



ANUARIO

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN TELMO DE MÁLAGA

2021

NÚMERO VEINTIUNO. SEGUNDA ÉPOCA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO

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

La presente publicación viene así a dar cumplimiento de lo señalado en los Estatutos de esta Real Academia, en lo referente a las publicaciones periódicas que reflejan sus actividades, dando cuenta anualmente de ello, 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 Borroy*) (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. José María Cobo Pérez (28.10.2021)

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*) (30.05.1986)

SECCIÓN 4ª: MÚSICA

Ilmo. Sr. D. Manuel del Campo y del Campo (27.10.1967)
Ilmo. Sr. D. Adalberto Martínez Solaesa (30.06.2021)

SECCIÓN 5ª: POESÍA Y LITERATURA

Ilma. Sra. Dña. María Victoria Atencia García (30.11.1984)
Ilmo. Sr. D. Francisco Ruiz Noguera (18-01-2016)
Ilmo. Sr. D. José Infante Martos (13.04.2012)
Ilma. Sra. Dña. Aurora Luque Ortiz (29.04.2021)

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)
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. José Lebrero Stäls (Electo)

ACADÉMICOS EMÉRITOS

Excmo. Sr. D. Francisco Javier Carrillo Montesinos (21.10.2019)

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. Elías de Mateo
Secretario: Ilmo. Sr. D. José Infante Martos
Bibliotecario: Ilmo. Sr. D. Francisco Ruiz Noguera
Director del Anuario: Ilmo. Sr. D. Javier Boned Purkiss
Tesorero: Ilmo. Sr. D. Fernando de la Rosa Ceballos

COMISIONES ESPECIALES:

Economía y nueva sede: Ilmo. Sr. D. Elías de Mateo Avilés
Imagen Corporativa: Ilmo. Sr. D. Sebastián García Garrido
Publicaciones y Relaciones Internacionales:
Ilmo. Sr. D. Pedro Rodríguez Oliva

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. Dña. 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 Ación (†)
Bodega-Bar El Pimpi
Excmo. Sr. D. Antonio Banderas
Hermandad del Santo Sepulcro y Ntra. Sra. de la Soledad
Museo Picasso Málaga
Instituto Cervantes
Excma. Sra. D^a Elvira Roca Barea
Excmo. Sr. D. Francisco de la Torre, Alcalde de Málaga

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. D^a. Joaquina González Marina
(Correspondiente en Inglaterra)
Ilma. Sra. D^a. 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. D^a. 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 Ezquerro (†)
(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. D^a. 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. 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. D^a. María Francisca Tembory 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)
Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón Bertrán de Lis
(Correspondiente en Madrid, Gran Cruz de Alfonso X
el Sabio, Académico de n^o de la Real Academia de Bellas
Artes de S. Fernando, Grande de España)
Ilma. Sra. D^a. Luz Casal Paz (Electa)
(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)
Ilmo. Sr. D. Emilio Gil Cerracín
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Fernando Pérez Ruano
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Alfredo Alvar Ezquerro (Electo)
(Correspondiente en Madrid)
Ilma. Sra. D^a. Estrella de Diego Otero (Electa)
(Correspondiente en Madrid)
Ilmo. Sr. D. Ignacio Gómez de Liaño (Electo)
(Correspondiente en Madrid)

OFICINA DE SECRETARÍA

Palacio de la Aduana. Museo de Málaga.
Plaza de la Aduana, S/N, 29015 Málaga
Teléfono: 952306159 / Fax: 952402851
E-mail: secretaria@realacademiasantelmo.org
Página web: www.realacademiasantelmo.org

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

Palacio de la Aduana / Museo de Málaga
Salón de los Espejos del Ayuntamiento
Sociedad Económica de Amigos del País

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:

Obra: «Nothing to say»

Autor: Chema Cobo

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, M^a Pepa Lara García, Pedro Rodríguez Oliva, Jesús López García (*Suso de Marcos*) y Fernando de la Rosa Ceballos.

© TEXTOS

José Manuel Cabra de Luna, Javier Boned Purkiss, Rosario Camacho, Pedro Rodríguez Oliva, Ángel Asenjo Díaz, Sebastián García Garrido, Estrella Arcos von Haartman, Mari Pepa Lara García, Fernando de la Rosa Ceballos, Francisco J. Carrillo Montesinos, Carlos Taillefer de Haya, Francisco Ruiz Noguera, Aurora Luque Ortiz, Adalberto Martínez Solaesa, José Manuel Cobo Pérez, Elías de Mateo Avilés, Marion Reder Gadow, Francisco de la Torre, Noelia Losada, Francisca Manzano, José Luis Sánchez Domínguez, Antonia Paniagua, Manuel Pérez Ramos, Dave Cooke, José Infante, M^a Victoria Atencia, Antonio Clavero, Ricardo Acevedo, Antonio Quero, Rafael Martín Delgado, Jesús Ortega Valera, Maese Flanagan Fernand, Teresa Krauel Aguirre, Belén Millán, Joaquín Gallego Martín, Antonio J Santana Guzmán, Francesc Fontbona, Andrés Arenas, Enrique Girón, Juan Francisco Matías López, M^a José Jiménez Tomé.

© IMÁGENES

Real Academia Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna, Rosario Camacho Martínez, Javier Boned Purkiss, E. Martínez (Diócesis de Málaga), María Pepa Lara, Elías de Mateo Avilés, *La Unión Ilustrada*, *La Esfera*, Agrupación de Cofradías, *Diario ABC*, Fernando de la Rosa Ceballos, Marion Reder Gadow, Francisco J. Carrillo Montesinos, Estrella Arcos von Haartman, Archivo Anton Omozek, Archivo Salvador García Aranda, Archivo Municipal de Málaga (Fernández Casamayor), Fernández, Sebastián García Garrido, Arnold Abner Newman, Hulton Deutsch / Getty, Ángel Asenjo Díaz, Pedro Rodríguez Oliva, Archivo Municipal de Málaga, Archivo cortesía de José Luis Rodríguez Palomo, Gerencia Municipal de Urbanismo (Ayuntamiento de Málaga), Francisco Ruiz Noguera, Carlos Taillefer de Haya, Juan Manuel Sánchez La Chica, Adolfo de la Torre Prieto, Tofiño, Belén Millán, Ana Guardiola Cárdenas, Francesc Fontbona, Andrés Arenas, Enrique Girón, Juan Francisco Macías López, Claudia San Martín, Málaga Hoy, Fundación Málaga, Fernando de la Rosa, Museo Revello de Toro, Francisco Ruiz Noguera, Salvador Salas, María J. Mallén, Nito Salas, Suso de Marcos, Fundación Unicaja, Javier Albiñana, VIEW, Iwan Baan, Philippe Ruault, Roland Halbe, David X Prutting.

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 Y AYUDAS

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.

Excmo. Diputación Provincial de Málaga: Delegación de Cultura y Deportes.

Fundación Unicaja.

Fundación Málaga.

Banco Sabadell.

Donativos anuales de Sras. y Sres. Académicos.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Fran Barrionuevo

Sergio Moreno

IMPRIME

Imagraf Impresores

COLABORAN:



SUMARIO

01

PRESENTACIONES

PÁGINA 7.

02

ACTOS
RELEVANTES

PÁGINA 15.

03

COLABORACIONES
DE ACADÉMICOS

PÁGINA 69.

04

INFORMES, DISCURSOS,
CONFERENCIAS

PÁGINA 237.

05

RESEÑAS Y CRÍTICAS

PÁGINA 275.

06

COLABORACIONES
EXTERNAS

PÁGINA 305.

07

CRÓNICA
ANUAL

PÁGINA 333.

08

HOMENAJES, MEMORIA
Y RECUERDOS

PÁGINA 357.

01

PRESENTACIONES

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

En el año 2021, la crisis sanitaria que asoló el mundo durante el año anterior fue felizmente remitiendo, volviendo la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo paulatinamente a recuperar su natural actividad de la que quiere dar un fiel testimonio esta publicación y que no es otra que la difusión de la cultura y las Bellas Artes.

Esa difusión es la manera en la que la Academia «se da a entender» al mundo, ésa es su misión y su designio, su intención y su deseo, el tratar de mantener un discurso que se instaure en la cultura, superando las viejas categorías regresivas, mostrando el camino arriesgado del saber. Este camino que se manifiesta en los Académicos y Académicas a través de múltiples manifestaciones, que son reflejo de una «escucha» profunda obre lo que la sociedad demanda. Estas manifestaciones se hacen accesibles a través de este Anuario.

Esta publicación es nuestra obra anual, que ha conseguido poco a poco desprenderse de aquellas relaciones que tenía con lo que no es ella misma, siendo abandonada intencionadamente por sus creadores a un puro reposar, destinada a la no-ocultación de lo que la Academia es: el espejo y la historia de un «hacer».



En concreto, este Anuario nº 21 (2ª época) presenta un diverso y sugerente contenido, comenzando con su portada, en la que aparece una obra pintada y donada a la Academia por el nuevo Académico Chema Cobo, denominada «Nothing to say». Palabras que apelan al callar que nos conduce al silencio, conduciéndonos éste al «hombre que ríe», y cuestionando este gesto, esta imagen-simulacro, no sólo la naturaleza del lenguaje pictórico sino su representación, y diciéndonos, paradójicamente, que sólo en la «negación del decir» puede el arte manifestar su verdad.

