente ignorado por las nuevas generaciones en España. Y también por las menos nuevas.»

HOMENAJE DE LA UMA A ANTONIO GARRIDO MORAGA

16 DE OCTUBRE

El 16 de octubre, la Universidad de Málaga y la Comisión de Amigos Pro Homenaje, a través de la Sociedad Económica de Amigos del País, rindieron un emotivo homenaje póstumo al doctor y Académico D. Antonio Garrido Moraga, parlamentario andaluz y responsable de la puesta en marcha en 1992 de la Facultad de Ciencias de la Comunicación.

El vicerrector de Política Institucional y catedrático de Periodismo, Juan Antonio García Galindo, presidió el homenaje en el rectorado, que llenó su salón de actos con autoridades municipales, provinciales y autonómicas, profesores, exalumnos, familiares y allegados de D. Antonio Garrido. «Su pérdida nos ha despojado de una de nuestras mentes más brillantes, pero su legado, humano, académico y científico, sigue vivo en esta universidad», expresó.

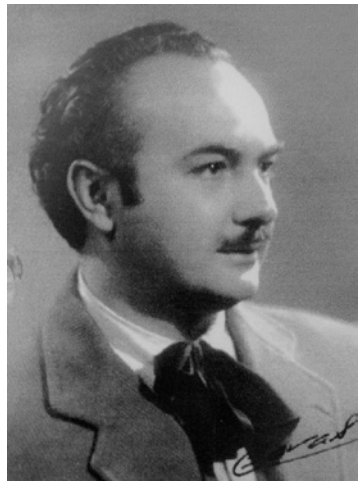
La laudatio corrió a cargo del profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UMA y Académico, D. Francisco Ruiz Noguera, que realizó una significativa semblanza del doctor Garrido: «Una personalidad poliédrica, de gran humanidad y enorme personalidad». De su trayectoria destacó, por encima de cualquier otra faceta, «su amor por la literatura y su preocupación por la educación, no sólo como la suma de conocimientos, sino también por su capacidad de transmitir valores».

La mesa redonda posterior contó con los profesores de la Universidad de Málaga D. Salvador Montesa Peydró, D. Pedro Luis Gómez, D. Teodoro León Gross, D. Antonio Gómez Yebra y Dª Susana Guerrero Salazar, que también quisieron tener emotivas palabras hacia el recuerdo del doctor Garrido Moraga, desgranando innumerables cualidades como gran conversador, humanista, docente y referente en múltiples campos durante su trayectoria personal y profesional.

MESA REDONDA SOBRE PALMA BURGOS

17 DE OCTUBRE

Con motivo del Centenario del nacimiento del escultor, imaginero y pintor malagueño D. Francisco Palma Burgos (1918-1985) tuvo lugar, en el Salón de Actos del Museo del Patrimonio Municipal, una mesa redonda organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Participaron La Vicepresidenta 1ª de la Academia, Dª Rosario Cama-



EL ESCULTOR, IMAGINERO Y PINTOR MALAGUEÑO D. FRANCISCO PALMA BURGOS

cho, la Secretaria de la Academia, Dª Marion Reder, los académicos D. Suso de Marcos, D. Elías de Mateo Avilés, y Dª Mª Pepa Lara, y el Comisario de la Comisión del Centenario de Palma Burgos, D. Cecilio Rodríguez Sánchez. El acto fue presentado y moderado por D. José Antonio Lorente Rueda, Subcomisario de dicha Comisión.

HOMENAJE A GAMEL WOOLSEY

22 DE OCTUBRE

El 22 de octubre, en el Centro Andaluz de las Letras, tuvo lugar el acto conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de Gamel Woolsey, esposa de Gerald Brenan, y autora del título *Málaga en llamas.* En el acto intervendrán el Académico D. Carlos Taillefer y D. Javier García-Mauriño, autores de *En busca del paraíso*, guion original para el cine, junto con Juan José Téllez, director del Centro Andaluz de las Letras. Se hablará de la escritora norteamericana con motivo del 50 aniversario de su fallecimiento y habrá una lectura de diversos fragmentos del guion a cargo de los actores Teresa Alba y Enrique Girón.

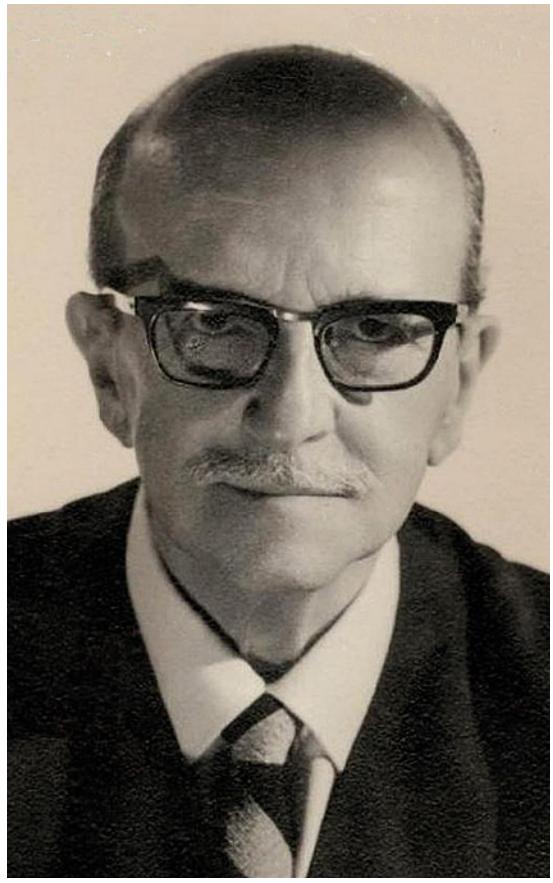
Gamel Woolsey publicó muy poco durante su vida: *Middle Earth* (1931), una colección de 36 poemas; *Death's Other Kingdom* (1939) fue el título de la primera edición del libro que en posteriores ediciones tomó el título de *Málaga en llamas*, donde narra su experiencia personal durante la Guerra Civil Española en Málaga, y *Spanish Fairy Stories* (1944). Otras obras han sido publicadas tras su muerte en 1968. Está enterrada junto a su esposo en el cementerio inglés de Málaga.

CONFERENCIA SOBRE JOSÉ MARÍA SOUVIRON

24 DE OCTUBRE

El 24 de octubre, en el Conservatorio María Cristina, y dentro de las Jornadas sobre «José María Souvirón y su tiempo», organizadas por el Centro Cultural Generación del 27 y la Fundación Unicaja, el Académico D. Francisco Ruiz Noguera impartió la conferencia titulada «La poesía de José María Souvirón.»

José María Souvirón fue *Premio Nacional de Literatura Miguel de Cervantes* en 1967, Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y miembro honorario de la Academia Chilena de la Lengua. Poseía la Orden al Mérito de Chile y era comendador con placa de la Orden de Alfonso X el Sabio y comendador de la Orden de Isabel la Católica.



JOSÉ MARÍA SOUVIRÓN HUELIN (1904-1973), ESCRITOR, ENSAYISTA Y CRÍTICO

(DE IZQUIERDA A DERECHA) EL VICERRECTOR DE LA UMA D. JUAN A. GARCÍA GALINDO, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS D. FERNANDO ORELLANA RAMOS, EL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, D. JOSÉ M. CABRA DE LUNA Y EL PRESIDENTE DE HONOR DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS, D. ALFREDO ASENSI MARFIL

HOMENAJE A MODESTO LAZA PALACIOS

5 DE NOVIEMBRE

El 5 de noviembre, en la finca de la Calle Molina Lario nº4, se descubrió una placa promovida por la Academia Malagueña de Ciencias, que conmemora el lugar donde vivió el que fue Académico de Bellas Ar-

tes de San Telmo D. Modesto Laza Palacios, en el que se encontraba la sede de su Farmacia y Rebotica, y en el que se celebraron multitud de actos culturales promovidos por este personaje de dimensión nacional. El acto fue presidido conjuntamente por Juan Antonio García Galindo, Vicerrector de la Universidad de Málaga; D. Federico Orellana, Presidente de la Academia Malagueña de Ciencias; Dª Victoria Abón, Presidenta del Ateneo de Málaga; D. José Manuel Cabra de Luna, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y D. Alfredo Asensi, Presidente de Honor de la Academia Malagueña de Ciencias.

A este insigne botánico y farmacéutico, Málaga le debe, entre otras cosas, el Jardín Botánico de La Concepción, que Laza salvó de la invasión urbanística gracias a una paciente labor de artículos de prensa y gestiones durante años. De D. Modesto Laza, comentó D. Alfredo Asensi, «... son conocidos sus trabajos botánicos en diversos enclaves de Málaga, y más concretamente en las Sierras de Tejeda y Almijara, que fueron objeto de su Tesis Doctoral, dirigida a la sazón por el Profesor Cuatrecasas y que constituyó uno de los primeros ejemplos de estudios sobre la vegetación de un territorio contemplado bajo el prisma metodológico de la fitosociología, según la Escuela de Upsala. Este estudio fue, a la vez, un excelente Catálogo florístico de la zona, revisado por Carlos Pau. También es memorable su estudio sobre la *Florula Farmaceutica Malacitana,* que supuso su discurso de ingreso en la Real Academia Nacional de Farmacia. Dicha *Florula*, de la que somos coautores, ha sido reeditada —con algunas correcciones y adicciones— con notable éxito por el Colegio Farmacéutico de Málaga. Es digno de mención su estudio sobre *La Celestina* que avaló su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.»

También debe recordarse el empeño y la decidida defensa de Modesto Laza en favor de la creación de una Universidad para Málaga, convertida en realidad a comienzos de la década de los años 70, y que le concedió a título póstumo, en 1982, la Medalla de Oro.

Dª ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ, VICEPRESIDENTA 1ª DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, ACADÉMICA DE LA ACADEMIA ANDALUZA DE LA HISTORIA Y CATEDRÁTICA DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PRIMER ACTO DE HOMENAJE A ROSARIO CAMACHO

8 DE NOVIEMBRE

La VIII edición del ciclo de conferencias «Málaga: un escenario único», que surgió con el objetivo de acercar a la sociedad el patrimonio tanto cultural como natural de esta ciudad y de su provincia, propició en esta ocasión que se rindiera homenaje a Dª Rosario Camacho Martínez, Vicepresidenta 1ª de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Académica de la Academia Andaluza de la Historia y catedrática de Historia del Arte en la Universidad de Málaga. El acto se celebró en la Sala Ámbito Cultural el Corte Inglés, y en el mismo intervinieron D. Juan Cobalea, presidente de la Fundación Málaga; Dª Mari Pepa

Lara, Académica de Bellas Artes de San Telmo, de la Real Academia de Ciencias y de la Academia Andaluza de la Historia, y Dª Esther Cruces, Directora del Archivo Histórico Provincial de Málaga y Académica de la Real Academia Andaluza de la Historia.

El doctor D. Eduardo Asenjo Rubio, profesor titular del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, impartió una conferencia titulada «Las arquitecturas pintadas en Málaga, el largo camino de la memoria recuperada». En palabras de Asenjo: «Esta contribución es un sentido homenaje a la catedrática Rosario Camacho con la que he compartido infinitud de experiencias, emotivas y científicas, en el campo de las pinturas murales de Málaga. Desde que en 1996 me llamara para formar parte de un equipo de becarios de su proyecto de investigación, hasta el último congreso del CEHA hemos recorrido un camino que se ha basado en estudiar para construir conocimiento, con el fin de ofrecerlos a la sociedad y a los profesionales».

