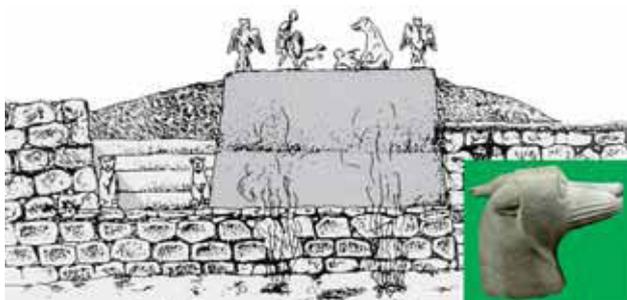


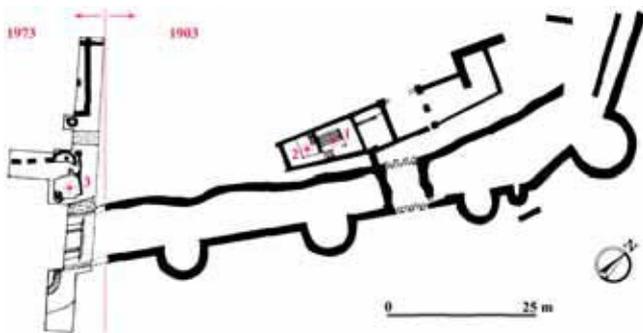
zona de la actual Huelma, Jaén, significaba ante los demás vecinos iberos su zona de influencia, dominio territorial y poder social.¹⁸

Salvando las distancias, entre los restos jiennenses y sevillanos, esa construcción presenta también algunos elementos escalonados (Fig. 12) que, en cierta medida, podrían paralelizarse con el de Osuna, donde además estaría probada igualmente su relación con producciones escultóricas. Pero en el caso de Jaén, el monumento se ha pretendido asociar con una especie de hábitat reducido que no parece repetirse aquí, lo que plantearía otras derivaciones interpretativas inéditas.

Pese a las diferencias expuestas, este último y posible paralelo abre nuevas perspectivas en la interpretación de los restos estructurales que se conocen tras la muralla Engel/Paris. Aunque es algo que no debiera tomarse al pie de la letra; futuras excavaciones despejarían todas las dudas planteadas, mientras tanto, las evidencias que hemos recogido son suficientes para seguir manteniendo la presencia de una necrópolis y su relación con buena parte de las construcciones existentes.



12. MONUMENTO HEROIZANTE EN EL PAJARILLO DE HUELMA Y DETALLE DE UNA DE SUS ESCULTURAS. A PARTIR DE LOS ORIGINALES DE M. MOLINOS ET ALII, 1998



13. OSUNA. LAS DOS ÁREAS EXCAVADAS EN 1903 Y 1973, A PARTIR DE UN ORIGINAL DE R. CORZO. LOS SIGNOS Y LA NUMERACIÓN (1 A 3) SEÑALAN LAS ESTRUCTURAS ESTUDIADAS

¹⁸ MOLINOS MOLINOS, M.; CHAPA BRUNET, T.; RUIZ RODRÍGUEZ, A.; PEREIRA SIESO, J.; RÍZQUEZ CUENCA, C.; MADRIGAL BELINCHÓN, A.; ESTEBAN MARFIL, A.; MAYORAL HERRERA, V. y LLORENTE LÓPEZ, M., *El santuario heroico de 'El Pajarillo', Huelma (Jaén)*, Universidad de Jaén, Diputación Provincial, Dirección General de Bienes Culturales y Centro Andaluz de Arqueología Ibérica, Jaén, 1998.



MUSEOS Y EXPOSICIONES

BOTERO, UNA MIRADA DIFERENTE

Por

JUAN LUIS RAVÉ

Coordinador de Bellas Artes del Gabinete Pedagógico de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía

DESDE el 6 de mayo hasta el 30 de junio de 2008 pudo verse en las salas de la Fundación Cajasol en Sevilla la exposición de Botero «Una mirada diferente» compuesta por 70 obras de su pintura más comprometida, que el pintor cedió al Museo Nacional de Colombia en 2004, completadas con una colección de 15 dibujos y dos óleos nuevos. El artista quiso que esta exposición sirviese para denunciar la violencia que sacude a Colombia, al continente y en cierto modo a todo el mundo. Una muestra itinerante que por su alto valor ético ha viajado ya por Colombia, Brasil, Argentina, Panamá, Perú o Ecuador.