En el año 2021 toman posesión, como nueva Académica y nuevos Académicos de Número, D^a Aurora Luque Ortiz en la sección de poesía y literatura; D. Adalberto Martínez Solaesa, en la sección de Música, y D. José María Cobo Pérez en la sección de Pintura. Sus discursos son respondidos por D. Francisco Ruiz Noguera, D^a Marion Reder y D. Fernando de la Rosa, respectivamente. Con estas incorporaciones la Academia enriquece su lista de Académicos y Académicas de forma brillante, dada la excelencia demostrada en sus trayectorias dentro de los diversos campos del saber y de las Bellas Artes.

El capítulo de «Colaboraciones de Académicos» se presenta numeroso amén de tremendamente variado, con artículos sobre historia, poesía, diseño, música, arquitectura, restauración, arqueología y cine.

Se presentan también 3 informes sobre distintos aspectos patrimoniales de Málaga (dos de ellos de la Vicepresidenta de la Academia D^a Rosario Camacho, y otro de la Académica D^a Estrella Arcos) y dos importantes conferencias, una del presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, sobre el pensador Michel de Montaigne, y otra del arquitecto Juan Manuel Sánchez La Chica sobre las cubiertas de la Catedral de Málaga, que sirvió de apertura al Año Académico.

El Capítulo de «Reseñas y Críticas» cuenta con 12 contribuciones de diferentes Académicos, como D. Francisco J. Carrillo, D. Fernando de la Rosa, D. Sebastián García Garrido, D. Elías de Mateo, D. Javier Boned y D^a Marion Reder.

Cobra especial relevancia la ya tradicional sección de felicitaciones, de diversas personalidades y Académicos, al pintor y Académico de Honor D. Félix Revello de Toro, esta vez por su nonagésimo quinto cumpleaños.

D. Francesc Fontbona, D. Andrés Arenas, D. Enrique Girón, y D. Juan Francisco Matías López, contribuyen brillantemente al capítulo de «Colaboraciones Externas», con artículos sobre Rafael Martínez Padilla, Virginia Wolf o los últimos 50 años de la Escuela de Arte de San Telmo, respectivamente.

La «Crónica anual» recoge de nuevo la importancia que ya han adquirido en la cultura malagueña los tradicionales Premios Málaga de Investigación, que han vuelto a contar con un notable nivel de participación, así como la consabida «Crónica anual de actividades» de los Académicos, siempre de gran amplitud, variedad e intensidad.

Para terminar, y en el capítulo de «Homenajes, Memoria y Recuerdos», destacan los «in memoriam» a Jonathan Brown y a John H. Elliot, y el homenaje al Padre Wytko por ser galardonado con la Gran Cruz de Isabel la Católica, firmados por la Vicepresidenta de la Academia, D^a Rosario Camacho. Completan el capítulo el Homenaje a la poetisa y Académica D. María Victoria Atencia, de D^a. María José Jiménez Tomé y D. Javier Boned, y el homenaje a nuestro Académico y Secretario D. José Infante, con motivo de cumplirse los 50 años de la concesión de Premio Adonáis de Poesía por su libro *Elegía y no*, firmado por D. Francisco Ruiz Noguera.

Cabe destacar a lo largo del año 2021 la edición, a cargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de diversos ejemplares sobre materias asimismo diversas. Así, el día 22 de marzo, se presentó el libro *Estudios sobre la Semana Santa de Málaga. Episodios históricos, evolución interna de las cofradías y personajes del pasado*, del Vicepresidente 3^o y Académico de Número D. Elías de Mateo Avilés, una obra que recopila veintiocho artículos sobre la historia de la Semana Santa de Málaga, escritos por el autor entre 2011 y 2020.

El 16 de diciembre se presentó, en el Salón de Actos de la Academia del Palacio de la Aduana Museo de Málaga, el libro *El belén de Pablo García Baena, en el centenario de su nacimiento*, conmemorando el nacimiento del Poeta Pablo

García Baena, Académico de Honor de nuestra Institución y Príncipe de Asturias de las Letras, entre otras muchas distinciones.

El libro está pensado a modo de felicitación navideña y bienvenida de año, siendo editado por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, ejerciendo como editor de la obra el Académico D. Sebastián García Garrido, que realizó también el diseño y la maquetación.

Por otra parte, tuvo lugar, el pasado día 30 de noviembre la presentación del libro-homenaje a M^a Victoria Atencia denominado *Certeza de la luz*, con motivo del 90 cumpleaños de la poetisa y académica. El libro ha sido editado por la Fundación CEM, Cultura, Economía y Medioambiente y la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, con la colaboración de la Familia Torres que, además de una Antología de poemas, hecha por ella misma, contiene la aportación de 90 colaboraciones literarias y gráficas de otros tantos artistas y creadores de toda España.

Por todo ello, el Anuario 2021 de la Academia nos sigue conformando como Institución de Cultura, porque, como asegura el gran Emilio Lledó, «...los libros son el más asombroso principio de libertad y fraternidad (...) Los libros nos dan más, y nos dan otra cosa. En el silencio de la escritura cuyas líneas nos hablan, suena otra voz distinta y renovadora. En las letras de la literatura entra en nosotros un mundo que, sin su compañía, jamás habríamos llegado a descubrir».

Esta publicación continúa siendo un lugar de encuentro, un espejo donde mirarse, testimonio periódico del buen hacer y de la excelencia a la que no dejará nunca de aspirar 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 Alcalde de Málaga

Málaga, 30 de marzo de 2021

Sr. D. José Manuel Cabra de Luna
Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo
MÁLAGA

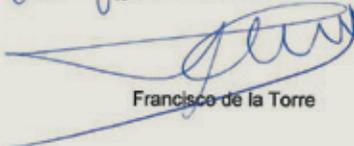
Estimado señor y querido amigo: *José Manuel!*

Le dirijo estas líneas como expresión de gratitud por la decisión de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de honrarme con la concesión de la Medalla de Honor 2020, por favorecer las Bellas Artes y la Cultura en general.

Sin lugar a duda, el honor que esta Institución me hace, sólo ha sido posible gracias a la colaboración de mis compañeros de la Corporación Municipal y a la implicación de los ciudadanos en cuantas iniciativas se han impulsado desde el Ayuntamiento. Por ello, permítame que entienda la concesión de la Distinción como un reconocimiento al conjunto de la ciudad de Málaga, que está comprometida con su desarrollo cultural y artístico.

Reiterándole mi agradecimiento por la concesión, y por el apoyo permanente que demuestra la Academia hacia la ciudad de Málaga y hacia mi persona, le aseguro que esta Distinción significa un estímulo más y una responsabilidad mayor en el deseo de que el arte y la cultura se afiancen como un acicate más para la imagen y la economía de Málaga.

Reciba un afectuoso saludo.

Un afectuoso saludo.

Francisco de la Torre



El Alcalde de Málaga

Saluda

Al Excmo. Sr. D. José Manuel Cabra de Luna, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, y a todos los miembros de la Junta de Gobierno.

Les agradece el envío de un ejemplar del librito de los belenes que montaba Pablo García Baena y les expresa sus mejores deseos para estas fiestas y el próximo año, 2022.

Francisco de la Torre Prados

aprovecha esta ocasión para transmitirles el testimonio de su consideración más distinguida.

Málaga, diciembre de 2021

02

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

17. DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICA DE NÚMERO DE D^a AURORA LUQUE ORTIZ / Aurora Luque Ortiz
34. INGRESO DE D^a AURORA LUQUE ORTIZ COMO ACADÉMICA NUMERARIA / Francisco Ruiz Noguera 41. DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA / Adalberto Martínez Solaesa 47. RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA / Marion Reder Gadow 51. DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE D. JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ / José María Cobo Pérez 62. RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ / Fernando de la Rosa



DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICA DE NÚMERO DE D^a AURORA LUQUE ORTIZ

PENSAMIENTO ILUSTRADO
EN LA OBRA LITERARIA DE DOÑA
MARÍA ROSA DE GÁLVEZ Y CABRERA

Excelentísimo señor Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Ilustrísima Sra. Delegada de Cultura de la Junta de Andalucía, Ilustrísimo Secretario, señoras Académicas y señores Académicos, autoridades y queridos amigos y amigas:

Quiero dar ante todo las gracias a los académicos de quienes ha partido la iniciativa de invitarme a formar parte de esta ilustre institución: me refiero a los miembros integrantes de la sección de Poesía y Literatura, doña María Victoria Atencia, don José Infante Martos y don Francisco Ruiz Noguera, así como a don Carlos Taillefer de Haya, perteneciente a la sección de Artes Visuales, por su especial apoyo.