Por su parte, el Dr. D. Antonio Santana impartió la conferencia titulada «El palacete Benahavís, el edificio de Strachan que se ha convertido en símbolo de la defensa del Patrimonio Arquitectónico y Urbanístico de Málaga.» El acto fue presentado por Dª Carmen Íñiguez Sánchez, arqueóloga y coordinadora del ciclo.

CARLOS TAILLEFER, PREMIO FICCAB 2018

8 DE NOVIEMBRE

La 17 edición del Festival Internacional de Cortometraje y Cine Alternativo de Benalmádena (FICCAB) celebró, en la noche del 8 de noviembre, su ceremonia de inauguración con la entrega del Premio de Interpretación «Ciudad de Benalmádena» a la actriz Nathalie Poza, ganadora del Goya este año por su papel protagonista en No sé decir adiós (película proyectada durante la inauguración), y el premio especial FICCAB 2018 al director, productor y Académico de San Telmo D. Carlos Taillefer, director del mediometraje Por la Gracia de Dios, una de las obras que más revuelo armó durante su estreno en la Semana del Cine de Autor de Benalmádena hace ya 40 años. En la ceremonia inaugural en la Casa de la Cultura, D. Carlos Taillefer pronunció uno de los discursos más emotivos jamás pronunciados en el contexto del FICCAB: una reivindicación de Benalmádena como escaparate del cine de autor más independiente y audaz desde tiempos de la censura y la dictadura, en los que la Semana del Cine de Autor de Benalmádena era el único espacio de libertad en todo el territorio nacional para disfrutar de las películas que marcaban tendencia y vanguardia en la década de los 70.

EL CINEASTA Y ACADÉMICO D. CARLOS TAILLEFER, PREMIO ESPECIAL FICCAB 2018.

Taillefer terminó haciendo suyas las palabras del director Ken Loach cuando ganó la Palma de Oro en Cannes en 2016: «Este Festival es muy importante para el futuro del cine. Resistid y permanecer fuertes».

CONFERENCIA «LAS MUSAS EN EL ARTE HISPANORROMANO»

15 DE NOVIEMBRE

El 15 de noviembre, en la Sala de Conferencias del Museo Arqueológico Nacional, y dentro del ciclo «Arqueología y Patrimonio de Carthago Nova», tuvo lugar la confe-

PINTURA DE LA MUSA CALÍOPE, PROCEDENTE DE LAS EXCAVACIONES DEL CERRO DEL MOLINETE, EN CARTAGENA. IMAGEN: TOMÁS AGUILERA DURÁN

EL ESCULTOR Y ACADÉMICO D. SUSO DE MARCOS, TRAS RECIBIR EL PREMIO ALFA, OTORGADO POR LA FEDERACIÓN DE ASOCIACIONES «CENTRAL CIUDADANA»

rencia del catedrático y Académico D. Pedro Rodríguez Oliva, titulada «Las Musas en el arte hispanorromano».

Este ciclo ha resultado idóneo para reflexionar y divulgar los trabajos arqueológicos, de conservación-restauración y puesta en valor realizados en el Parque Arqueológico del Molinete de Cartagena en el periodo 2008-2018, los cuales se contextualizan en el gran proyecto de recuperación patrimonial que en las últimas décadas ha convertido Cartagena en un paradigma de gestión patrimonial y en modelo de cómo el patrimonio cultural y el arqueológico pueden coadyuvar a redefinir, en los albores del siglo XXI, nuestras ciudades históricas desde el punto de vista urbanístico, social, económico y turístico. A su vez, estos trabajos, junto con otros desarrollados en la ciudad en los últimos 30 años, han enriquecido notablemente el conocimiento científico sobre la Historia de la ciudad y, en particular, sobre la colonia romana de Carthago Nova, una de las principales metrópolis del Mediterráneo occidental.

En este contexto, el ciclo de conferencias ofreció un panorama del patrimonio cultural y arqueológico de Cartagena, en particular el de época romana, así como una visión amplia de los resultados arqueológicos obtenidos en el marco del proyecto del Moliente. Especial atención se prestó a los ciclos pictóricos documentados en el curso de estos trabajos y a su inserción en el panorama actual de la pintura mural romana de la colonia. Por último, se dieron a conocer los resultados de los trabajos sobre los cuadros con evocaciones de Apolo y las Musas fechados en el siglo I d.C., que fueron reutilizados en el Edificio del Atrio a inicios del siglo III d.C. y que se enmarcan en el conjunto de las representaciones de Musas constatadas en el arte de la Hispania romana.

SUSO DE MARCOS, PREMIO ALFA

23 DE NOVIEMBRE

El 23 de noviembre, en la ceremonia celebrada en el Salón de Actos de la Autoridad Portuaria, la Federación de Asociaciones «Central Ciudadana» entregó sus Premios Épsilon, siendo distinguido con el de categoría Alfa el escultor y Académico de San Telmo D. Suso de Marcos.

El Premio le fue otorgado en función del reconocimiento a sus méritos por su dilatada trayectoria profesional, en la que si como docente en la Escuela de Arte San Telmo ha dejado una profunda huella y una estela de destacados discípulos, en su faceta de escultor ha desarrollado una prolífica y comprometida producción, parte de la cual ha puesto a disposición del público en su Casaestudio, en cuyos espacios viene realizando cada año una selectiva programación cultural con múltiples actividades, de carácter gratuito.

La Federación de Asociaciones «Central Ciudadana» potencia la democracia participativa y ciudadana, apoyando el tejido asociativo en su labor diaria. Aúna sus fuerzas en estos premios para agradecer y reconocer la labor realizada por personas, entidades o empresas públicas o privadas, a favor de la calidad de vida de los ciudadanos de Málaga en aspectos deportivos, culturales, sociales y en general en valores que hayan contribuido de forma eficaz y visible al bienestar del ciudadano malagueño.

SEGUNDO ACTO DE HOMENAJE A ROSARIO CAMACHO

11DE DICIEMBRE

Dentro del Ciclo titulado «Málaga, un escenario único» y en la Sala Ámbito Cultural El Corte Inglés, tuvo lugar, el 11 de diciembre, el segundo acto de homenaje a Dª Rosario Camacho Martínez, Vicepresidenta 1ª de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Académica de la Academia Andaluza de la Historia y catedrática de Historia del Arte en la Universidad de Málaga.

En el acto intervinieron Dª Estrella Arcos von Haartman, restau-

radora y Académica de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y Dª Mª Carmen Iñiguez, como Directora y Coordinadora del ciclo.

Se presentó el libro «Valores e identidad de los paisajes culturales (instrumentos para el conocimiento y difusión de una nueva categoría patrimonial)», de la profesora doctora de la Universidad de Málaga Dª Belén Calderón Roca, y se procedió a la presentación del Almanaque 2019 de la Asociación para la defensa de las Chimeneas y el Patrimonio Industrial de Málaga, por D. Antonio Santiago Ramos, Doctor en Geografía y profesor de EESS.

Además, el acto fue completado por el Dr. D. Francisco José Rodríguez Marín, Profesor Titular del Departamento de Historia del arte de la Universidad de Málaga, que impartió la conferencia titulada «Reivindicar la cultura desde lo funerario; Criptas y Cementerios Malagueños.»

PREMIO A LA CULTURA MALAGUEÑA ANTONIO GARRIDO MORAGA 2018

12 DE DICIEMBRE

El 12 de diciembre, en el Salón de Actos del Centro Cultural «María Victoria Atencia» (MVA), se procedió a la entrega de Premios a la cultura malagueña «Antonio Garrido Moraga», de la Diputación de Málaga.

EL Boletín Oficial de la Provincia publicó en fecha 24 de octubre de 2018 la convocatoria del premio a la cultura malagueña «Antonio Garrido Moraga». Este premio recompensa la meritoria labor realizada en cualquier ámbito cultural, bien como reconocimiento a la obra o actuación hecha pública o realizada, bien en casos debidamente motivados, como reconocimiento a una trayectoria profesional.

En este caso resultó premiado el «Festival de Málaga. Cine en Español», que fue creado en 1998 por el Ayuntamiento de la ciudad e impulsado precisamente por Garrido Moraga como concejal de Cultura. Desde entonces, y ya celebrada su 21 edición, se ha convertido en un gran proyecto para la ciudad y la provincia que contribuye a la difusión y promoción de la cinematografía española, potenciando su desarrollo y comercialización internacional. También obtuvo mención especial el ciclo de conferencias de divulgación 'Encuentros con la Ciencia', un proyecto promovido por profesores de la Universidad de Málaga y secundaria, considerado su esfuerzo para informar de la importancia de la ciencia en la vida cotidiana. Asimismo, obtuvieron menciones espaciales las iniciativas «Cuadernos del Rebalaje», la Escuela de Arte de San Telmo, la Fundación García Aguilera e «Idígoras & Pachi».

El jurado del premio estuvo formado por D. Pedro Bosquet, direc-

CARTEL ANUNCIADOR DEL PREMIO A LA CULTURA MALAGUEÑA ANTONIO GARRIDO MORAGA

EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE, JUNTO A LA ACADÉMICA Dª Mª PEPA LARA Y OTROS MIEMBROS DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS

tor técnico de Cultura y Educación de la Diputación de Málaga; D. Bartolomé Ruiz, director de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera; D. Fernando Orellana, presidente de la Academia Malagueña de Ciencias; D. Francisco Ruiz, en representación del Centro del 27; D. José Manuel Cabra de Luna, presidente de la Real Academia de Artes de San Telmo; D. José María Ruiz Povedano, presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País; D. Luis Pablo Ortega, en representación de la Fundación María Zambrano; Dª Victoria Abón Cabrera, presidenta del Ateneo de Málaga y Dª María del Mar Castellón, jefa de servicio de la delegación Cultura de la Diputación de Málaga y secretaria del jurado.

CONFERENCIA DE MARÍA PEPA LARA

14 DE DICIEMBRE

El 14 de diciembre, en el Salón de Actos de la Sociedad Económica de Amigos del País, y patrocinado por el Museo Andaluz de la Educación, la Academia Malagueña de Ciencias y el Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Málaga, tuvo lugar la conferencia de la Académica Dª Mari Pepa Lara titulada «Gálvez alcalde. Su faceta política», dentro del evento «José Gálvez Ginachero, Médico, Académico, Gestor y Bienhechor».

VISITA GUIADA POR SUSO DE MARCOS

18 DE DICIEMBRE

El 18 de diciembre, y como referente de las visitas guiadas por Suso de Marcos a la colección museística de su Casaestudio, la última del año ha sido la de un grupo de escolares de 6º curso, con sus correspondientes profesoras, del Colegio La Candelaria de Benagalbón. Un recorrido que les supuso el complemento ideal a lo que ya habían experimentado con la Exposición del propio escultor en la Sala Robert Harvey, con sede en su centro educativo.