Fernando Botero es seguramente el artista iberoamericano más reconocido en la actualidad, su sorprendente, amable y oronda pintura o sus rotundas esculturas son fácilmente identificables en cualquier museo o espacio público de las principales ciudades del mundo. Su dimensión artística, como su pintura, adquiere proporciones exageradas; es uno de los creadores más prolíficos y uno de los artistas sudamericanos vivos que alcanzan más altos precios en las subastas. Igualmente su generosidad es enorme, las sucesivas donaciones al museo de Antioquia y al Museo y al Banco nacional de Colombia, o la reciente entrega de la serie sobre Abu Ghraib a disposición de una Universidad norteamericana, lo ponen de manifiesto. Su obra está construida a base de realidad y cotidianidad, miradas siempre con comprensión pero sometidas a una deformación amable, no exenta de cierta ingenuidad y cierto primitivismo que lo acercan a la tradición cultural precolombina. Todo ello le permite crear un mundo fantástico y paralelo que tiene vida propia, crece y se reproduce y se adapta a la vida actual o, por el contrario, parece que se aferra a las tradiciones más recónditas y primitivas.

La violencia y el dolor

Aunque aparentemente parezca que la violencia y el dolor están en contradicción con la estética amable y benevolente de Botero, sobre todo con su principio de que el arte debe generar placer, podemos rastrear que hay en casi toda su trayectoria una inevitable representación penetrante e irremediable de la violencia y del dolor que afecta a su tierra, y a todo el mundo.

Ya, en la década de 1960 realizó un mural para el Banco Central Hipotecario, *Masacre de los inocentes* y *El secuestro*. En 1973 pintó *Guerra*, en la que amontonó con detalle y con exagerado naturalismo, como en las descripciones desbordadas de García Márquez, militares, sacerdotes, mujeres, niños como si se tratara de un campo de batalla. También muestra las distintas formas de violencia en obras como *Prisionero político* (1972) y *Sin título* (1978), donde denuncia los abusos de poder, dos hombres uniformados golpean a un ciudadano en una calle solitaria ante los habitantes del lugar, que miran desde las ventanas de sus casas. La figura del guerrillero aparece después de una década, con el

Cazador (guerrillero) (1988), donde evidencia la frialdad que muestra ante las víctimas muertas en el suelo como si fuesen piezas cobradas en una cacería; en *La guerrilla de Eliseo Velázquez* o *La guerrilla*, (1988), los personajes se encuentran en medio del bosque en una actitud de descanso y de espera; como si fuese el descanso de un grupo de campesinos. También podrían reseñarse las historias truculentas extraídas de la página de sucesos de los periódicos, como es el caso de los cuadros *Doctor Mata*, *Teresita la descuartizada* y *El asesinato de Rosa Calderón* (1970).

En 1995 su escultura *Pájaro*, donada por el artista a la ciudad de Medellín y expuesta en un parque, fue dinamitada y el brutal atentado dejó un saldo de veintisiete muertos y varios heridos. Botero, pidió que la escultura semidestruida permaneciera en su emplazamiento original, como expresión de la sinrazón de la violencia. Probablemente este atentado sea un antecedente de la serie *Violencia en Colombia*.



MUERTE EN LA CATEDRAL (2002)

Pero será a partir de 1999, cuando el artista sintió la necesidad de recrear en pinturas la dramática situación del país. En este sentido pinta cuadros como reflejos deformados y retazos de un momento histórico, donde la muerte y la violencia son protagonistas. Así pintó *La muerte de Pablo Escobar* o del retrato de *Manuel Marulanda Vélez "Tirofijo"*. Son a modo de crónicas donde Botero muestra su singular sentido del realismo, no como sinónimo de arte político sino como «un compromiso entre lo que vemos y lo que sabemos».

Yo he predicado siempre, y lo dije hace poco, que el arte es para dar placer y no para fastidiar o angustiar al público". En principio, estaba en contra "de ese arte que se convierte en testigo de su tiempo como arma de combate, [pero] en vista de la magnitud del drama que vive Colombia sentí la obligación moral de dejar un testimonio sobre un momento irracional de nuestra historia".

El dolor de Colombia. La colección del Museo Nacional

Siguiendo la voluntad del artista, el Museo Nacional de Colombia exhibirá de manera permanente esta colección que tuvimos la oportunidad de contemplar en Sevilla a manera de testimonio de los presentes acontecimientos nacionales. Estos temas han suscitado bastantes controversias y efectivamente están realizados sin la necesaria perspectiva histórica

pero tienen la intención de ser entendidos como un hecho de paz, consagrado con la donación del artista a su propio país.