Desconozco si existe otra palabra en castellano más plena que la de «honor» para describir el sentimiento de quien se siente aceptado en una institución como ésta. Es un honor y muy alto incorporarme a esta academia —y el vocablo «academia» despierta ahora en mí sus referencias genéticas atenienses—, a este centro prestigioso de defensa de las artes que embellecen la existencia de los habitantes de Málaga desde el año 1849 en que fuera fundada. Esta acogida cálida que siento hoy entre estos nobles muros neoclásicos es una capa más del cobijo que me rodeó cuando hace 33 años fijé en esta ciudad mi residencia. La vida poética florecía entonces en múltiples manifestaciones: las lecturas religiosamente quincenales en el recién fundado Centro Cultural de la Generación del 27, la fiesta de la revista *Litoral* cada semestre, las bellas ediciones sigilosas, cuidadas por poetas de la Antigua Imprenta Sur todavía bienoliente a tintas mágicas, la otra imprenta exigente, la de Francisco Cumpián, los bien nutridos suplementos literarios de los periódicos, las figuras maestras de Pablo García Baena, Rafael Pérez Estrada, Alfonso Canales, María Victoria Atencia o Manuel Alcántara (cuyo sillón me honro en reocupar) y, en fin y sobre todo, las luminosas amistades que surgieron alre-

dedor de la hoguera de la poesía. Hoy, Málaga sigue siendo esa ciudad generosa, viva, culta, llena de luz y de inquietudes creativas. Vaya todo el calor de mi agradecimiento a la acogida que me otorgáis en este hogar amigo de las Musas en el corazón de Málaga, mi Ciudad con mayúscula. Intentaré estar a la altura del privilegio que se me concede en la medida de mis fuerzas y de mis conocimientos: no me faltarán ni disposición ni buena voluntad.

Como tema de mi discurso dirijo mis ojos a la figura de María Rosa de Gálvez por tres razones. Primera, y como *conditio sine qua non*, su calidad literaria, su valía cierta, que contrasta con la parca o esquinada atención crítica que ha recibido. En los últimos años del pasado siglo, mi investigación como filóloga clásica sobre Safo, la primera escritora de occidente, me llevó a descubrir un raro drama con su nombre, *Safo*, de una escritora dieciochesca malagueña que desconocía por completo: al tirar del hilo hallé la mole oculta de un iceberg de literatura ignota junto a una apasionante biografía. El encuentro con José Luis Cabrera, experto en heráldica y genealogía y descendiente del marido de la autora, y con Alfredo Taján, escritor y gestor cultural, contribuyó a nutrir el empeño de desvelar en lo posible los misterios de esta talentosa dramaturga oculta en los pliegues más oscuros del pasado.

En segundo lugar, elijo a María Rosa de Gálvez por su condición malacitana. Perteneció a la notable familia de los Gálvez de Macharaviaya, un clan cuya contribución a la política reformadora del reinado de Carlos III han concitado un vivísimo interés entre los historiadores en las últimas décadas. Son numerosos los miembros de esta Real Academia consagrados a la investigación, revisión e incluso rehabilitación de las aportaciones del linaje de los Gálvez a lo largo del siglo XVIII. Citaré sólo a modo de ejemplo a los autores de ese libro fundacional de los estudios galvecistas que fue publicado en 1991 por Benedito Editores, el hoy inencontrable *Los Gálvez de Macharaviaya*: doña Marion Reder Gadow y don Siro Villas Tinoco junto a Isabel Pérez de Colosía y José Miguel Morales Folguera. Como experta en la arquitectura de la época de los Gálvez no puedo dejar de mencionar a la académica doña Rosario Camacho y sus estudios sobre el arquitecto Martín de Aldehuela que tanto embelleció nuestra ciudad en aquel siglo.

Por último, diré que elegí como objeto del discurso a María Rosa de Gálvez por razón de la Razón ilustrada, es decir, en tanto que escritora eminente del movimiento de la Ilustración en España. Y es que aquella época merece en nuestros días toda nuestra atención: vivimos en el futuro que soñaron los ilustrados, aquellos filósofos, poetas, dramaturgos, músicos y arquitectos. Ideales como la alfabetización, la educación como motor de emancipación y desarrollo humano, la libertad y la igualdad como derechos universales, la salubridad e higiene como bien común, la cultura entendida como capacidad crítica, la libertad y la igualdad como derechos universales, la separación de los poderes del Estado, la investigación científica de la naturaleza, la salubridad y la higiene entendidas como un bien colectivo, la tolerancia y la utopía de la felicidad de los pueblos... Buena parte de aquellos ideales se han encarnado en nosotros. Vemos materializarse los sueños que la Ilustración soñó: también el sueño del femi-

SU ESCRITURA
ES ÁGIL E
IMAGINATIVA,
SU VERSO
SONORO,
SUS TRAMAS
AIROSAS

nismo, que no es sino el desarrollo consecuente de aquel alto ideal de igualdad al que se aspiraba como precioso y justo derecho universal de todos los seres humanos (aunque el rechazo secular a asumir tal desarrollo lógico ha llevado a Amelia Valcárcel a considerarlo «el hijo no querido del igualitarismo ilustrado»).

He de renunciar —por razones de tiempo— a trazar un panorama amplio de la insólita vida y de la insatisfactoria recepción de la admirable obra de María Rosa de Gálvez. Invito a las persona interesadas a la lectura de los excelentes artículos pioneros del ya citado José Luis Cabrera y de la biografía publicada por Julia Bordiga. Como mero apunte señalaré las tres etapas de su biografía tal y como las definí en mi edición de las Obras escogidas bajo el título de *Holocaustos a Minerva* en Sevilla en 2013.

Como mero apunte, señalaré las tres etapas de su biografía tal y como las definí en mi edición de las *Obras escogidas* de María Rosa de Gálvez que publiqué en Sevilla en el año 2013¹. «Del hospicio de Ronda a la aventura ilustrada»: este epígrafe abarca su infancia y primera juventud. Nacida en 1768 y recogida como huérfana, fue adoptada y concienzudamente educada después por Mariana Ramírez de Velasco y Antonio de Gálvez, de quien probablemente fuese una hija concebida extramatrimonialmente. Estos casos de reclamación de hijos ilegítimos no eran extraños en los hospicios de la época². «El matrimonio como litigio»: tal epígrafe merecen los tortuosos años de convivencia con José Cabrera, su esposo desde 1789, cuya afición al juego y pendenciero carácter cargarán de deudas y ruina a la pareja y deteriorarán sus relaciones hasta el punto de acordar una separación, suspendida más tarde de mutuo acuerdo para evitarse daños mayores. «Madrid: salón, corte y *cazuela*»: en 1800 comienza María Rosa de Gálvez una nueva vida en solitario (ella misma se encarga de mover hilos a fin de que destinen a su esposo la legación de España en los estados Unidos). En Madrid se dedica a la escritura y al teatro. Allí trató con escritores y con aristócratas, frecuentó salones, estrenó dramas y comedias (cuatro dramas en el año 1801, por ejemplo), colaboró en revistas y publicó sus obras con subvención real. La muerte la sorprendió a sus 38 años en pleno apogeo creativo. Fue enterrada en la iglesia de San Sebastián en la calle de Atocha. El cementerio colindante en calle Huertas 2 se convirtió en una longeva floristería que cerró sus puertas precisamente en 2020, año de nuestra pandemia.

A su temprana muerte en 1806, María Rosa de Gálvez había publicado dieciséis poesías extensas y compuesto al menos trece obras teatrales (cinco comedias y ocho tragedias), varias de ellas representadas con éxito en los principales coliseos madrileños (como el de Los Caños del Peral, antecesor del Teatro Real). Y había traducido del francés, que dominaba, numerosas piezas teatrales y libretos de ópera. Como tantos de sus contemporáneos, María Rosa de Gálvez se acogió al apoyo que el gobierno brindaba a los artistas en tanto que partícipes de un común proyecto reformista y educador de la sociedad y pudo de esta manera publicar en 1804, en la Imprenta Real, una buena parte de su producción en una pulcra edición en tres volúmenes.

María Rosa de Gálvez es autora de sólidas cualidades. Su escritura es ágil e imaginativa, su verso sonoro, sus tramas airosas. Sus dramas graves,



IZQUIERDA: AURORA LUQUE Y JOSÉ LUIS CABRERA. *EL VALOR DE UNA ILUSTRADA*. MARÍA ROSA DE GÁLVEZ. DERECHA: *POESÍAS MARÍA ROSA DE GÁLVEZ*. EDICIÓN DE AURORA LUQUE

de factura neoclásica, están habitados por personajes consistentes, y en sus comedias brilla un chispeante sentido del humor. Nada tuvo que envidiar en las obras de un Cienfuegos, de un Quintana o de los dos Moratines. Eso sí: la problemática que anima su teatro, novedosa en los años de sus estrenos, resultó insoportablemente incómoda en los años subsiguientes, desde el momento en que un tradicionalismo nacionalista y romántico comenzó a imponerse en la historiografía literaria del siglo XIX y tendió severos obstáculos ante la figura de María Rosa de Gálvez. Dos siglos erizados de sombras, silencios y prejuicios la separan de nosotros. Si (como señalaba el profesor Jaime Siles en su discurso de 2018 como académico correspondiente) el poeta José Moreno Villa quedaba fuera del Grupo del 27 por la inercia y pereza del método generacional, María Rosa de Gálvez quedó fuera del canon y aun de la historia literaria por inercias y rechazos derivados de su triple condición de mujer, de escritora ambiciosa y audaz y de autora de formación ilustrada de cuño presuntamente afrancesado (que hoy llamaríamos europeísta).