TRIBUNA EUROMEDITERRÁNEA 2018 (RESUMEN DEL AÑO)

TRIBUNA EUROMEDITERRÁNEA 2018 (RESUMEN DEL AÑO)

En el marco del Ateneo de Málaga y con el patrocinio de la Fundación Málaga, el Académico y Vicepresidente 3º de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, D. Francisco Javier Carrillo Montesinos, como director de TEM Tribuna Euromediterránea, —iniciada en abril 2018 con periodicidad mensual—, ha organizado un salón público de debate libre y plural sobre temas internacionales que giran en torno al espacio euromediterráneo. La programación se desarrolló con las siguientes ponencias:

Abril: Carlos Espinosa de los Monteros, Alto Comisionado de

EL ESCULTOR Y ACADÉMICO D. SUSO DE MARCOS RODEADO DE LOS ESCOLARES EN EL JARDÍN DE SU CASA-ESTUDIO

TRIBUNA EUROMEDITERRÁNEA FORO DIRIGIDO POR EL VICEPRESIDENTE 3º DE LA ACADEMIA, D. FRANCISCO J. CARRILLO MONTESINOS, DESARROLLADO EN EL MARCO DEL ATENEO DE MÁLAGA, Y CON EL PATROCINIO DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA

España para Marca España y Técnico Comercial del Estado. Ponencia: *España en el espacio euromediterráneo*.

Mayo: Rubén Carlos García Servert, Teniente General del Ejército del Aire y Comandante del Centro de Operaciones Aéreas Sur de la OTAN, Licenciado en Derecho y en Ciencias Políticas y Sociología. Ponencia: *Seguridad y Defensa europea en un mundo raro*.

Junio: Jesús García Calderón, Fiscal del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía y Director de la Real Academia de Bellas Artes de Granada. Ponencia: *La lucha contra la corrupción. La necesidad de una respuesta europea*.

Septiembre. Jaime Lanaspa Gatnau, Presidente de la Red Española de Ciudades Interculturales y Patrono de la Fundación La Caixa. Ponencia: *La gestión de la emigración en Europa. La singularidad ibera*.

Octubre: Federico Soriger, Médico y Miembro numerario de la Academia Malagueña de Ciencias. Ponencia: *El enemigo invisible del espacio euromediterráneo. Una mirada desde la salud pública.* Noviembre: Eugenio Nasarre, Presidente del Consejo Federal Europeo en España; Ana Salinas de Frías, Catedrática de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales, y José Isaías Rodríguez García-Caro, Miembro del Comité Federal Europeo de España. Ponencia: *Europa como tarea*.

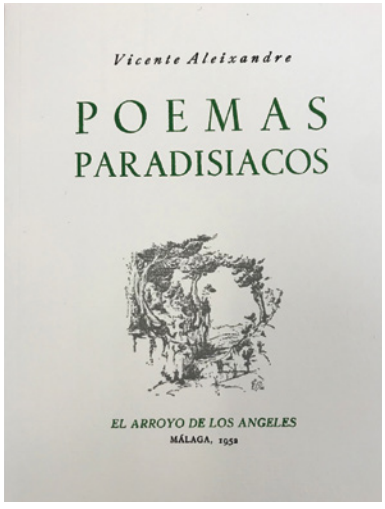
Diciembre: Wacef Chiha, Embajador de Túnez en España. Ponencia: *Túnez, un país democrático fuente de partenariado en el Mediterráneo*.

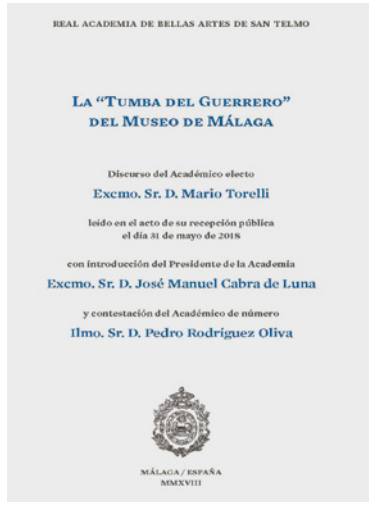
Para el inicio de 2019, han sido programadas las siguientes ponencias: en febrero, Jean-Pierre Filiu, Catedrático en el Instituto de Ciencias Políticas–Sciences Po de París, con la ponencia *Revolución y contrarrevolución en el mundo árabe.* Y en marzo, Ramón Tamames, Catedrático de Estructura Económica y Titular de Cátedra Jean Monnet de la Unión Europea, con la ponencia *El cosmos de los griegos y de las profecías judeocristianas en el Mediterráneo antiguo*, (al hilo de su libro titulado *Buscando a Dios en el universo. El sentido de la vida en un planeta antrópico)*.

COLABORACIONES DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA CON LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

RESUMEN ANUAL

A lo largo del año 2018, la Fundación Málaga, ha mantenido una estrecha colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, traduciéndose la misma, fundamentalmente, en el patrocinio de los Premios Málaga de Investigación 2018 (del cual se da cumplida información en este Anuario), y en la colaboración de las publicaciones *«La tumba del Guerrero» del Museo de Málaga* (discurso del Académico electo D. Mario Torelli, leído en el acto de su recepción pública el 31 de mayo de 2018) y en la edición facsímil del libro de poemas *Poemas paradisíacos,* de Vicente Aleixandre. ●





COLABORACIONES DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA CON LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO EN 2018

08

HOMENAJE, MEMORIA Y RECUERDOS

348. IN MEMORIAM. PROFESOR DOCTOR D. JOSÉ MANUEL PÉREZ-PRENDES MUÑOZ-ARRACO / Marion Reder Gadow 351. IN MEMORIAM. RECORDANDO A KOFI ANNAN Y SU DIPLOMACIA PREVENTIVA / Francisco Javier Carrillo Montesinos 354. IN MEMORIAM. ENRIQUE MAPELLI LÓPEZ / Rosario Camacho 358. IN MEMORIAM. MIGUEL ROMERO ESTEO / José Infante 361. HOMENAJE A MANUEL ALCÁNTARA (1928-2019) / Jose Manuel Cabra de Luna / Ángel Asenjo Díaz / Francisco Javier Carrillo Montesinos / Elías de Mateo Avilés / Francisco Ruiz Noguera

IN MEMORIAM

PROFESOR DOCTOR D. JOSÉ MANUEL PÉREZ-PRENDES MUÑOZ-ARRACO

El 1 de mayo de 2017 recibimos la triste noticia del fallecimiento del Profesor don José Manuel Pérez-Prendes, catedrático de Historia del Derecho y académico correspondiente de la de San Telmo en Madrid, además de académico de número de la Academia Portuguesa da Historia (1992) y correspondiente de la Academia de la de Historia Argentina (1992), así como Doctor Honoris Causa de la Universidad Carlos III de Madrid (2007). Su fallecimiento ha causado honda consternación en el mundo académico y editorial. Personalmente para mí y para otros colegas de la comunidad universitaria, discípulos suyos, nos ha abandonado nuestro colega, nuestro amigo, pero sobre todo nuestro Maestro, en el más amplio sentido del término.

Es muy difícil resumir en breves palabras la biografía y la extensa obra del Profesor Pérez Prendes. Don José Manuel nació en Madrid, el 13 de noviembre de 1933, y estudió Derecho, Filosofía y Letras (Historia), Economía y Música en Madrid, doctorándose en Derecho en 1959 con la tesis doctoral dirigida por don Manuel Torres, su maestro. Completa su formación en la Facultad de Derecho, en Friburgo in Breisgau, durante los cursos 1960-65, bajo la tutela del Prof. Hans Thieme, y en La Sapienza (Roma) junto al Catedrático Francesco Calasso, en 1966; así como en el Reino Unido y en Portugal. Impartió docencia en diversas Universidades españolas: en la Complutense de Madrid, en la Pontificia de Salamanca, en la de La Laguna y en la de Granada, en las Facultades de Políticas y Sociología, Geografía e Historia y Derecho de las mismas, a 45 promociones de alumnos. Tras sí ha dejado un bagaje de más de 230 publicaciones, y es que para él investigar, construir y reconstruir la Historia del Derecho era una cuestión de goce estético de la creación misma, de placer personal, que nos ha trasmitido a los que nos hemos formado junto a él. El Profesor Pérez Prendes indagó no sólo la vida social del Derecho, sino su práctica, sus imágenes, las mentalidades y los intereses que podían dar vidas diferentes a los

D. JOSÉ MANUEL PÉREZ -PRENDES MUÑOZ-ARRACO

preceptos jurídicos; y se valió para ello del estructuralismo. No ha sido un profesor y un investigador anclado en los temas, en las fuentes ni en la bibliografía tradicional, sino que siempre iba en la vanguardia de las tendencias más actuales.

Además de su trayectoria docente e investigadora asumió cargos de gestión universitaria; fue Director General de Ordenación Universitaria y del Profesorado (1981-1982) y Secretario General del Instituto de Cooperación Iberoamericana del Ministerio de Asuntos Exteriores de España (1985-1992).

El Profesor Pérez-Prendes fundó y dirigió las revistas *Interpretatio. Revista de la Historia del Derecho* (Granada 1976) y la electrónica *e-SLegal History Review*, Portal de Iustel. Su obra no solo se enmarca en la Historia del Derecho, sino que es multidisciplinar como lo demuestra su discurso de ingreso en la de San Telmo de Málaga, un 27 de enero de 2005, en el Salón de Trono de la Subdelegación de Gobierno, en el entonces Palacio de la Aduana y hoy Museo de Bellas Artes, en torno a un tema en el que conjugaba sus conocimientos jurídicos con los humanistas, psicológicos y estéticos *El Mito de Friné: Nuevas Perspectivas,* como la verdad desnuda. Muchos de los académicos aquí presentes recordarán el impacto que causó entre los asistentes.

Lamentablemente no hemos tenido ocasión de volver a escuchar sus reflexiones, sobre la necesidad de una nueva Constitución en la que se refleje en el preámbulo la realidad nacional de España; ni su vibrante y riguroso discurso sobre temas de Derecho visigodo y germánico (que él introdujo en el Derecho histórico), o Derecho medieval o común; o sobre otros temas, como el de la *Herencia de Cristóbal Colón*, en torno a los pleitos Colombinos, que el pasado año presentó en la Academia Portuguesa da Historia.

Como indica su discípula, la Profesora Remedios Morán de la UNED, el Prof. Pérez Prendes, atraía por su personalidad de carácter fuerte, de tesón inquebrantable, luchador por sus ideas hasta su extenuación. Orador privilegiado, apelaba a la palabra como única arma, y cualquier exposición verbal, él la convertía en una pieza maestra de la oratoria.

Descanse en Paz, mi inolvidable y querido Maestro, al que siempre recodaremos por su valía intelectual y por su carisma personal. Sus obras son su gran legado.