El conjunto está realizado con diversas técnicas, óleos, dibujos a carbón, pastel. Entre todas las piezas se puede distinguir la serie dedicada al dolor femenino, que son, de alguna manera, iconos de los dolores de Colombia. En unos casos hay recuerdos de otros emblemas del terror del siglo xx, como las mujeres llorando de Picasso, o las muestras del dolor americano de los muralistas mexicanos. Unas veces se concentra en el rostro tapado por las manos, otras, se fija en las lágrimas como expresión exterior de la pena y otras nos describe el desamparo de la mujer desnuda y ultrajada tras la tortura o la violación. Destacan el lienzo primero de la serie: *Mujer llorando* de 1999, o el grupo realizado en torno a 2002, como el pastel llamado *Agonía*, *La secuestrada* y *Tristeza*. En 2003 acentúa los tintes trágicos en otra versión de *Mujer llorando*, y *Sin esperanza*.

De la misma forma, el dolor masculino viene a ser estudiado con semejante dedicación y detalle, víctimas y verdugos son retratados sin apasionamiento pero con la misma rotundidad. De 2002 son *Sin compasión*, *Alarido y terror*, donde muestra la situación de abandono del torturado y sobre los diferentes rostros del dolor: la muerte, o la imagen de la deshumanización del verdugo: *Sicario*, *El cazador*. Lo mismo que estudió el impacto de la muerte en *Fusilado* y *Hombre cayendo*. Insistiendo en lo antinatural de la muerte violenta. Se atreve igualmente a retratar la soledad y la falta de espacio vital de la víctima secuestrada, *El secuestrado* viene a ser como un símbolo de la supresión del derecho a la libertad. Igualmente se dedica a reflejar otros tipos de dolor, consecuencia indirecta de la guerra, de la desigualdad o de la desgracia, así *El quebrantapatas* o *El desplazado*. Igualmente a partir en 2002 realizó varias versiones del secuestro, que viene a recuperar un tema que ya había abordado al comienzo de su carrera.

Desde 1999 comenzó a realizar una serie de desnudos masculinos sobre la desesperación del torturado que apenas espera otro consuelo que la muerte definitiva. Compuestos a partir de un desnudo masculino lacerado, maltrecho y con los ojos tapados y el esqueleto mortuorio que lo abraza. Viene a ser como una especie de *Ecce Homo* civil que si aparece solo, en *Sin título*, en otras versiones es abrazado, consolado, cabalgado o despedido por la muerte. Abundando en este tema siniestro resulta tremenda la imagen de la muerte representada como maternidad acompañada por un cuervo, de *La madre e hijo* de 2000. El carácter alegórico y simbólico de esta obra no puede ser más elocuente la muerte sólo engendra más muerte.

Por otra parte, *La muerte en la Catedral* viene ser una síntesis de toda la serie. La estructura del lienzo es muy teatral y efectista, muestra siguiendo la tradición medieval lo imprevisible de la muerte y de la catástrofe, que arremete contra todos y contra todo, incluso lo más sagrado, mujeres hombres, un templo con todo su patrimonio histórico y cultural. Utiliza una composición derivada del expresionismo que se basa en la dislocación de las líneas básicas de la arquitectura: columnas, muros techos y retablos.

Parece que la muerte no respeta ya lo más sagrado y se afana por acabar con todo lo que hay en su interior. Recupera una iconografía tradicional de la muerte, esqueleto armado con alas que revolotea por el interior, dotando al cuadro de reminiscencias tradicionales y surrealistas.

Pero la muerte contemporánea tiene otras facetas aún más siniestras, olvidadas hoy las caballerosas reglas tradicionales de la guerra o del humanismo cristiano; por eso aparecen los cuerpos descuartizados de *Sin título* de 1999 atacados por las aves rapaces, con versiones más recientes en distintas técnicas, o en las diferentes variantes de *Motosierra*, o la imagen pesimista y apocalíptica del *Río Cauca* con los cadáveres flotando.

La inundación de ataúdes del *Desfile* viene ser la imagen simbólica de una sociedad donde la muerte se ha hecho cotidiana, resistente y condicionante de la vida diaria. El río de cadáveres que está teniendo que soportar Colombia lo plasma de manera simple, comprensible y dolorosamente eficaz; mezclando recursos expresionistas, ingenuistas y primitivos con la iconografía boteriana.

La trágica greguería de resonancias españolas de *Viva la muerte* sirve de título a otro cuadro donde un esqueleto aparece oficialmente galardonado por el Estado sobre un montón de ataúdes lo que viene a hacernos la pregunta barroca: muerte ¿dónde está tu victoria? Y al mismo tiempo pone en evidencia la ineficacia de las máquinas burocráticas estatales para hacerse sensibles al dolor. Es igualmente emblema del pesimismo y la impotencia que el artista siente como todos nosotros ante las perversiones del poder y de la violencia.