En cuanto a la recepción de su obra, me limitaré a indicar que una de las semblanzas más amargamente nocivas que circuló sobre ella partió de un paisano suyo, Narciso Díaz de Escovar, que, ciego ante el talento literario de María Rosa de Gálvez, en su *Galería de malagueñas* antepuso y privilegió las consideraciones morales sobre su vida privada, basadas en rumores no demostrados que convertían a la autora en amante del válido Godoy³. Se acuñó (cito en palabras del José Luis Cabrera) «la figura de una Gálvez anecdóti-

BIÓN

ÓPERA DE CÁMARA EN UN ACTO

de Etienne Nicolás Méhul
texto de María Rosa de Gálvez



ÉTIENNE NICOLÁS MÉHUL. ÓPERA *BIÓN*. TEXTO DE MARÍA ROSA DE GÁLVEZ

ca poetisa de sobremesa con jícara de chocolate, galana y adúltera»⁴. Incluso Margarita Nelken repetía como verídica la anécdota del chocolate, tan perniciosa en el proceso de valoración de la autora malagueña.

Pero María Rosa de Gálvez es una gran dramaturga, aunque haya tenido que esperar dos siglos para que su literatura se valore con justicia. No es de extrañar que los primeros gestos de aprecio ya en nuestra época provengan del mundo del teatro. Fernando Doménech publica en 1996 tres dramas suyos en la Asociación de Directores de escena de España; Rafael Torán representó en 1997 en el vestíbulo de columnas de este mismo palacio (me emociona recordarlo) una de las más acabadas obras galvecianas, *Safó*, con escenografía de Isabel Garnelo. Y el dramaturgo Juan Hurtado dirigió la ópera *Bión* traducida por María Rosa de Gálvez en el antiguo conservatorio María Cristina en 2006 y en la iglesia de san Jacinto de Macharaviaya en 2007 con una orquesta conducida nada menos que por Arturo Díez Boscovich. Parte de las almas y voces del rescate de aquella

preciosa ópera de cámara se encuentran hoy aquí presentes: el dramaturgo Juan Hurtado, el tenor Luis Pacetti, el alcalde de Macharaviaya Antonio Campos y el gestor Alfredo Taján.

Pero retomemos la hebra principal del discurso. ¿Cuál es la razón última de la defensa del legado de María Rosa de Gálvez? Creo que el rasgo más destacado de la trayectoria de la dramaturga es sin duda la severa solidez de su ambicioso proyecto de escritura: un proyecto consciente que partió de la asimilación fundamentada de los ideales de la Ilustración y que se plasmó en sus obras dramáticas y líricas, e incluso en un vehemente manifiesto programático sobre la situación del género de la tragedia en España, que publicó ella misma en 1804. En pocos dramaturgos españoles puede verse de forma tan cabal la proyección de las ideas de las Luces dieciochescas en su modalidad más sostenidamente crítica.

¿Cómo llega a convertirse la joven María Rosa de Gálvez en uno de los más genuinos autores neoclásicos de la literatura española? Como hemos dicho, la escritora perteneció a la familia de los Gálvez de Macharaviaya, cuyos miembros actuaron como briosos primeros actores en la escena política, militar y diplomática del reinado de Carlos III: un ministro, dos virreyes, capitanes, marinos y diplomáticos que imbuidos del espíritu reformista del monarca contribuyeron a cambiar los mapas social, administrativo y exterior de España, así como a mejorar con obras civiles la vida de sus contemporáneos: instituciones educativas, obras hidráulicas, museos, organismos de beneficencia, intervenciones en favor de la higiene, la salud, la ciencia y la cultura. María Rosa de Gálvez, educada como hija adoptiva del menor de los hermanos Gálvez, pudo escuchar en su hogar noticias familiares inhabituales en otras casas: relatos de viajes, misiones, empresas, nombramientos y honores referidos a sus tíos José, Matías y Miguel y a su primo Bernardo. Así, cuando María Rosa cuenta diez años, en 1778, su padre, destinado en las islas Canarias, sufre un secuestro durante el viaje a manos de piratas magrebíes y protagoniza un retorno novelesco a través del reino de Marruecos⁵. Aquella joven también escucharía fascinada las hazañas militares que protagonizaba su primo Bernardo, sucedidas ante el enemigo inglés en lejanas bahías americanas en las que los navíos españoles luchaban del lado de los independentistas yanquis. Y leería cartas sobre expediciones en grandiosos e inhóspitos parajes de América animados por las escaramuzas de los indios o por el espíritu fundacional de los franciscanos. Cuando María Rosa alcanza los 17 años, su tío José, el gran ministro de Carlos III, recibe el título de Marqués de la Sonora por su brillante y leal trayectoria como legislador, reformador y gran político. Pudo también haber escuchado con fruición el relato de los viajes a través de Europa de su tío Miguel, diplomático, que tenían como destino las recepciones de monarcas prusianos que amaban a Voltaire o de zarinas en palacios de San Petersburgo. O las noticias de la refundación de la capital en Guatemala bajo el gobierno de su tío Matías, después virrey de Nueva España y al que sucediera en el virreinato su hijo Bernardo antes de su temprana muerte en 1786. Y también conocería María Rosa de Gálvez, sin duda, desde

**CREO QUE EL
RASGO MÁS
DESTACADO DE LA
TRAYECTORIA DE
LA DRAMATURGA
ES SIN DUDA LA
SEVERA SOLIDEZ**



AURORA LUQUE, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA

su ángulo familiar, la parte oscura y menos confesable de las intrigas del poder y de las maniobras de propios y extraños que conllevan la vida cortesana y la praxis política: intereses, nepotismos, corruptelas, traiciones, decisiones oportunistas, envidias ajenas, egolatrías o rivalidades. En su teatro desembozará ese conocimiento caudaloso de los claroscuros de la condición humana.

Por todo ello no es de extrañar que María Rosa, un miembro más de esta familia, se contagiara del impulso de acción y del espíritu inquieto y reformador de sus parientes. La sobrina de José, Matías y Miguel de Gálvez dio cauce literario a esas inquietudes e ideó dramas que escenificaban complicadas intrigas y espinosos conflictos de poder. El mundo teatral galveciano es sustancioso en buena medida gracias a este fermento familiar. Ella añadió conflictivas heroínas al imaginario heredado y lo acrecentó muy singularmente con la levadura de su experiencia personal y con el amplio bagaje de sus lecturas. María Rosa de Gálvez es hija de su tiempo, pero no lo es solo por circunstancias familiares. Hija de su siglo, el de las Luces, se perfila como una autora genuinamente neoclásica tanto en las formas (es fiel a las consignas de Ignacio de Luzán) como en el fondo, pues participa del compromiso intelectual y ético de la Ilustración que animaba por igual a sus gobernantes y a sus literatos. La Ilustración deposita su fe en la capacidad transformadora de los saberes; la razón es una fuerza transfiguradora de lo real; el hombre se independiza de las tutelas religiosas, sociales y políticas (aunque en España Ilustración y absolutismo monárquico no llegaron a la confrontación). Si para Kant la Ilustración era una actitud que llevaba al hombre a salir de su minoría de edad y a servirse del entendimiento para llegar a la verdad (el lema co-

rrespondiente era *sapere aude*, atreúete a saber), María Rosa de Gálvez asume tal actitud cuando se autodefine como «un corazón sensible que desea / vivir para pensar».

EL FONDO ILUSTRADO DE LA POESÍA GALVECIANA

Su corpus poético, aunque breve (pues consta de 13 poemas incluidos en sus *Obras Poéticas* de 1804 a los que se añaden tres poesías sueltas, publicadas en la prensa en fecha posterior) ilustra cabalmente las expectativas de los reformadores de la poesía dieciochesca. En una comedia traducida del francés por María Rosa de Gálvez, *Catalina o la bella labradora*, obra de su contemporánea Amélie-Julie Candeille, se habla de la utilidad de la poesía como ayuda para «interpretar los verdaderos afectos» y ciertamente Gálvez podría suscribirla:

«¡Genio de la dulce poesía! ¡encanto seductor de mi triste existencia!
Sírreme para interpretar mis verdaderos afectos, y consuélame de una
pena cuya causa no me atrevo a profundizar.»