MARION REDER GADOW

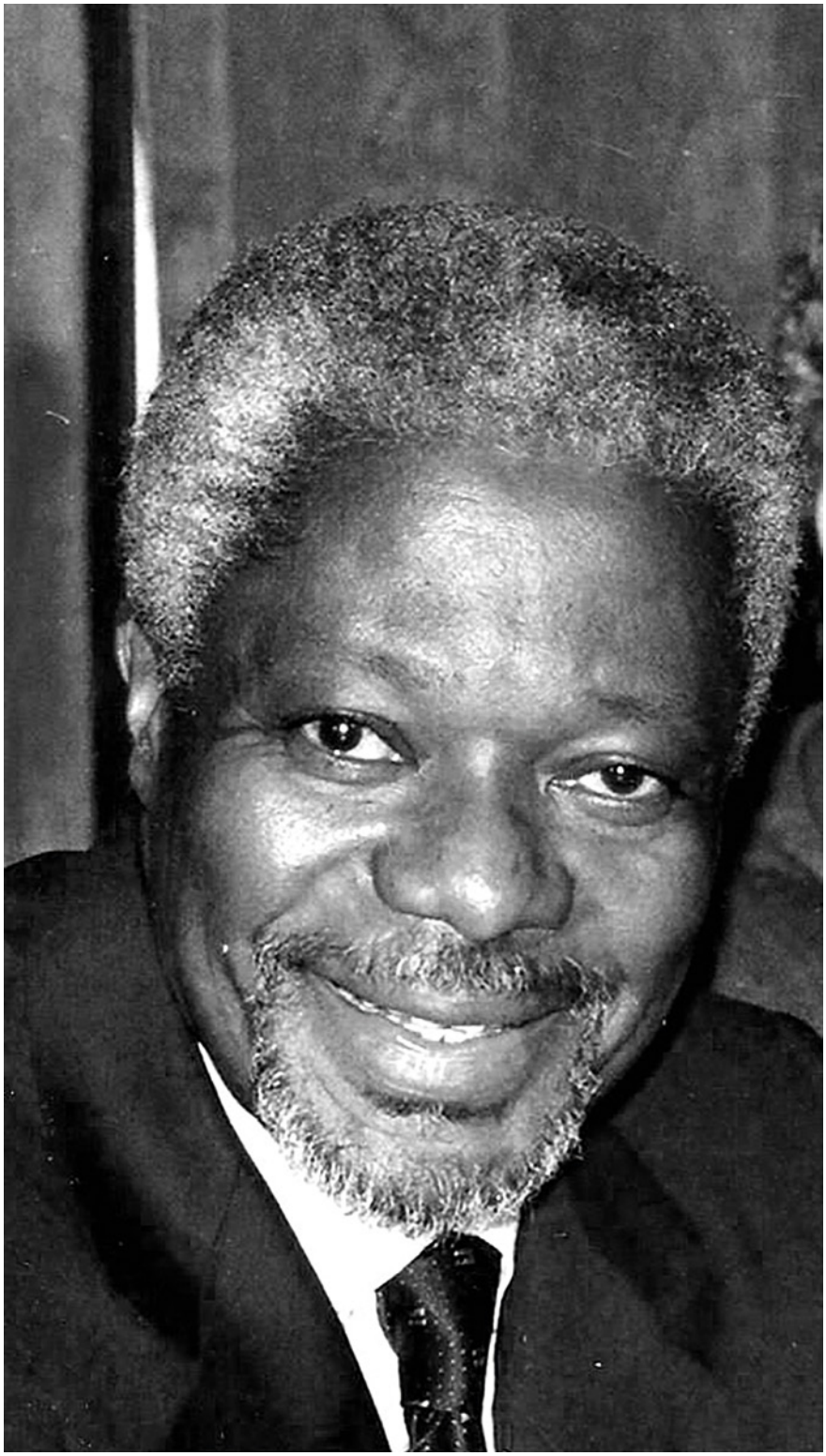
IN MEMORIAM

RECORDANDO A KOFI ANNAN Y SU DIPLOMACIA PREVENTIVA

Kofi Annan, ex Secretario General de la ONU, ha muerto en 2018. Se ha llevado consigo su 80 aniversario. Premio Nobel de la Paz por su extraordinaria labor en favor de la Diplomacia Preventiva como instrumento fundamental para evitar las guerras, los enfrentamientos y los conflictos armados. El hombre del carácter siempre sereno. Nunca subió el tono de la expresión de su lenguaje reflexivo sin que ello fuera obstáculo a la firmeza de sus convicciones y del mandato que había recibido de la Carta de las Naciones Unidas y del Consejo de Seguridad de la ONU. Conocía los mecanismos onusianos; era «un hombre de la casa» desde la que llegó a ser elegido Secretario General. Había destacado su labor al frente del Departamento de las Misiones para el Mantenimiento de la Paz (los «Cascos Azules»). Cumplió con el mandato de reformar en profundidad el Secretariado de la ONU que, en realidad, es políticamente dirigida por el Consejo de Seguridad. Los límites de la acción de la ONU, al igual que de la UNESCO, se encuentran en los Estados Miembros que la integran. Este hecho impidió que Kofi Annan no pudiera detener la Guerra de Irak para lo que había desarrollado una acción diplomática personal sin precedentes.

Estuve a su servicio durante un año como su embajador/coordinador-residente del sistema de Naciones Unidas en Túnez (acumulando esta función con las de embajador de la UNESCO, con secretariados diferentes de apoyo). En esa época conocí personalmente a Kofi Annan y a su esposa Nane, nórdica, que trabajaba la escultura. Le organicé una visita oficial a Túnez, que continuó con otra, más delicada, en Libia en donde Gadafi debía autorizar la salida de dos terroristas para ser juzgados por el Tribunal de La Haya. Habían atentado contra un avión en vuelo. Los terroristas fueron juzgados en La Haya.

Al llegar a Túnez, me pidió que evitara las cenas en el programa oficial pues a esas horas de la noche se comunicaba, mediante el sistema de comunicaciones vía satélite que le acompañaba, con diferentes jefes de Estado ya



KOFI ANNAN, EX SECRETARIO GENERAL DE LA ONU

que, si no recuerdo mal, se estaban desarrollando en el mundo unos 35 conflictos armados (guerras parciales). Al finalizar estas conversaciones telefónicas de altísimo nivel, me pidió le acompañara, junto a su esposa Nane, a dar un paseo por la playa sin el mayor protocolo salvo la escolta que lo protegía.

Como es habitual en estos viajes, aparte las visitas protocolarias al Jefe del Estado y al Primer Ministro, tuvo lugar una serie de reuniones técnicas, presididas por Annan y por el ministro de Relaciones Exteriores para pasar revista a la cooperación entre la ONU y Túnez. También se abordaron temas relativos a la región de los Estados Árabes así como la contribución de Túnez a las «Misiones de Paz» («Cascos Azules») en la que estuvo presente el director de este Departamento de la ONU, Hedi Annabi, destacado especialista en Derecho internacional y buen amigo personal. Annabi murió en misión especial de la ONU en Haití durante un terremoto.

En estos viajes oficiales suele haber una parte dedicada a «negociaciones secretas», algunas de ellas referidas a violaciones de derechos humanos, a problemas de gobernanza y funcionamiento democrático, así como los referentes al funcionamiento de la justicia. Y a la consideración jurídica de la mujer. (En este tema, Túnez era el país más avanzado del mundo árabe, y lo sigue siendo en la actualidad, con la única Constitución democrática del mundo árabe tras la huida del dictador Ben Ali y la instauración de la democracia).

Kofi Annan me pidió, tras la visita al Sitio de Cartago, Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO, pasear por la ciudad y visitar el mercado árabe (la vieja Medina/zoco). A lo que lo animé a pesar de las enormes reticencias de las autoridades por razones de seguridad. Esas reticencias entonces no estaban justificadas. La visita tuvo lugar y los mercaderes y viandantes, en un país de buen nivel cultural y escolarización universal, aplaudían a Kofi Annan (sin duda expresaban el deseo de democracia) y se empeñaban en obsequiarle con modestos objetos de la artesanía local. Se detuvo especialmente con uno de los mercaderes para observar como martilleaba el cobre, lo que él intentó hacer seguidamente.

La espontaneidad afable de Kofi Annan, y de Nane, la subrayo pues fue una dimensión de su personalidad a través de toda su vida, tanto en Nueva York, en Ginebra como en Túnez en donde lo encontré, o en otras circunstancias. Una empatía natural con sus colaboradores, asistentes, secretarias, Jefes de Estado, ministros, intelectuales, artistas y, sobre todo, con los más desfavorecidos por razones económicas, sociales, culturales o por los terribles efectos de las guerras y sus millones de refugiados. Solía llevar, de manera permanente, una paloma de la paz en el ojal de su chaqueta.

Al final de su mandato como Secretario General de la ONU, creó una Fundación en Ginebra (Suiza) para continuar su labor en favor de los más débiles y descartados, y en favor también de la promoción de condiciones para la Paz. Allí se encontraría muchas veces, ambos en labores análogas, con Bill Gates. La última vez que lo encontré fue en Nueva York.

IN MEMORIAM

ENRIQUE MAPELLI LÓPEZ

En agosto de 2018 nos dejó Enrique Mapelli López, quien viene a estas páginas como Académico Correspondiente de la Academia de San Telmo en Madrid, pero Enrique Mapelli era mucho más. Nacido en Málaga en 1921, en el seno de una familia acomodada, su vida profesional transcurrió en Madrid y en todo el mundo, pero nunca se olvidó de su ciudad, y sus veranos en Benalmádena, junto a su mujer Mª Francisca Temboury, eran una acogedora reunión de amigos y allegados, dadas sus dotes de gran conversador, su generosidad y simpatía, sentido de la amistad y elegancia moral en el trato con todos. Siempre estaba dispuesto a colaborar y derramaba sus conocimientos en libros, artículos, prólogos, y también a través de su palabra, ágil a la vez que mesurada, de sus acertados criterios, de su actitud cálida y acogedora.

Mapelli fue un hombre de leyes, aunque no solo eso, pero es por lo que voy a empezar y pienso que le gustaría, ya que se quejaba de que sus investigaciones y actividad para recuperar la cocina tradicional malagueña, fuera más conocida en determinados ambientes que su brillante trayectoria jurídica. Estudió Derecho en la Universidad de Granada, amplió estudios en las de París y Estrasburgo, y en 1944 opositó a Jurídico del Ministerio del Aire, pasando en 1947 a la Compañía Líneas Aéreas de Iberia, que había sido fundada hacía pocos años, aunque debió opositar nuevamente, haciéndolo entonces al Cuerpo Técnico de Inspectores de Transportes. Ni que decir tiene que estudió y se preparó en firme, presentando su tesis doctoral en la Universidad Complutense en 1948, con el tema «La vacación anual retribuida del trabajador», que obtuvo Sobresaliente cum Laude.

El Derecho Aeronáutico nace históricamente en 1909, en 1910 tuvo lugar la Conferencia Internacional de Navegación Aérea y, desde que Mapelli se incorpora interviene en sus actividades, creándose en 1964, en el marco de la Universidad de Salamanca y con su participación, el Instituto Iberoamericano del Derecho Aeronáutico y del Espacio, que fue miembro consultivo de la O.N.U.

Su primer libro publicado fue *Formularios del Derecho Laboral* (1951), que se enmarca, como la tesis, en las funciones que debía desarrollar debido a su cargo, pero ya en 1968, momento de gran expansión de Iberia, publicó el pri-

mero como tratadista del Derecho Aeronáutico *El contrato de transporte aéreo*. Y su compilación de *Legislación Aérea. Código de leyes internacionales de aviación civil,* alcanzó más de diez ediciones. Realmente sus libros, artículos y ponencias en congresos internacionales —participó en más de cien—, avalan un importante curriculum, y a un especialista respetadísimo. Su amplia biblioteca de temas jurídicos, ha sido donada a la Facultad de Derecho de la Universidad de Málaga. Que no era la única, ya que, siendo un hombre ordenado y meticuloso, las tenía clasificadas: Temas de Málaga, Biblioteca de cocina y Gastronomía, En torno al Quijote, y otra de Varios, que han tenido diferentes destinatarios, al igual que sus colecciones.

Mapelli fue durante 35 años Director de la Asesoría Jurídica de Iberia, uno de los más destacados asesores jurídicos de la compañía, presidente del Instituto de Derecho Aeronáutico y del Espacio y de la Aviación Comercial, Vicepresidente de diferentes organismos y Vicedecano del Cuerpo Consular de Madrid, habiendo sido Cónsul de Mónaco durante muchos años.