MASACRE DE CIÉNAGA GRANDE (2001)

HISTORIA

OSUNA Y SU TERRITORIO A TRAVÉS DE LAS FOTOGRAFÍAS DEL VUELO AMERICANO (1956-57)

Por

ANTONIO FAJARDO DE LA FUENTE
Servicio de Difusión
Instituto de Cartografía de Andalucía

La importancia de la fotografía aérea para la modernización de la cartografía y la observación de los cambios del territorio

EL uso de la fotografía aérea se ha convertido a lo largo del siglo xx en un instrumento fundamental para elaborar cartografía de manera ágil y económica, evitando los lentos y costosos trabajos de reconocimiento topográfico, y sobre todo en una herramienta fundamental usada por las ciencias de la tierra para observar las modificaciones que se operan sobre la superficie terrestre.

La observación aérea desde globos y aerostatos desde sus inicios, aparte de su uso original para la representación artística de paisajes y ciudades, estuvo vinculada a intereses militares. La fotografía aérea empezó a ser utilizada desde en el último tercio del siglo xix como método para obtener información precisa sobre el territorio, y estuvo promovida por los ejércitos más avanzados: concretamente en 1862 fue utilizada por primera vez en la Guerra de Secesión americana, y a partir de este momento estará presente en los principales conflictos bélicos. Los primeros servicio de aerostación militar ya se crearon en Europa desde 1877, y en España en 1884. La Primera Guerra Mundial arrinconó a los viejos aerostatos y consagró a la aviación militar como un arma poderosa de destrucción, pero también como un instrumento fundamental para obtener información precisa y actualizada del enemigo.

En nuestro país la Guerra de Marruecos y el papel pionero de la empresa CEFTA, que levantó fotografías aéreas de buena parte de la Cuenca del Ebro entre 1927 y 1928, constituyen significativas iniciativas, y son precedentes de la incorporación de la fotografía aérea en un caso para la identificación de objetivos y el apoyo de operaciones militares, y en otro, de la aplicación de la fotografía aérea, para fines civiles, entre ellos de levantamiento de cartografía.

Es la Guerra Civil el suceso histórico que consagra a la aviación un papel crucial. Las aeronaves fueron utilizadas para el transporte de tropas desde el mismo inicio de la contienda, para misiones de bombardeo y para intentar eliminar las fuerzas aéreas enemigas, siendo la superioridad aérea de las fuerzas franquistas apoyadas por la Legión Cóndor y las fuerzas legionarias italianas la que contribuyó de forma muy importante al desenlace del conflicto. El uso de las fotografías aéreas realizando labores de reconocimiento y observación, se hace masivo tanto por la aviación republicana como por la nacional, y las fotografías aéreas verticales y oblicuas constituyeron un medio insustituible para los estados mayores, elaborándose entonces fotoplanos a escala 1:10.000 en zonas de especial interés militar, como el Frente Norte, o el Ebro. Estas imágenes también sirvieron para actualizar la cartografía de guerra, el conocido como Mapa de Mando a escala 1:25.000, que se iba editando en función de la localización de las principales operaciones bélicas.

Tras finalizar la Guerra Civil, son potencias extranjeras las que ponen los ojos sobre el territorio español. El interés geoestratégico del Estrecho de Gibraltar, y el posible traslado del teatro de operaciones a la Península provocó que el Estado Mayor del Ejército alemán levantase cartografía a escala 1:50.000 de la mayor parte del país: 905 hojas de las 1114 que componen el Mapa Topográfico Nacional (MTN) peninsular, material que recientemente ha sido publicado por el Instituto de Cartografía de Andalucía (las hojas que abarcan el territorio andaluz), a partir de fondos desclasificados existente en la Biblioteca del Congreso de Washington, la Biblioteca Británica y la Real Sociedad Geográfica de Londres.

A partir del año 1943, cuando el Mediterráneo se convierte en el principal teatro de operaciones de la Segunda Guerra Mundial, tras el desembarco de tropas aliadas en el Norte de África, se incrementa el interés cartográfico sobre España por parte de los aliados y entra en acción el verdadero protagonista de la cartografía española entre esta fecha y el final de la década de los setenta del siglo xx: el Army Map Service americano (AMS), verdadero gigante de la producción cartográfica que en estos momentos, utiliza como referencia las series españolas del Instituto Geográfico y Catastral, y un poco más tarde, los mapas capturados al Ejército alemán.

Nos queda como constancia documental, las hojas de los mapas 1:50.000 de buena parte de Andalucía realizadas por el AMS en 1943 y 1944, actualizadas mediante el empleo de fotografías aéreas obtenidas por la RAF y probablemente por la USAF, conocida como las series M781-8. Esta cartografía ha sido localizada y digitalizada en la Biblioteca del