Aunque María Rosa de Gálvez nunca se despoja de las convenciones propias de los géneros que cultiva (su poesía está impregnada del previsible didactismo dieciochescos), los poemas galvecianos siempre darán cabida a los anhelos, ambiciones y convicciones de la autora. Así, aplicándoles siempre un filtro personal, las odas de Gálvez exploran, uno tras otro, los motivos poéticos de su siglo: el buen hacer de los gobernantes ilustrados en tanto que protectores de la paz, la felicidad que nos procuran las bellas artes, los avances de la ciencia, la naturaleza y sus bondades, la amistad, la poesía y su función en el mundo, y por último, la crítica de costumbres (los poetas ilustrados alientan el perfeccionamiento moral del hombre y escriben largas sátiras contra los vicios nocivos para la vida social como el seguimiento a ultranza de las modas, los despilfarros del juego, la ociosidad improductiva de la aristocracia). Recordemos cuán pertinente era esa crítica en el caso de María Rosa: contrajo matrimonio con José Cabrera, cuya obsesión por el juego dañó irreversiblemente la fortuna heredada por ella como dote. Tres de sus odas, que recrean episodios militares contemporáneos, podrían clasificarse como patrióticas: *La campaña de Portugal*, *Oda al Excmo. Señor Príncipe de la Paz*; *Las campañas de Buonaparte en Italia* y, por último, la oda *En elogio de la Marina Española* (publicada en 1806, tras la terrible derrota de Trafalgar). Por otro lado, los poetas del XVIII elogiaban en sus versos los inventos y logros científicos, técnicos e industriales que pudieran contribuir a mejorar las condiciones de vida de «los pueblos». Manuel José Quintana celebró la invención de la imprenta y cantó a la expedición que difundiría la vacuna contra la viruela en América. La autora malagueña, amiga de Quintana, compuso una oda *En elogio de las fumigaciones de Morvó, establecidas en España a beneficio de la humanidad, de orden del*

JULIA BORDIGA
OPINA QUE LA
NATURALEZA ES
LA VERDADERA
PROTAGONISTA
DE LA LÍRICA
GALVECIANA

Excelentísimo Señor Príncipe de la Paz, que combina el elogio a la razón científica con el panegírico del político que la aplica para bien del pueblo, nuevamente Godoy en este caso. Una oda terriblemente actual, porque trata de la epidemia de fiebre amarilla que causó estragos en Cádiz en el año 1800, afectando a las propiedades de María Rosa en la provincia. La oda se estructura magníficamente en torno a una imagen dramatizada de la muerte y su cortejo. Feroz e implacable, la muerte no se sacia con la «desolación de Marte», es decir, con la guerra. La epidemia feroz llega desde América a las costas de «la Bética felice» como su embajadora. Pero a la muerte le pondrán freno la razón y la ciencia médica: Morvó y sus fumigaciones benéficas de azufre. La muerte será expulsada de España y huye entonces a Germania. Aunque los aliados y ministros de la muerte (la envidia, el error, el fanatismo, la codicia), enemigos de la ciencia, siguen en pie:

«[...] Vana esperanza /será que hoy más la humanidad confíe / en lo que el genio investigó; la envidia, / el prestigio, el error, el fanatismo, / de la muerte perpetuos aliados, /eternos enemigos de la ciencia, / propagan, fijan la mortal dolencia.»

Pero el buen gobernante combatirá «la vil superstición» y «la falsa piedad»:

«[...] Mas no serán, mas no la suerte / del pestífero azote a los horrores / dejará en su abandono el suelo hispano, / que aliado de su augusto Soberano / vela un héroe benéfico: él destruye, / a fuerza de constancia, / la envidia, el fanatismo, / la vil superstición su poder huye, / sí, la falsa piedad, que aun los sagrados/ templos, do se bendice la grandeza / del Eterno, en mansiones de impureza, / de corrupción y muerte convertía.»

Otros tres poemas tendrían a la naturaleza como solista absoluta: *Descripción de la fuente de la Espina en el Real Sitio de Aranjuez*, *Despedida al Real Sitio de Aranjuez* y *Viaje al Teyde* (un poema que nos hace pensar en que la autora verosímelmente pudiera haber escalado el volcán canario: nos da detalles en primera persona de sus impresiones como curiosa exploradora). Julia Bordiga opina que la naturaleza es la verdadera protagonista de la lírica galveciana. Sin llegar a una afirmación tan categórica, es cierto que asoma en sus odas la noción prerromántica de la naturaleza como espacio de libertad no sometido a convenciones:

«Al fin al cerco que de nieve ciñe / esta ardiente pirámide del mundo, / llego más libre a respirar; entonces, / el yelo derretido en mil torrentes, / en torno sus corrientes / desprende, velocísimo saltando/ y en su giro arrastrando / moles de lava, que veloz despeña, / no deja del sendero breve seña. // El aire helado aquí, de intenso frío // los miembros penetrando, / con mortal pasmo enerva y adormece / y el nublado su basa

colocando / sobre los montes, que la nieve eleva, / la atmósfera parece /
que terminan unidos, / en aire, en agua, en hielo confundidos.»

En el siglo XVIII la amistad se consagra como una virtud nueva, un bien social que necesita de la implantación de una cierta idea de igualdad para desarrollarse. Los contemporáneos de María Rosa intercambiaron conmovedoras declaraciones de amistad. Meléndez Valdés, Jovellanos, Moratín, con sus idílicos sobrenombres pastoriles (Batilo, Jovino, Inarco Celenio) tejieron con sus poemas sólidas redes de amistad correspondida. También Gálvez, bajo el seudónimo lírico de Amira, plasmó en el verso sus sentimientos de fraternidad amistosa y literaria. Uno de los poemas más hermosos, el titulado *La noche*, gira en torno precisamente al tema de la amistad: lo dedica a la memoria de María Rita Barrenechea y Morante de la Madrid, Condesa del Carpio, protectora y amiga de la autora malagueña. Cito un fragmento:

«Y yo ¿qué diré en tanto? Yo que tuve/en ti una amiga fiel, una defensa/
contra mi adversidad. ¿Pintaré acaso/ tu admirable talento, el noble fue-
go/ de tu imaginación, las gracias todas, / que en tus acciones sin cesar
brillaban, /aquel carácter franco y generoso, / que arrastraba hacia ti los
corazones;/ o tu genio inmortal, que de las artes/ protegió noblemente
las tareas?»

En cambio, la temática amorosa y erótica está ausente de los versos de María Rosa de Gálvez. Sólo aludirá a los efectos negativos del amor: la fragilidad del sentimiento, los celos, los desengaños del matrimonio, la desconfianza y la inestabilidad. Los sonetos livianos que se dice servía a Godoy a la hora del chocolate parecen ser, como el propio rumor, una invención maliciosa. Nada queda de esos versos. María Rosa de Gálvez no se ocupó de Venus y Cupidos: declara en diversos pasajes su rechazo al tema lírico por excelencia, el más esperado en una pluma femenina. Renuncia a cantar «los afanes de amor» y muestra un orgulloso desprecio hacia el fuego amoroso. Sus contemporáneos —lectores y críticos, amigos y enemigos— debieron de quedar desconcertados.

A partir de este examen rápido de los temas tratados en sus poemas, entendemos que uno de los rasgos más incómodos de la obra de Gálvez para sus contemporáneos fuese su falta de ajuste a lo convencional, a lo esperado en una literatura firmada por una mujer, cuyo ámbito se reducía secularmente al salón doméstico o al claustro conventual. La poesía de Gálvez nunca es femenina en el sentido imperante del término: su escritura no es sentimental ni tierna. No se acerca siquiera al estilo delicuescente de Meléndez Valdés o al lacrimoso de Jovellanos. Gálvez apuesta por una poesía honda, severa y reflexiva. Sin embargo, ni siquiera su amigo Quintana, en su reseña a las poesías líricas de Gálvez⁶, es capaz de desembarazarse de los tópicos asociados a lo femenino y le atribuye dulzura, facilidad, falta de fuerza en el pensamien-

FUE EN EL
GÉNERO DE
LA TRAGEDIA
DONDE MARÍA
ROSA DE GÁLVEZ
ENCONTRÓ EL
CAUCE MÁS
ADECUADO A SUS
INQUIETUDES



AURORA LUQUE, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA. EN LA MESA PRESIDENCIAL, LA DELEGADA DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, D^ª CARMEN CASERO, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y EL SECRETARIO DE LA MISMA, D. JOSÉ INFANTE

to, rasgos que no conseguimos encontrar en los poemas de María Rosa por más que los busquemos.

Sin dejar de ser nunca *pertinazmente* ilustrada, María Rosa de Gálvez (que muere ya en el siglo XIX) anticipa en muchos momentos la sensibilidad romántica. El talante prerromántico se percibe en su elogio a la libertad tanto de los pueblos (la lucha de los guanches por la suya, por ejemplo, en *Viaje al Teyde*, o el canto al impulso libertador del primer Napoleón) como de las personas (Gálvez renuncia voluntariamente a los lazos del amor). Se ve también en su inclinación a sintonizar los estados de ánimo con los movimientos de la naturaleza (la noche es trasunto de la melancolía, el mar tempestuoso simboliza la lucha y el afán de los hombres, y los bosques, cuevas y prados se hacen eco del deseo de soledad y apartamiento).

EL FONDO ILUSTRADO DEL TEATRO GALVECIANO

Fue en el género de la tragedia donde María Rosa de Gálvez encontró el cauce más adecuado a sus inquietudes. «Cuando soplaban Pirineos abajo los alarmantes vientos revolucionarios, Gálvez se suma con entusiasmo a un programa de reforma estética, moral y cívica a través del teatro», señala Fernando Doménech⁷. Hay que admitir que en el periodo neoclásico no destacaron Lopes ni Calderones, mas, a pesar de la ausencia de obras maestras absolutas, el crítico Ruiz Ramón señala que este periodo no es de ninguna manera «una época muerta para la historia del teatro. Se escribe mucho, se piensa y se discute mucho, se aspira a mucho y, desde luego, se fracasa una y otra vez. Por lo que quiso e intentó, y no sólo por la calidad de lo realizado, debe juzgarse este periodo esencialmente polémico de nuestra historia dra-



D^a AURORA LUQUE, JUNTO AL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y EL SECRETARIO, D. JOSÉ INFANTE, TRAS RECIBIR LOS DISTINTIVOS COMO NUEVA ACADÉMICA DE NÚMERO

mática»⁸. Gálvez compartió este impulso polémico con los dramaturgos de la segunda mitad del siglo XVIII. Se veía a sí misma como una reformadora del teatro: comprendió que era necesario continuar allí donde se habían detenido los más tempranos neoclásicos, poniendo el énfasis no ya en los héroes del pasado, sino en las grandes heroínas⁹. El XVIII es un siglo de hondas reformas en la escena española, desde las medidas del ministro Aranda a la Reforma oficial de 1799, pasando por la fundación de escuelas de actores en Sevilla o en los Reales Sitios. Se pretendía «imponer un modelo neoclásico en el panorama teatral español, arraigarlo en la medida de lo posible en la historia y la escena patrias [...] e ir eliminando el teatro popular, que estaba muy lejos de cumplir el fin educativo que, horacianamente, asignaban a la dramaturgia»¹⁰.