Recibió numerosas condecoraciones españolas y extranjeras, destacando entre ellas, la Cruz del Mérito Aeronáutico de Primera Clase, Cruz de Honor de San Raimundo de Peñafort, la Encomienda del Mérito Civil, la medalla al Mérito Turístico. Y perteneció a diversas academias, institutos, asociaciones, tanto de carácter jurídico como culturales. Fue Académico de Número de la Academia Internacional de Turismo y Correspondiente en Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga.

Perteneció a la Academia Española de Gastronomía y fue miembro fundador de la Académica Gastronómica de Málaga, fundada en noviembre de 1977, recibiendo la Medalla de Oro de la Asociación Española de Cocineros y Reposteros. Recientemente, en 2016, fue nombrado primer socio de honor de la Asociación Gastronómica «La Carta Malacitana», aunque ya no pudo desplazarse a Málaga para recoger personalmente el diploma, que valoró mucho.

Estos últimos títulos tienen poco que ver con su línea curricular, pero es muy explicable ya que Enrique Mapelli viajó muchísimo por razones laborales, cruzó el Atlántico casi 500 veces, confesó a Carlos P. San Emeterio en una enjundiosa entrevista de 1994, y hombre culto e inquieto, como él era, se interesó por la cultura de estos países, los estudiaba, incluida su gastronomía, cuando esto no estaba de moda ni mucho menos, convirtiéndose en un destacado gastrónomo e historiador de la gastronomía, trascendiendo muchos de sus libros el interés puramente gastronómico. Y no dejó a un lado su tierra natal, a la que poca atención se le prestaba en los libros iniciales de la gastronomía malagueña, pero él supo investigarla, la ensalzó y divulgó.

Enrique Mapelli escribía muy bien, le viene de casta. Uno de sus primeros libros, publicado en Málaga fue *Diario de Enriqueta Raggio.* Sacado a la luz por su nieto Enrique Mapelli (Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1969), en el cual Dª Enriqueta, a partir de 1908, narra sus viajes y estancias en los balnearios, donde la descripción y comentarios sobre los abundantes menús de la época, ocupa un lugar destacado. Parece premonitorio.

D. ENRIQUE MAPELLI LÓPEZ

Enrique Mapelli fue a más porque estudió las recetas, investigó su procedencia, cuando viajaba se instruía de la ciudad, degustaba sus platos, y el resultado ha sido un conjunto de importantes libros, que consolidan su prestigio como experto.

Escribió sobre gastronomía itinerante, y en 1972 publicó *La hora de comer*, con prólogo de Alfonso Canales (Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga). Dividido en 40 atracones correspondientes a los diferentes capítulos, cada uno de ellos lo introduce con una descripción del lugar, de las gentes, del restaurante y luego la comida, que se describe, se degusta y se comenta, acompañado de muchos datos eruditos.

Escribiendo sobre comidas se fue ilustrando y se afirmó su pasión por los tesoros de las artes culinarias de Málaga. En 1982 surgió *Papeles de gastronomía malagueña*, con prólogo de M. Alcántara. (Ediciones La Farola, Málaga). Es un libro de recetas de Málaga agrupados en sopas, cazuelas, pescado, carne, postre, en el que pidió la colaboración de cuatro chefs de Málaga y la de amas de casa, cocineras, pescaderos, u otras tomadas de libros. Como él mismo indica, tiene pretensiones documentalistas, y el contenido se redondea.

Escritos malagueños. (Málaga 1983) es una recopilación de artículos de diferentes temas, todos en relación con Málaga. Además, el diario SUR publicó dos series de artículos ya centrados en la gastronomía *Mis memorias gastronómicas* y *Anecdotario gastronómico malagueño*, además de *Cocina tradicional malagueña*.

En 1990 se publicó un libro que hizo historia: *El gran libro de la cocina andaluza*, que firma junto al chef Joaquín Lacalle. Y por su parte otro más divulgativo, *Varia noticia del buen comer andaluz*. Con recetas de cada provincia, (Ed. Arguval, Málaga 1992) es un trabajo amplio que recoge recetas de toda la comunidad.

Muy curioso es *La gastronomía en verso* (Madrid, 2000), una recopilación, una antología anotada de recetas o descripciones de comidas, todas en verso y a la que complementa con una breve reseña del autor, o del plato o de la tradición en la que se integra.

Otros se centran en determinados temas como *Gazpachos, sopas y ajoblancos*, o reúnen diferentes asuntos como *Trece gastrotemas variados*, y no son los únicos.

Acudía asimismo a congresos de gastronomía o a algunos que no siendo propiamente de ese tema, él lo introducía. Le encantaba asistir a los simposios organizados por Estudios Superiores del Escorial, en Real Colegio Universitario Mari Cristina. En el celebrado en 1995 sobre Monjes y monasterios presentó la ponencia *La gastronomía monacal* y de allí derivó la publicación *La gastronomía y sus milagros* (1996). Pero no siempre se ceñía a ese tema; el de 2004 versó sobre Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía, y la ponencia de Mapelli trató sobre *Breve noticia sobre el Capítulo Hispanoamericano de Caballeros del Corpus Christi en Toledo*.

No quiero finalizar sin recordar que Enrique Mapelli fue durante muchos años presidente de la Casa de Málaga en Madrid, y en 1971 organizó el que puede ser el primer homenaje a Picasso en España, para celebrar su 90 años, y aunque acarreó muchas vicisitudes, pudo celebrarse.

Y asimismo sus investigaciones para reivindicar la memoria de su padre, el que fuera pintor y primer alcalde republicano de Málaga, Enrique Mapelli Raggio, a través de varios artículos *Enrique Mapelli Raggio, Alcalde de Málaga*, Isla de Arriarán XVII (2001), *Enrique Mapelli Raggio, pintor de Málaga*, Boletín de Arte nº 24 (2003), y un libro que quedó inédito, *Málaga arde*.

Desde el cariño y la admiración, lamentamos la pérdida de tan respetado especialista, un hombre culto, sensible, enamorado de su tierra y su patrimonio cultural y gran divulgador del mismo. Siempre recordaremos la elegancia de su persona y su palabra. Descanse en paz.

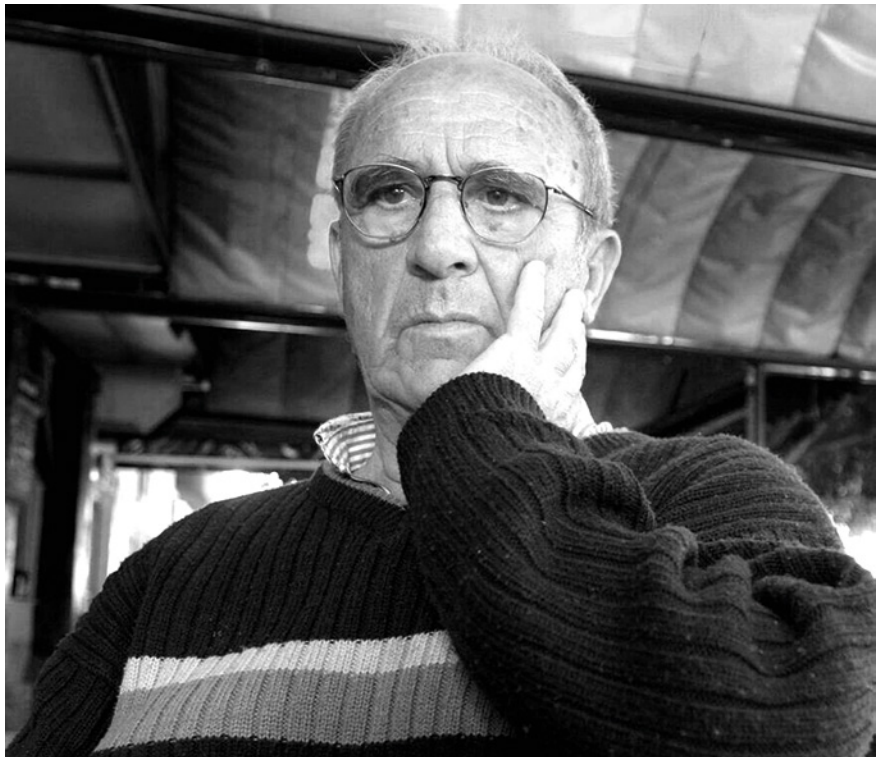
ROSARIO CAMACHO

IN MEMORIAM

MIGUEL ROMERO ESTEO

El 29 de noviembre de 2018 fallecía en Málaga, a los 88 años el autor Miguel Romero Esteo, uno de los nombres imprescindibles del teatro español contemporáneo. Nacido en Montoro, Córdoba, en 1930, a los seis años ya estaba viviendo con su familia en Málaga. Después de estudiar Periodismo, Ciencias Políticas, Teología, Filosofía, Ciencias Económicas, piano y composición musical, dio comienzo su carrera literaria en Madrid, dedicado a la poesía, *El libro de las Hierofanías*, es el resultado de aquella primera dedicación literaria. A mediados de los sesenta del pasado siglo ya forma parte de lo que se ha denominado Nuevo Teatro Español, caracterizado por la protesta y el combate político, junto a nombres como Antonio Martínez Ballesteros, Francisco Nieva, Fernando Arrabal o Luis Riaza. Desde sus primeras obras, las llamadas grotescamaquias *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos* y *Pontifica*l, que envió al Festival de Sitges en 1966 con el consiguiente escándalo, le persiguió la censura. Con *Pasodoble* y la *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, que se estrenan respectivamente en el Festival de Sitges y el Teatro Alfil de Madrid durante el Festival del Teatro Nuevo, se consolida como un autor polémico pero con una gran repercusión internacional.

En 1976, con la llegada de la democracia estrena *El barco de papel*, por el grupo Ditirambo. Desde 1976 fue profesor de Historia Social de la Literatura Española, de la Universidad de Málaga, dirigiendo además talleres de poesía y de ideas y editando la colección *Cuadernos de la marinería y los Cuadernillos del grumete*, donde publicó a toda la nueve poesía malagueña del momento. Alternó, en este tiempo, su actividad como profesor con las de director escénico y en 1981 se representa, por primera vez en teatro comercial su obra *El vodevil de la pálida, pálida, pálida rosa* en el Teatro Jacinto Benavente y desde 1984 a 1984 fue director del Festival de Teatro de Málaga. En 1983 publica su obra *Tartessos*, que dos años más tarde sería reconocida, desde Estrasburgo con el Premio Europa, en el XXXIII Festival Internacional de Teatro. Al año siguiente sería reconocido con el Premio Pablo Iglesias por la misma obra. A este premio sucedería, en 1987 el Premio Enrique Llovet por



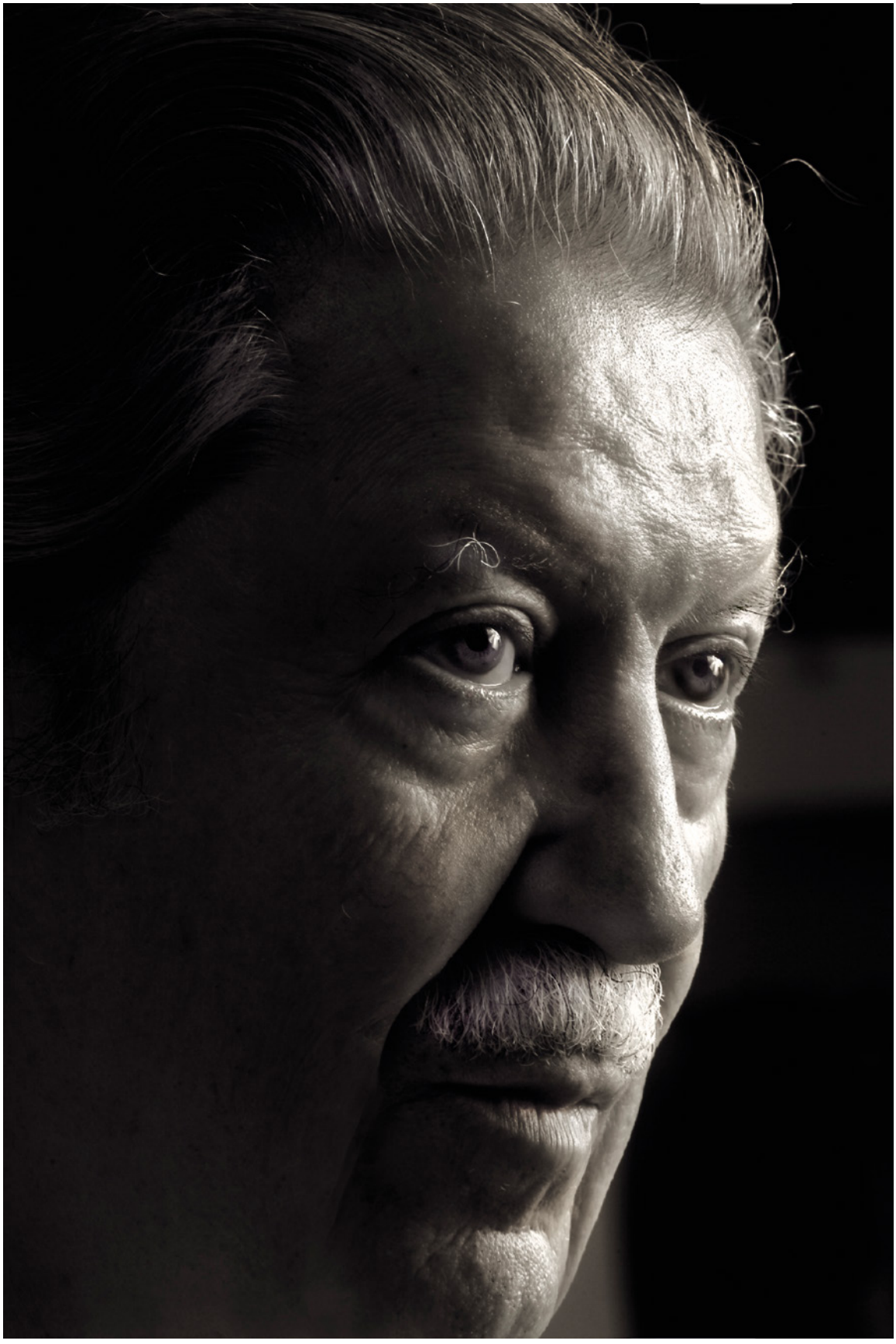
MIGUEL ROMERO ESTEO (1930-2018)

su tragicomedia, *Gárgoris, rey de reyes* y en 1992 con el Premio Andalucía de Teatro a la totalidad de su obra dramática.

Otras obras suyas *Fiestas gordas del vino y el tocino*, *Horror vacui*, *La oropéndola* le convierten en un autor de culto, pero con fama de irrepresentable. Es autor además de *Prontuario del Teatro Amateur*, *Del cancionero religioso andaluz*, *El teatro de la muerte*, *La Muerte del teatro*, *Origen de la guitarra andaluza en el contexto del Mediterráneo*, *Historia y musicología de los verdiales*, *Orígenes de Europa y coros de tinieblas*, *Raíz del folklore andaluz; los verdiales*, *Tartessos y Europa*, el libro de relatos *Territorios Malakkos* y el libro de poemas *El romancero de la mar y los barcos*.

En 2008 fue reconocido finalmente con el Premio nacional de Literatura Dramática, lo que no le exime de su calidad de «autor inexiste», como él solía definirse por la falta de repercusión de su obra, a pesar de lo cual fue declarado Hijo Adoptivo de la Provincia de Málaga en 2000 e Hijo Adoptivo de Málaga en 2012. En sus últimos años vivió en la precariedad económica, llegando a verse obligado a vender sus originales a la Biblioteca Nacional. Miguel Romero Esteo fue un rompedor, creador de un universo propio, construido sobre una fuerte imaginación, que revolucionó toda convención artística, un autor inclasificable, en cuyas páginas, al decir de Fernando Lázaro Carreter «se encontraban las mejores páginas de la literatura española y europea».

JOSÉ INFANTE



D. MANUEL ALCÁNTARA (1928-2019). FOTO: PEPE PONCE

IN MEMORIAM

HOMENAJE A MANUEL ALCÁNTARA

(1928-2019)

Cuando se viven muchos lentos años
lo que se muere al final es un olvido.

MANUEL ALCÁNTARA

Ante el reciente fallecimiento del Académico D. Manuel Alcántara, el Anuario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo ha querido dedicarle un sentido homenaje, recogiendo, en los días siguientes a su fallecimiento, los escritos realizados *in memoriam* por su Presidente, D. José Manuel Cabra de Luna, sus Vicepresidentes D. Ángel Asenjo y D.. Francisco J. Carrillo Montesinos, y por sus Académicos D. Elías de Mateo y D. Francisco Ruiz Noguera.

También se acompañan, con cada escrito, las esculturas y retratos que en su día le hicieran los artistas y también Académicos D. Daniel Quintero, D. Eugenio Chicano, D. Félix Revello de Toro, D. Jaime Pimentel y D. Suso de Marcos.

Descanse en paz D. Manuel Alcántara, querido e ilustre Académico, poeta, escritor y maestro de generaciones de articulistas.

LA HORA DE LAS RESPUESTAS

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo acaba de perder a uno de sus miembros más ilustres, Manuel Alcántara. Hoy nuestra Corporación se ha empobrecido con pérdida tan irreparable.

Corría el año 2008 cuando el pintor Daniel Quintero andaba buscando a alguien que le presentara a Manolo Alcántara pues quería hacerle un retrato. Me preguntó si lo conocía y al día siguiente ya estábamos los tres en el Restaurante María compartiendo una agradable comida y rememorando cosas de Málaga. El pintor llevaba ausente de nuestra ciudad más de treinta años y había decidido rendirle homenaje pintando a algunos de sus personajes más señeros.

Mas para el pintor no era fácil desplazar su impedimenta artística hasta el Rincón de la Victoria, a casa de Manolo y pensó en alquilar una habitación de hotel con buena orientación (la norte, claro, que es la de luz constante) y no hallaba una que fuera de su agrado. Me atreví a ofrecer una de mi bufete, que cumplía esa condición esencial. Un gran ventanal orientado al norte y al que colocamos una gran sábana blanca para homogeneizar la luz que entraba.

Hubo que resolver un problema, que parecía menor pero que se reveló muy importante. Pintor y modelo habían pactado que el retrato se haría con Manolo sentado y un periódico en las manos (esta fue casi una imposición de Daniel pues decía que la prensa escrita y Manolo Alcántara eran una misma cosa). Pero la figura quedaba muy baja cuando Manolo se sentaba y al pintor se le ocurrió acudir a una obra próxima y pedir un palé, sobre el que colocó al sillón. Con el modelo encaramado en la improvisada tarima, haciendo equilibrios, el retrato comenzó a cobrar vida y, sesión tras sesión, la imagen del poeta, del maestro de periodistas, iba conformándose en el lienzo hasta adquirir esa vida que todo retrato ansía. Durante las horas de trabajo no se les molestaba y hasta se desconectaron los teléfonos. Al finalizar el tiempo de posado, Manolo nos avisaba a todos los miembros del despacho para intercambiar opiniones sobre los avances; en esas conversaciones de fin de jornada hubo momentos verdaderamente maravillosos. El modelo miraba inquisitivamente a su propia imagen y, volviendo la vista a los presentes decía una y otra vez: «Es un fenómeno, este tío es un fenómeno».

Cómo no, acabábamos comiendo en el María y hablando de Neruda o de Pepe Legrá, de su época de juventud con Alfonso Canales, al que admiraba y respetaba profundamente y desde aquel tiempo se nos quedó pendiente una conversación sobre Walter Benjamin que a todos los presentes nos interesaba y al que ninguno acabábamos de comprender.

Cuando llegó el día del ultimo posado, compramos en el despacho unos ejemplares de *Antología personal* que le acababa de editar a Manolo la Editorial Almuzara

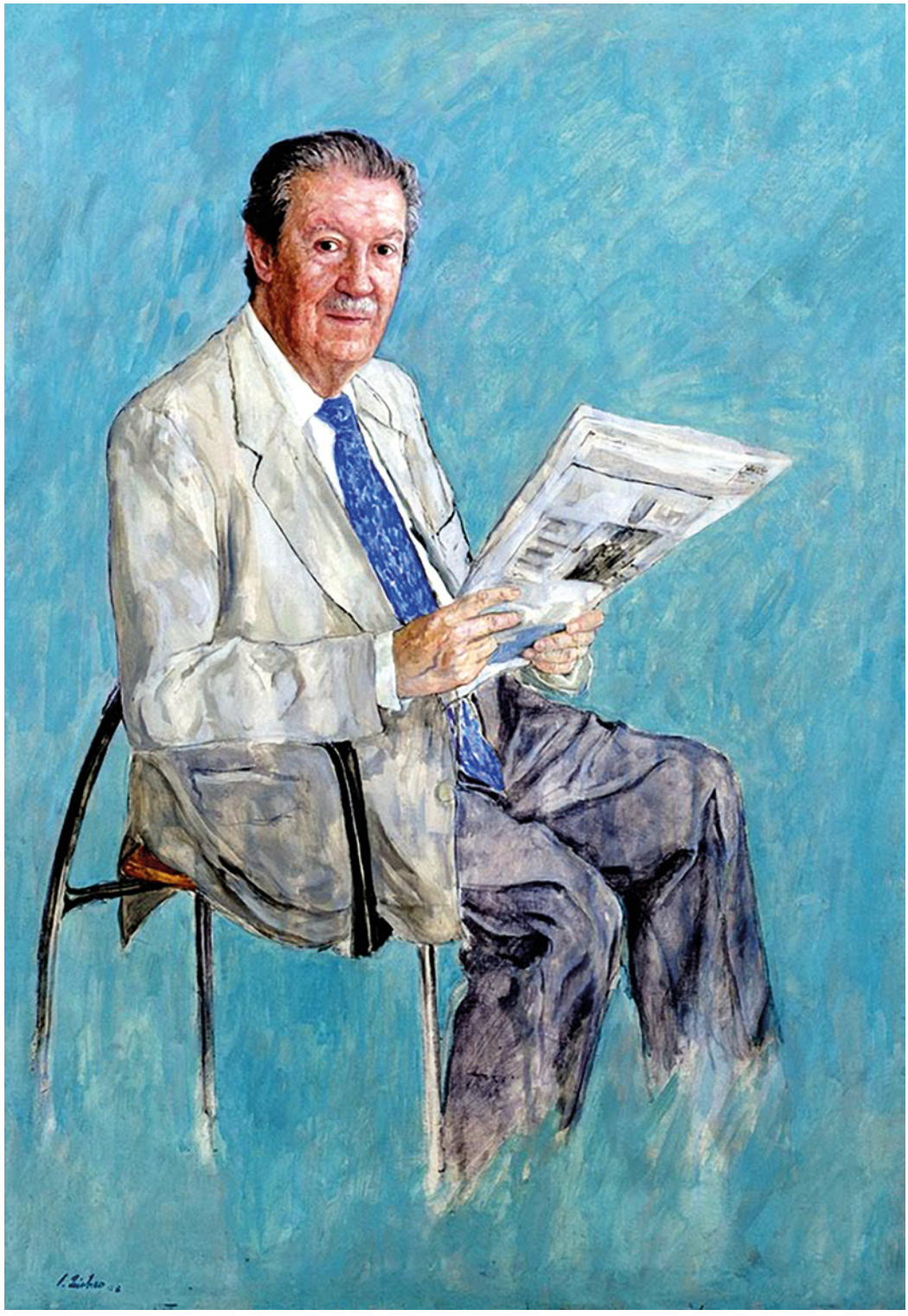
A todos y cada uno de los que le acompañamos en sus días como modelo nos dedicó un libro, el mío lo guardo como recuerdo de un acontecimiento memorable.