Aunque una falsa dicotomía y una visión esquinada nos condujeron más adelante a oponer lo neoclásico a lo español y la voluntad de reforma frente (o más bien *contra*) a la tradición nacional del Siglo de Oro, Gálvez nunca renegó de ese oro de antaño: en una de sus comedias, *Los figurones literarios*, ridiculiza incluso a un moderno que presumía de despreciar a Góngora. Sí se muestra, en su dramaturgia, partidaria de acabar con la degradación que habían sufrido los géneros barrocos al correr de los años; se sentía partícipe «de los esfuerzos de depurar el teatro de las monstruosidades del gusto vulgar» presente en las malas traducciones, en las comedias de santos y de magia y las tragedias heroicas llenas de estruendo y fanfarria. Un gusto vulgar que no era privativo del vulgo: «el popularismo dieciochesco tiene su origen en el plebeyismo aristocrático [...] la nobleza española busca sus modelos en las costumbres estilizadas del pueblo»¹¹.

Nunca Gálvez cedió a la tentación de componer un teatro popular poco exigente que hubiera podido proporcionarle éxito e ingresos rápidos. No se halla en sus obras complacencia alguna con el majismo y con el casticismo barriobajero madrileñista. Gálvez siempre hizo gala de un temperamento clásico, de una indefinible finura andaluza. Sus obras trágicas parecen responder a un proyecto antes literario que comercial: declara que las tragedias originales son «fruto de mi afición» y entiende la tragedia como el más excelso logro literario de los pueblos cultos¹². Gálvez era consciente de que el



D^a AURORA LUQUE, JUNTO A DOS DE LOS ACADÉMICOS QUE PROPUSIERON SU CANDIDATURA, D. JOSÉ INFANTE Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA

NUNCA GÁLVEZ CEDIÓ A LA TENTACIÓN DE COMPONER UN TEATRO POPULAR POCO EXIGENTE

género trágico, dada la seriedad y el rigor con que lo concebía, no podía procurarle un éxito fácil.

El género de la comedia también es entendido por Gálvez como medio útil para volcar sus inquietudes críticas y sus anhelos de reforma: y así lo hizo en piezas como *Un loco hace ciento*, *El egoísta* (retrato de los excesos de su propio marido, camuflados en un escenario inglés), *Los figurones literarios* (contra los pedantes, en la que parece polemizar con el Moratín de *La comedia nueva o El café*) y *La familia a la moda* (contra los matrimonios impuestos) y no tanto en la comedia *Las esclavas amazonas*, exótica pieza de enredo.

Incluso en su labor como traductora de obras francesas, Gálvez nunca olvida su propio aprendizaje: por ello tradujo solamente obras afines al mundo estético e ideológico que pretendía poner en pie en su escritura. De *Bion*, que tradujo del francés, es autor Étienne Nicolas Mehul, que compuso canciones revolucionarias y obras de estirpe paganizante con títulos como *Epicuro* y *Las amazonas o la fundación de Tebas*.

Nos acercamos a las tragedias originales para exponer su condición de traductora del espíritu del siglo. María Rosa es autora de un melólogo (que era una especie de monólogo con interludios de música instrumental) titulado *Saúl*, de tema bíblico; de dos dramas trágicos, *Safo* y *Zinda*, protagonizada esta última por un asombroso personaje histórico, una reina negra de Angola del siglo XVII; y, finalmente, de cinco tragedias propiamente dichas: *Blanca de Rossi* (ambientada en la Italia medieval), *La delirante* (estrictamente isabelina), *Alí Bek* (ubicada en Egipto), *Amnón* (que recrea el incesto bíblico entre Tamar y Amnón y la negativa del padre, el rey David a ejercer la justicia pedida por su hija Tamar) y por último, *Florinda* (basada en el final del reino visigodo). Personajes genuinamente galvecianos protagonizan estos dramas: de un lado, unas heroínas atormentadas y audaces, y de otro una figura masculina arquetípica que simbolizará el Poder, con sus más cínicos discursos de perpetuación y dominio. En ocasiones este personaje masculino empuñará un cetro de monarca y en otras se presentará como un padre tiránico. En dos de sus dramas —*La delirante* y *Zinda*— el poder estará en manos de reinas, Isabel de Inglaterra en el primero y una reina africana antiesclavista en el segundo. *Zinda* y *Blanca* de

Rossi son, por otro lado, heroínas de un tipo especial de drama, la *tragedia de la libertad*, de mayor fortuna a medida que avanza el siglo XIX y en el que el enemigo será un tirano que humilla a todo un pueblo. Así, Zinda, reina del Congo, protegerá a sus súbditos de la opresión de la esclavitud colonial holandesa.

El punto de partida de las tragedias que escribió María Rosa de Gálvez es siempre una situación de conflicto bélico o político: la Ciudad amenazada, ese elemento clásico de la tragedia desde sus orígenes en Grecia. En *Florinda*, por ejemplo, asistimos al último día del reinado de Rodrigo, último rey visigodo. Gálvez se ciñe al desenlace del conocido episodio histórico pero altera las rutas interiores, las encrucijadas y los choques entre los personajes. En cinco tragedias la dramaturga hace salir a escena a mujeres violentadas que denunciarán tanto el abuso físico como la justificación que el Poder hace de la violencia. *Florinda la Cava* es el caso más claro: acusada de provocar la lujuria del rey Rodrigo, que la viola, su padre, el famoso Conde don Julián, reciclado en el siglo XX por el escritor Juan Goytisolo, utilizará el pretexto de la restauración de su honor para saciar sus ansias de dominio militar y permitirá así al moro Tariq la entrada de las tropas africanas en la Península, con lo que comenzará el dominio árabe en España. Pero Gálvez no dejará en silencio a su heroína, una «culpable pasiva» cuya mera existencia será causa interesada de conflicto en un mundo regido por pulsiones de lujuria y de poder. *Florinda* es consciente de ser el pretexto que otros, incluido su propio padre, necesitan para hacer la guerra o para conseguir sus objetivos políticos; con total claridad denunciará lo que se oculta tras el proclamado deseo de venganza de su padre:

«¡Ay! Es cierto; y también que por vengarme/ una inmensa caterva de
malvados/ amancilla la gloria de la España,/ vendiéndola a los fieros Afri-
canos./ Opas su Dios olvida; sus parciales/ devoran de este Reino desgra-
ciado/ las fértiles campiñas; y mi padre/ ambicioso, soberbio y agraviado,/
contra su misma patria, de la guerra/ la horrible llama enciende en estos
campos./ Y todos estos males con mi nombre/se fomentan...»

Denunciar que bajo el pretexto de la defensa de la honra se camufla el mero choque de las ambiciones políticas de un rey y de un conde suponía un nivel de audacia inadmisibile que rozaba además a la institución monárquica. Se diría que María Rosa de Gálvez escribía para tiempos venideros como el nuestro, no para el suyo.

Las tragedias de Gálvez y algunos de sus poemas presentan un *leit motiv* típicamente neoclásico que a la vez la enlaza con el espíritu primordial de la tragedia y su finalidad catártica: la necesidad de controlar mediante la razón las pasiones desmesuradas que provocan catástrofes irremediables como el odio, la ambición, la lujuria o el hambre de poder. María Rosa de Gálvez vivió lo suficientemente cerca de reyes y de reinas, aristócratas, validos, favoritos, ministros, altos militares y altos cargos administrativos como para penetrar con finura y conocimiento en los resortes del poder con sus mezquindades y cinismos y también sus impulsos altruistas y nobles. La

LAS TRAGEDIAS
DE GÁLVEZ Y
ALGUNOS DE
SUS POEMAS
PRESENTAN
UN LEIT MOTIV
TÍPICAMENTE
NEOCLÁSICO



TOMA DE POSESIÓN DE D.ª AURORA LUQUE; GRUPO DE ACADÉMICOS QUE ASISTIERON AL ACTO. DE IZDA. A DCHA.: D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, D. FERNANDO DE LA ROSA, D. ELÍAS DE MATEO, D. ÁNGEL ASENJO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D.ª ROSARIO CAMACHO, D. JOSÉ INFANTE, D. JAVIER BONED Y D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA

catarsis que proponía a sus lectores y espectadores era, en un sentido amplio, fundamentalmente *política*. Y es que María Rosa es una autora profunda y decididamente política.