En esa obra hay un poema titulado «Como una oración», que concluye diciendo: *Creo en la vida perdurable, / en la unión de los llantos, / en el perdón de lo soñado / y en que después de nuestra muerte / empezará la Edad de las Respuestas.*

En ella estás ya, querido amigo Manolo, nos quedan tus imágenes, la del recuerdo y la del retrato y nos queda tu obra, para siempre. ¡Ojalá hayas encontrado respuesta a tantas preguntas como en vida te hiciste!

JOSE MANUEL CABRA DE LUNA

(Publicado en Diario SUR/Vocento, Málaga, 18 de abril de 2019)



RETRATO DE MANUEL ALCÁNTARA, POR DANIEL QUINTERO

MONUMENTO AL POETA MANUEL ALCÁNTARA

Desde un punto de vista arquitectónico, el Monumento diseñado por el escultor y Académico Suso de Marcos para representar la figura del insigne poeta malagueño Manuel Alcántara, está pensado para ser accesible y ser observado desde la proximidad, pues el autor ha ideado un obelisco que en su parte superior recoge las edades del poeta con rostros en relieve, que invitan a su contemplación, y en su parte inferior se recogen poesías significativas de su obra, que invitan a su lectura.

Por tanto, es un monumento que exige la posibilidad de aproximación de las personas que realmente desean contemplar los contenidos de sus cuatro caras, lo que impide que se ubique en un lugar aislado y cercano a la circulación rodada, desde el que solo podría ser percibido a distancia como un hecho escultórico. Por ello, creemos que su ubicación debe ser en un lugar accesible que invite a la participación, con fácil acceso que propicie su contemplación y disfrute.

Por otra parte, y en el caso que se deseara situarlo en lugar aislado, como en una rotonda o similar, el monumento debería tener una mayor dimensión, para que pudiera ser contemplado a distancia, como ocurre con otros monumentos urbanos, protegido por espacios ajardinados y con una iluminación adecuada.

Por ello, este emplazamiento implica una determinación básica, a partir de la cual se podrá concretar la ordenación de un lugar que debe ser estudiado y concretado en el ámbito del conjunto de la «Plaza Manuel Alcántara», y que se ha de realizar a corto plazo por la administración a la que corresponda realizar estas obras. En esta ordenación definitiva deberán participar y decidir los responsables del Excmo. Ayuntamiento de Málaga.

Actualmente la plaza donde se propone su ubicación es un espacio urbano heterogéneo, sin una forma claramente definida, en la que se han ubicado edificaciones de cierta relevancia destinadas a instituciones públicas y privadas, y a cuya reordenación debe contribuir este monumento, a fin de enriquecer y homogeneizar la identidad de la misma. Con anterioridad a la ejecución de las obras que se están realizando para el soterramiento del metro, iniciadas hace más de ocho años, esta plaza se caracterizaba por la existencia de una glorieta central, en la que se ubicaba una fuente con figuras de carácter realista, diseñada por el escultor Risueño. Esto de alguna forma debería modificarse mediante un diseño más actual, que testimonie nuestro momento histórico.

Ante esta situación, y cuando algunos discuten el hecho de sustituir dicha fuente por el Monumento a Manuel Alcántara, se podrían ubicar en el mismo ámbito ambos elementos escultóricos, determinando su ubicación de forma compatible. Con independencia de la decisión que tomen los responsables municipales, y desde nuestro punto de vista, pensamos que debería renovarse la ordenación de esta plaza con la implantación de este monumento de forma centrada.

SUSO DE MARCOS. PROYECTO DEL MONUMENTO A MANUEL ALCÁNTARA (FRAGMENTO), 2009. BRONCE, 17 X 13 X 3 CM. FOTO: JOSÉ L. GUTIÉRREZ

Esta plaza, que es punto de máxima centralidad de la Málaga actual, y que de forma conjunta con la plaza del Marqués de Larios enlaza los referentes de la Málaga decimonónica y la contemporánea, determinará un ámbito privilegiado de esta ciudad, por lo que se debería implantar este monumento como expresión del actual momento cultural que vive Málaga, para que este carácter prevalezca en el futuro.

La búsqueda del lugar más adecuado para la implantación de este monumento debe poseer no sólo un carácter social, sino también político, que convertiría este espacio de la nueva *Plaza de Manuel Alcántara* en uno de los más importantes de Málaga. Nos encontramos por tanto ante una oportunidad única de crear un espacio moderno y excepcional que engrandezca esta ciudad.

ÁNGEL ASENJO DÍAZ

RETRATO DE MANUEL ALCÁNTARA, POR EUGENIO CHICANO

PUERTO DE SERENIDAD

La mar tiene su lenguaje propio cargado de misterios insondables. Manuel Alcántara, el gran poeta en la posmodernidad malagueña, que supo saltar de la especificidad de su terraza marina a la universalidad del poema, finalizó aparentemente su travesía cuando en su vista nublada por larga vida, se iban difuminando los pertrechos y los aparejos que hilvanan las palabras de la vis poética y de la incontestable vis del maestro de los ingenios de las columnas de periódicos. Poesía y periodismo hablaron, con él, la misma lengua. Quizá sea la primera vez que un poeta entra en el Parnaso ligero de equipaje con más de diez mil columnas a rastras. La poesía y el periodismo celebran hoy, indisoluble *connubium*, su llegada al puerto de le serenidad. Fin de la «Travesía» de aquella antología poética, 1955-2004, que, de la mano de Francisco Ruíz Noguera, entró con fuerza en la colección Las 4 Estaciones, de la Fundación Málaga. La incitación a su lectura recapitulativa la personalizó, en un encuentro lúdico, con una dedicatoria de esperanza de futuro: «con mi

amistad cada vez más joven». Chicano, testigo, ilustró con sordina dibujada en forma de guitarra y paloma voladora. Y recordé a la «Paloma de rama en rama / llorando desesperada / siempre un puñal en el pecho». (Rafael Alberti). Era un primero de diciembre de dos mil quince. Manuel Alcántara tenía en sí la amistad juvenil de los 86 años. Sí. Con Manolo poeta entra el periodismo en el panteón de las letras ilustres, advirtiendo: «donde más me conozco empiezan mis palabras».

Jóvenes, siempre entusiastas, dimos entrada en el periódico «Signo» (abril 1966) a Manuel Alcántara que acababa de recibir el «Premio Luca de Tena 1965». Ahí le conocí. Sus primeras palabras para el semanario, siempre palabras ponderadas por la emoción, fueron: «escribir es un impulso de amor»; pero matizó: »nombrar las cosas es una forma de poseerlas». Hoy pienso que su motivación encarnada fue el *ars amatoria*, incluso en el mundo del desamor.

Un día, como prologuista de «Cambio de era», mi libro septuagenario, (también en Las 4 Estaciones», Fundación Málaga y diario SUR/Vocento), sus palabras me incitaron a deducir que todos, él, yo, vosotros y nosotros, todo, «está yéndose o regresando», afirmó en letra escrita. Manolo Alcántara, poeta en primera fila, columnista en primera fila, oficiante de la amistad en primera fila, al instante de irse, ya regresó para emprender una nueva travesía con sus imperecederos escritos sedientos de lectura para conocernos mejor, ¿por qué no?, con la palabra de amor y no de bilis.

FRANCISCO JAVIER CARRILLO MONTESINOS
(Diario SUR/Vocento, 19 abril 2019)

ADIOS A UN GRAN AMIGO DE FÉLIX REVELLO Y DE SU MUSEO

El pasado día 18 de abril falleció en su domicilio de El Rincón de la Victoria el poeta y periodista Manuel Alcántara rodeado del cariño de su familia y de sus amigos. Toda Málaga y el universo periodístico y literario del resto de España han manifestado su pesar por tan irreparable pérdida.

Manuel Alcántara y Félix Revello fueron grandes amigos desde la infancia. Ambos, como «niños de la guerra» vivieron momentos difíciles durante su infancia y juventud. Vidas, hasta cierto punto paralelas, triunfaron por méritos propios en el ámbito de la literatura y de la pintura respectivamente acumulando todo tipo de reconocimientos y galardones.

Para cuantos desfilaron por la capilla ardiente del que fuera Premio Nacional de Literatura, resultó emocionante ver cómo, junto al féretro y a la inmensa cantidad de coronas de flores enviadas por todos los que le querían y admiraban, se encontraba, en un lugar destacado, el retrato que le dedicó Revello en 1994 y que el poeta conservaba con especial cariño.

Manuel Alcántara, por su parte dedicó a Félix Revello y a su pintura algunos de los párrafos más bellos, sentidos y emocionados de su brillante e

irónica prosa. En las paredes de su Museo figura, por méritos propios, en siguiente texto:

> «Félix Revello regresa al sitio de donde nunca se ha ido: la Málaga de sus primeros años, sus primeros pasos, sus primeros cuadros y sus últimas mujeres soñadas. El tiempo tiene una extraña manera de pasar, ya que pasa quedándose, pero a él no se le nota porque, desde que era muy joven se instaló en la madurez. Nació sabiendo pintar, pero a pesar de eso ha continuado aprendiendo todos los días y ahora es su propio maestro. Inmunizado contra la envidia, «que está flaca porque muerde y no come», invulnerable a los calendarios, puede decir, como en la copla flamenca que tiene tres corazones «uno pa que vaya y venga, otro pa que lo aprisionen y otro pa que tú lo tengas». Este tercer corazón se lo entregó a Málaga».
>
> ELÍAS DE MATEO AVILÉS

ALCÁNTARA: «LIMITO AL SUR CON MÁLAGA»

Como cada primavera, a principios de abril de este 2019, cuando aún vivía el poeta, se convocó la XXVII edición del Premio de Poesía Manuel Alcántara. Desde hace años, en la ceremonia de entrega, que, por expreso deseo del autor de Este verano en Málaga, coincide con el solsticio, los ganadores reciben, además de la dotación correspondiente, una obra del escultor Jaime Pimentel. Hasta ahora, esa obra era una creación exclusiva y distinta cada año. Para la presente convocatoria, Pimentel ha elaborado un busto de Alcántara —también en exclusiva y con la auténtica maestría de un especialista en este género, como es su caso—, con la propuesta de que sea este trofeo el que se entregue en los años sucesivos, así es que, cada año, se hará patente, a modo de homenaje, la larga relación de amistad entre los dos académicos malagueños que, por cierto, eligieron, desde hace años, contemplar el mar desde lugares de la costa de la Axarquía.