Para terminar este breve acercamiento a sus tragedias, resaltaré un genuino elemento del teatro del siglo XVIII que Gálvez adopta y hace suyo: la música y la ópera como recuperación del drama antiguo. Cuando leemos las tragedias de María Rosa de Gálvez parece como si se levantara de sus páginas un rumor de coros y de música y un aroma de gravedad operística. Creemos tener entre las manos un libreto hermano de Nabucos y de Idomeneos. Su tragedia *Ammón* exigía acompañamiento musical. La presencia de dos coros —el del pueblo de Israel y el de doncellas— es un recurso que ilustra la tendencia paneuropea hacia la recuperación del drama clásico cantado. A través de óperas, melólogos, zarzuelas y melodramas, la música buscaba un sitio en la escena neoclásica y María Rosa de Gálvez se lo otorga, contribuyendo así a la recreación de uno de los elementos más genuinos y puros del teatro. La ópera conoce un gran auge al sentirse como lo más cercano al admirado teatro de la Grecia clásica, que era cantado. En España creaban óperas en el tiempo de la Gálvez músicos tan brillantes como Vicente Martín y Soler o Manuel García del Popolo.

«España podía hasta permitirse el lujo de exportar compositores de categoría mundial como Vicente Martín y Soler, que en su época era tan admirado como Mozart, y que fue *Kapellmeister* de Catalina la Grande durante los mismos años de la estancia de doña María Rosa en Madrid. Muere Martín y Soler en San Petersburgo en 1806»¹³

En resumen: María Rosa de Gálvez se integró en la vida social, artística e intelectual de su época. Era evidente su conocimiento del proyecto ilustrado que animaba a los gobernantes y su sintonía con los autores más prominentes de la España de finales del dieciocho. Pero sus propuestas resultaron demasiado

audaces: era demasiado temprano en España para la denuncia de una violencia estructural que ella hizo brotar de las bocas de sus heroínas. Por ello Thamar, Florinda, Zinda o Safo han tenido que esperar más de doscientos años para encontrar un público con los ojos abiertos. Su momento, por fin, ha llegado.

Cuando marcha a Madrid en 1800 e inicia su carrera literaria, María Rosa de Gálvez había perdido su patrimonio y su matrimonio; había perdido también a sus dos hijas, pero no estaba dispuesta a perder la batalla de las letras. Sabía que la gloria literaria la dirimirían los tribunales de los tiempos venideros. Por eso defendió la integridad de sus obras frente a las acometidas de la censura eclesiástica, por eso respondía ardorosamente a las críticas a menudo condescendientes que le hacían tras sus estrenos, por eso peleó por dejar editadas sus obras. Y por eso, finalmente, escribió ante sus obras que sabía más perdurables (en la Advertencia al tomo de tragedias):

«Ni ambiciono una gloria extraordinaria, ni puedo resolverme a creer tanta injusticia en mis compatriotas, que dejen de tolerar los defectos que haya en mis composiciones con la prudencia que juzgo merece mi sexo. Si me engaña esta esperanza, estoy bien segura de que la posteridad no dejará acaso de dar algún lugar en su memoria a este libro, y con esto al menos quedarán premiadas las tareas de su autora.»

Esa posteridad ya ha llegado. Si Bernardo de Gálvez, primo de María Rosa, se convirtió en un famoso héroe al atravesar, al mando de un único bergantín, la bahía de Pensacola para hacer frente a los temibles ingleses, es hora ya de considerar seriamente la empresa de su no menos valerosa prima, que hizo frente —ella sola— a la poco acogedora legión de censores, vicarios eclesiásticos, críticos e historiadores que dominaban las muy masculinas aguas del mundo literario y acometió la tarea de escribir, publicar y representar un género dramático —el trágico— alto, ambicioso y arriesgado que muy pocos se atrevieron a pilotar con dignidad.

María Rosa de Gálvez muere el 2 de octubre de 1806. Unos días después el *Diario de Madrid* publicó una necrológica en forma de redondilla. Nótese la repetición de la palabra «sola».

«A la muerte de doña Rosa Gálvez, insigne y sola española poetisa del tiempo presente: A llanto y dolor nos mueve / la muerte de aquella sola/ discreta Musa española/ que valía por las nueve.»

Si el lema de Bernardo fue «Yo solo», no en menor medida merece la carrera de María Rosa de Gálvez el mismo lema: «Yo sola», escuchamos que clama desde el fondo de los tiempos, batiéndose y sobreviviendo ella misma, la primera, en el peligro de la libertad.

AURORA LUQUE ORTIZ
Málaga, 29 de abril de 2021

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 GÁLVEZ, M. R. de: *Holocaustos a Minerva. Obras escogidas*, ed. Aurora Luque, col. Cásicos Andaluces, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2013. Tras una introducción de 124 páginas se editan, anotados, los textos de sus poemas completos, de las tragedias *Safo*, *Zinda* y *Florinda* y de la comedia *Los figurones literarios*. El volumen se completa con fragmentos significativos de otros dramas de la autora: *Alí Bek*, *Saúl*, *La familia a la moda*, *El egoísta*, *Amnón* y *La delirante*.
- 2 La situación de estos establecimientos ha sido exhaustivamente estudiada por la profesora y académica Marion Reder Gadow.
- 3 DÍAZ DE ESCOVAR, N.: *Galería de Malagueñas*, Málaga, 1901 [Edición facsímil realizada por la Comisión Organizadora de la Feria del Libro de Málaga en 1997].
- 4 CABRERA J.L.: «Francisco Cabrera y Ramírez, un ilustre militar veleño», *Isla de Arriarán*, nº 3, 1994.
- «Cabrera, una familia en Macharaviaya y Vélez-Málaga en los siglos XVIII y XIX», *Isla de Arriarán*, nº 9, Málaga, 1997.
- y LUQUE, A.: *María Rosa de Gálvez. El valor de una ilustrada*, Málaga, 2005 [incluye edición de *Safo* y *El egoísta*].
- 5 POSAC, C.: *Andanzas de un caballero malagueño por tierras marroquíes 1777-1978: lección inaugural del curso 1981-82*. Carlos Posac Mon fue profesor de griego en el Instituto Nuestra Señora de la Victoria de la capital malagueña.
- 6 M. J. Quintana en *Varietades de Ciencias, Literatura y Artes*, II, 1.3, 1805, pp. 159-164.
- 7 GÁLVEZ, M. R.: *Safo. Zinda. La familia a la moda*, ed. Fernando Doménech, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995.
- 8 RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del Teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 3ª ed. 1979 [1967], pp. 283-284.
- 9 FRANKLIN, E.: «Crying out for Feminine (Un) Happiness: María Rosa de Gálvez's Search for Sapphic Immortality», en *Women writers in the Spanish Enlightenment: the pursuit of happiness*, Aldershot, Ashgate 2004, pp. 97-152.
- 10 SALA-VALLDAURA, J.M.: *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC, 2006.
- 11 E. KAHILUOTO, «María Rosa Gálvez de Cabrera (1768-1806) y la defensa del teatro neoclásico», *Dieciocho*, 9, 1-2, 1986, pp. 238-246.
- 12 Su proyecto teatral más consecuente se encuentra formulado en la Advertencia que antepone a las piezas trágicas en sus *Obras poéticas*: «En efecto, hasta ahora casi se puede decir que no tenemos una tragedia perfecta; pero ¿cómo las ha de haber en una nación, que recibe con poco gusto estos espectáculos, y cuyos actores huían no hace mucho al solo nombre de tragedia de exponer al público este género dramático, que hace las delicias, y constituye la mejor parte del teatro de otras naciones cultas?».
- 13 JONES, J.R.: «María Rosa de Gálvez, Rousseau, Iriarte y el melólogo en la España del siglo XVIII», *Dieciocho*, 19, 2, otoño 1996, pp.165-179.

INGRESO DE D^a AURORA LUQUE ORTIZ COMO ACADÉMICA NUMERARIA

PRESENTACIÓN POR D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA,
ACADÉMICO NUMERARIO

«SOBRE LA OBRA DE AURORA LUQUE» CON MOTIVO DE SU INGRESO COMO ACADÉMICA NUMERARIA

Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes
de San Telmo, Ilma. Sra. Delegada de Cultura de la Junta
de Andalucía, Ilmas. e Ilmos. Sras. y Sres. Académicos,
Autoridades, Sras. y Sres.

Cuando el 11 de octubre de 2019, D^a. María Victoria Atencia, D. José Infante
y yo mismo, presentamos la candidatura de D^a. Aurora Luque Ortiz para op-
tar a cubrir la vacante convocada en la sección 5^a, Poesía y Literatura de esta
Academia, basábamos, —en el escrito correspondiente—, la argumentación de
idoneidad y méritos de la candidata en tres razones: en primer lugar, por ser la
poeta D^a Aurora Luque una las voces más sólidas en el panorama de la poesía
española actual; en segundo, por ser autora de una fructífera y rigurosa trayec-
toria como traductora literaria; y en tercero, por su labor como investigadora.

De esos puntos son de los que, con la brevedad que este acto aconseja,
trataré en estas palabras de recepción y bienvenida de la nueva académica.

Aunque nacida en Almería, Aurora Luque vivió desde sus primeros me-
ses en Cádiar, pueblo de la Alpujarra granadina. En Granada cursó los es-
tudios de Enseñanza Media y en la universidad granadina se licenció en
Filología Clásica con una tesis de grado sobre la poesía femenina en la Gre-
cia Antigua: la autora va marcando claramente la deriva de sus querencias:
«Dependo de por vida / de una droga. De Grecia», dirá más adelante en unos
versos del libro *Carpe noctem*. Desde 1988 es profesora de griego antiguo en
Enseñanza Media, aunque desde hace unos tres años esté en excedencia.