El pasado 17 de abril, en su casa de Rincón de la Victoria, frente al Mediterráneo siempre expuesto ante su terraza («Oigo un jadeo azul en la ventana. / El mar es un caballo con cien colas / que sacude su crin en el rompeolas / o se tumba en la orilla con desgana»), nos dejó Manuel Alcántara, el poeta que, entre los 27 y los 34 años publicó cuatro libros que lo situaron en primera línea de los jóvenes poetas de entonces.

En la madrileña Colección Ágora, que dirigía el cordobés Rafael Millán, publicó Alcántara su primer libro, Manera de silencio, que se abre con una cita de uno de sus poetas predilectos, Luis Cernuda; se trata de un verso del poema «Déjame esta voz», del libro Los placeres prohibidos, y tiene que ver con una de las recurrencias en la poesía del malagueño, la exploración en el propio yo: «No saber más de mí mismo es algo triste». El libro se inicia con

RETRATO DE D. MANUEL ALCÁNTARA, POR D. FÉLIX REVELLO DE TORO

un poema titulado «El poeta», que acaba con estos versos: «Buceo en el instante removido / y mis manos se llenan de palabras». Dan estos dos versos muy acertada cuenta de la labor del escritor en su larga dedicación a la creación mediante el lenguaje: bucear en la realidad (en ese «instante removido») para tratar de salvarla del inexorable acabamiento y hacerla revivir a través de la palabra.

Nacido en Málaga el 10 de enero de 1928, Alcántara se traslada a Madrid con su familia en 1945, y será a principios de la década de los cincuenta, cuando, en el entorno de las tertulias de los cafés literarios de la época, se da a

JAIME PIMENTEL. «BUSTO DE MANUEL ALCÁNTARA». TROFEO DEL CERTAMEN DE POESÍA MANUEL ALCÁNTARA 2019. FOTO: DARÍO RIERA (NEW YORK PHOTO STUDIO)

conocer como poeta. En apenas ocho años publica Manera de silencio (1955), El embarcadero (1958), Plaza Mayor (1961) y Ciudad de entonces (1962), que tienen una gran acogida crítica e institucional (desde la elección como mejor libro de poesía publicado en 1955, al Premio Nacional de Literatura en 1962). Tras un largo silencio editorial en cuanto a publicaciones poéticas, reaparece, con sus tres últimos libros hasta ahora, en la década de los ochenta, justamente cuando regresa a Málaga: Anochecer privado (1983), Sur, paredón y después (1984) y Este verano en Málaga (1985).

La poesía de Alcántara participa de las características propias de las de su generación, la del 50: el debate entre la poesía como conocimiento o como comunicación, las preocupaciones sociales, el tema de España, y, en su caso, además, el recuerdo de la infancia malagueña, la nostalgia, la presencia constante del mar y, muy especialmente, la tradición de la poesía de la temporalidad: poemas que saben aunar las formas clásicas del arte mayor con la dicción popular de coplas, canciones, soleares.

Junto a esta dedicación poética, la voz de Alcántara ha tenido presencia ininterrumpida en la prensa, con magistrales columnas, desde 1958 hasta enero de 2019, en diversos medios. La visión incisiva, la expresividad brillante, el humor y la ironía son rasgos de unos textos periodísticos que han merecido numerosos galardones, y de los que se han publicado algunos volúmenes: Fondo perdido, Vuelta de hoja, Málaga nuestra, Cantigas de amigo, La edad de oro del boxeo.

Manuel Alcántara, poeta y maestro en el género del artículo de opinión, buceó en el espacio de lo personal, probablemente el territorio más afín a la poesía, y, al mismo tiempo, en la realidad circundante, que no le fue ajena, probablemente el territorio más cercano a quienes, como él, desde el periodismo, han dado cuenta, como decía Antonio Machado, de «lo que pasa en la calle», para ofrecernos, como resultado, textos que, en prosa o en verso, son clara muestra de que fue uno de los maestros en nuestra lengua.

FRANCISCO RUIZ NOGUERA

ÍNDICE

PRESENTACIONES

PÁG. 9 EL ANUARIO NÚMERO DIECISIETE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, SEGUNDA ÉPOCA
José Manuel Cabra de Luna
Javier Boned Purkiss

PÁG. 11 CARTA DE S.M. EL REY AGRADECIENDO ENVÍO DEL ANUARIO 2017

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

PÁG. 15 INGRESO DE D. JAIME SILES RUIZ COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN VALENCIA
Pedro Rodríguez Oliva

PÁG. 18 INGRESO DE D. JAIME SILES RUIZ COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN VALENCIA
Francisco Ruiz Noguera

PÁG. 26 DISCURSO DE INGRESO DE D. JAIME SILES RUIZ EN LA REAL ACADEMIA DE SAN TELMO
Jaime Siles Ruiz

PÁG. 55 DISCURSO DE INGRESO DE D. JAIME DE FERRÁ Y GISBERT EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
Jaime De Ferrá Y Gisbert

PÁG. 63 INGRESO DE D. PABLO ALONSO HERRAIZ COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MÉXICO
Sebastián García Garrido

PÁG. 68 DISCURSO DE INGRESO DE D. PABLO ALONSO HERRAIZ EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
Pablo Alonso Herraiz

PÁG. 78 DISCURSO PARA EL ACTO DE ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR 2018 DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO AL INSTITUTO CERVANTES
José Manuel Cabra De Luna

PÁG. 82 PALABRAS SOBRE EL NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN PERUGIA (ITALIA), PROFESOR MARIO TORELLI
José Manuel Cabra De Luna

PÁG. 84 MARIO TORELLI, NUEVO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO EN PERUGIA (ITALIA)
Pedro Rodríguez Oliva

PÁG. 92 INGRESO DE D. JOSÉ CALVO POYATO COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN CABRA (CÓRDOBA)
Marion Reder Gadow

PÁG. 98 DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ CALVO POYATO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
José Calvo Poyato

PÁG. 108 ENTREGA DE LA MEDALLA DE LA REAL ACADEMIA AL EXCMO. SR. DON MARIO VARGAS LLOSA COMO ACADÉMICO DE HONOR DE LA CORPORACIÓN
José Manuel Cabra De Luna

PÁG. 110 INGRESO DE D. EMILIO DE DIEGO GARCÍA COMO ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN MADRID
Marion Reder Gadow

PÁG. 116 DISCURSO DE INGRESO DE D. EMILIO DE DIEGO EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
Emilio de Diego

PÁG. 126 PALABRAS PRONUNCIADAS POR EL PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, EN LA CELEBRACIÓN DEL DÍA DE LAS ACADEMIAS DE MÁLAGA
José Manuel Cabra De Luna

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

PÁG. 130 LOS SILENCIOS DEL AGUA. UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA DE BILL VIOLA
José Manuel Cabra de Luna

PÁG. 140 EN EL 50 ANIVERSARIIO DEL MAYO 68 EN FRANCIA: FUE UNA REVUELTA ESTUDIANTIL
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 146 INFORMALISMOS Y ORGANICISMOS. ARQUITECTURAS «OTRAS» PARA EL MAYO '68
Javier Boned Purkiss

PÁG. 163 EL ARQUITECTO DANIEL RUBIO SÁNCHEZ Y SU RELACIÓN CON FRANCISCO PALMA GARCÍA EN ANTEQUERA
María Pepa Lara García

PÁG. 172 APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE JEAN NOUVEL
Ángel Asenjo Díaz

PÁG. 204 LA PANDEMIA DE GRIPE DE 1918-1919 Y SU REPERCUSIÓN EN MÁLAGA
Elías de Mateo Avilés

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

PÁG. 234 INFORME. PICASSO CONTRA EL COLOR DE LAS VANGUARDIAS
Fernando de la Rosa Ceballos

PÁG. 236 INFORME. PATRIMONIAL PRESENTADO A LA ACADEMIA
Estrella Arcos von Haartman

PÁG. 243 INFORME. SOBRE EL NUEVO EMBLEMA A PARTIR DEL ESTUDIO Y REHABILITACIÓN DEL ESCUDO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
Sebastián García Garrido

PÁG. 257 INFORME ROMANO DEL ANTIGUO MUSEO LORINGIANO INCORPORADO AL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL
Pedro Rodríguez Oliva

RESEÑAS Y CRÍTICAS

PÁG. 264 *CABRADELUNA*. SIN PALABRAS
Javier Boned Purkiss

PÁG. 273 ANTONIO LAFUENTE. INSTANTE Y PRESAGIO
Fernando de la Rosa

PÁG. 276 ARTE DESDE MÁLAGA: GENOVÉS, MÁLAGA, 1968
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 278 PEDRO CASERMEYRO: EL ARTE DESDE ABAJO
Fernando de la Rosa

PÁG. 281 *ARS & TECNÉ*. MISCELÁNEA HOMENAJE AL PROFESOR DR. RAFAEL LEÓN
Sebastián García Garrido

PÁG. 283 POR QUÉ PUBLICAMOS *EN BUSCA DEL PARAÍSO*
Jesús Otaola Carrera

PÁG. 285 SUSO DE MARCOS: UN JUEGO POÉTICO
Fernando de la Rosa

COLABORACIONES EXTERNAS

PÁG. 290 LÍMITES TRANSITABLES. REFLEXIONES ALREDEDOR DEL MUSEO
Joaquín Ivars

PÁG. 298 EPISTOLARIO DE CÁNOVAS DEL CASTILLO. CARTAS PUBLICADAS EN LA PRENSA MADRILEÑA IGNORADAS EN SUS OBRAS COMPLETAS
Luciano González Ossorio

PÁG. 302 *POR LA GRACIA DE DIOS* (1978). CONNIVENCIA RELIGIOSA, POLÍTICA Y MILITAR. UNA MIRADA CRÍTICA A LA SEMANA SANTA DE MÁLAGA
Agustín Rivera

PÁG. 307 *BUSCANDO A DIOS EN EL UNIVERSO*. CONVERSACIÓN CON RAMÓN TAMAMES
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 311 LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE RUSKIN
Andrés Arenas
Enrique Girón

CRÓNICA ANUAL

PÁG. 317 LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN CELEBRAN LA SEGUNDA EDICIÓN DE SU TERCERA ÉPOCA

PÁG. 322 CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2018

HOMENAJE, MEMORIA Y RECUERDOS

PÁG. 342 IN MEMORIAM. PROFESOR DOCTOR D. JOSÉ MANUEL PÉREZ-PRENDES MUÑOZ-ARRACO
Marion Reder Gadow

PÁG. 345 IN MEMORIAM. RECORDANDO A KOFI ANNAN Y SU DIPLOMACIA PREVENTIVA
Francisco Javier Carrillo Montesinos

PÁG. 348 IN MEMORIAM. ENRIQUE MAPELLI LÓPEZ
Rosario Camacho

PÁG. 352 IN MEMORIAM. MIGUEL ROMERO ESTEO
José Infante

PÁG. 355 HOMENAJE A MANUEL ALCÁNTARA (1928-2019)
Jose Manuel Cabra De Luna
Ángel Asenjo Díaz
Francisco Javier Carrillo Montesinos
Elías de Mateo Avilés
Francisco Ruiz Noguera