La actividad fundamental de Aurora Luque como escritora se centra en
la creación poética; es autora de ocho libros de poemas por todos los cuales ha

SUS POEMAS
FIGURAN EN
NUMEROSAS
ANTOLOGÍAS DE
POESÍA ESPAÑOLA
ACTUAL Y
HAN SIDO
TRADUCIDOS
A DIVERSAS
LENGUAS



EL ACADÉMICO FRANCISCO RUIZ NOGUERA, REALIZANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE D^ª AURORA LUQUE ORTIZ

recibido alguna distinción. Se han publicado, además, varias antologías de su obra, por ejemplo, *Carpe mare*, *Las dudas de Eros*, *Portuaria*, *Carpe verbum*, *Carpe amorem*, *Fabricación de las islas. Poesía y metapoesía* y *Médula. Antología esencial*.

Sus poemas figuran en numerosas antologías de poesía española actual y han sido traducidos a diversas lenguas. Una muestra de estas traducciones está, por ejemplo, en los libros: *Cuaderno de Flandes y otros poemas*, en traducción al francés de Regina López Muñoz; *Los limones absortos. Poemas mediterráneos*, en traducción al italiano de Paola Laskaris; o *Haikus de Narila. Portuaria*, en traducción al inglés de Elsy Cardona.

Junto a esta labor poética, de la que más adelante hablaré, sus intereses se han centrado en otras actividades relacionadas con la literatura, como la traducción, la investigación y la crítica.

La dedicación de Aurora Luque a la traducción ha tenido casi la misma intensidad que la dedicada a su propia obra creativa, de hecho, el número de títulos de libros traducidos es equiparable al de libros de su autoría, y es que Luque entiende la traducción como una forma más de creación poética; apoyándose en una cita del poeta Yves Bonnefoy, mira «la traducción como un largo diálogo sostenido» con los poetas traducidos. En un cuaderno publicado con motivo de su intervención en un acto de la Fundación Juan March, defendía que «Creación y traducción de poesía son momentos diferentes de un mismo proceso de reescritura [...], de una disposición de búsqueda ante y desde el lenguaje. [...] Y por ello la traducción es hermana carnal de la creación poética».

Aurora Luque centra ese *diálogo* a través de la traducción en tres ámbitos lingüísticos: la poesía griega, la latina y la francesa.

De la poesía griega clásica, ha traducido, en ediciones exentas, a Meleagro de Gádara (*25 epigramas*), a los más de cuarenta poetas recogidos en *Los dados de Eros. Antología de poesía erótica griega*, a Safo (*Poemas y testimonios*, que ha contado con varias ediciones); la muy especial traducción *Si no, el invierno. Fragmentos de Safo*, libro de la canadiense Anne Carson, que se edita en versión trilingüe: la voz de Safo, la voz de Carson en su versión al inglés y la voz de Luque en su versión al español; además, la antología *Aquel vivir del mar. El mar en la poesía griega*, o la reciente antología *Grecorromanas. Lírica superviviente*. De la literatura latina, había traducido antes a Catulo en el volumen *Taeter morbus. Poemas a Lesbía*. De la poesía griega contemporánea, en publicaciones exentas, tradujo a María Lainá (*Nueve poemas y Los estuches de las células*, en colaboración con María López Villalba y Obdulia Castillo).

En cuanto a la poesía francesa, ha traducido a la poeta renacentista Louise Labé (*Sonetos y elegías*) y a la británica —aunque simbolista francesa en cuanto a poeta— Renée Vivien (*Nocturnos*, y *Poemas*).

Aparte de estas publicaciones exentas, las colaboraciones en revistas en este campo son múltiples: traducciones tanto de poetas griegos antiguos (de los incluidos, por ejemplo, en la *Antología Palatina*), como de poetas griegos contemporáneos (Jenny Mastoraki, Nikos Kavadiás, Kikí Dimulá, Dimitris Juliarakis) o de diversos poetas franceses («Portuaria. Poemas franceses con puerto de mar», en *Clarín*). Por su trabajo como traductora recibió una beca a la traducción de Ministerio de Cultura.

Buena parte de las traducciones de Aurora Luque, especialmente las de poesía francesa y griega contemporánea, tienen el propósito de recuperar voces, sobre todo femeninas, escasamente difundidas. Esa misma voluntad de rescate tiene buena parte de su trabajo como investigadora, el estudio de la literatura escrita por mujeres es una de sus líneas de investigación más destacada: ha sido editora del libro *El último amor de Safo*, de la poeta cubana Mercedes Matamoros, y es uno de los pilares de la recuperación en España de la obra de la dramaturga ilustrada malagueña María Rosa de Gálvez, a la que ha dedicado —en ocasiones en colaboración con José Luis Cabrera— varios trabajos, de los que nombro aquí cuatro: *El valor de una ilustrada. María Rosa de Gálvez; Poesías; Amnón. Tragedia original en cinco actos; Holocaustos a Minerva. Obras escogidas*. En esta misma línea están sus trabajos, en gran parte inéditos, sobre la humanista y poeta española Luisa Siggea, y su atención a la obra y personalidad de la escritora y diplomática malagueña Isabel Oyarzábal: impulsó la publicación —y prologó— la edición española de uno de sus libros (*Hambre de libertad. Memorias de una embajadora republicana*, que habían traducido Andrés Arenas y Enrique Girón).

En este mismo ámbito de la investigación y la crítica literaria, se ha ocupado, en ediciones, prólogos o artículos de la obra de Safo, Louise Labé, Renée Vivien, Cavafis, Enrique Gómez Carrillo, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Elena Martín Vivaldi, Caballero Bonald, María Victoria Atencia, Rafael Pérez Estrada y de diversos poetas de las últimas ge-

LA ACTIVIDAD
FUNDAMENTAL
DE AURORA
LUQUE COMO
ESCRITORA SE
CENTRA EN
LA CREACIÓN
POÉTICA

neraciones, así como de la reflexión sobre su propia poética, parte de ese material está recogido en el volumen *Una extraña industria*. Un carácter recopilatorio tiene también el libro *Los talleres de Cronos*, donde recoge una selección de artículos publicados durante su etapa de columnista en el diario *Sur*.

Mencionemos, en fin, su participación en diversas iniciativas culturales, académicas y ciudadanas: ha sido directora del Centro Cultural de la Generación del 27, es miembro del Consejo asesor de la Fundación Rafael Pérez Estrada y del Centro Andaluz de las Letras y lo ha sido del Consejo Social de la Universidad de Málaga de la que fue, además, profesora colaboradora y en la que forma parte del grupo de investigación «Traducción, Literatura y Sociedad» y del «Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer», ha tenido y tiene participación en dirección y asesoría de diversas publicaciones, colecciones y revistas poéticas.

Tanto por su actividad creadora como por estas otras, he recibido reconocimientos de carácter cívico como el premio Día de Andalucía de la Delegación del Gobierno Andaluz en Málaga, la Medalla del Ateneo de Málaga, el premio Clara Campoamor de la Secretaría de Igualdad del PSOE de Málaga, o el premio Meridiana del Instituto Andaluz de la Mujer.

Pero, como dije al principio, la actividad fundamental de Aurora Luque como escritora se centra en la creación poética. La fascinación por la palabra, por sus valores expresivos no meramente utilitarios, está en los comienzos de casi todos los poetas, así en el caso de la jovencísima Luque en su primer libro, en el que, además de esa conciencia del lenguaje, está también, el valor de la observación, de la «infancia contemplativa» en su entorno de la Alpujarra. Lecturas de Juan Ramón Jiménez, Guillén, Cernuda, Aleixandre, ecos de la poesía arabigoandaluza... están en el trasfondo de aquel primer libro *Hiperiónida*, que obtuvo el premio García Lorca para estudiante de la Universidad de Granada y que, ya desde su título, apunta al deslumbramiento ante la Grecia clásica, al valor de los mitos y a su admiración por Hölderlin.

Será, sin embargo, en sus dos siguientes libros, *Problemas de doblaje* (que fue accésit del Premio Adonáis) y *Carpe noctem* (premio Rey Juan Carlos para jóvenes poetas y beca a la creación literaria del Ministerio de Cultura) cuando su poética logre una voz propia y reconocible, con una extraordinaria solidez tanto en su lenguaje como en el imaginario de su mundo.

En cuanto al imaginario, como advertí en otra ocasión, la poesía de Aurora Luque gira sobre tres ejes básicos: por una parte, la basculación entre el mundo de la Grecia clásica (sus mitos, su literatura, sus vestigios) y la actualidad; por otra, el diálogo con la literatura de cualquier tiempo, y, en tercer lugar, lo que concierne a la fuerza del deseo.

En cuanto al tratamiento del lenguaje, ya desde su segundo libro se empiezan a consolidar las bases de un estilo que tiene como norte «la desmitificación del discurso» fosilizado, o sea, traer ese imaginario propio a una dicción de hoy, desprovisto de las adherencias y de imposturas falsamente poéticas, pero sin caer en la trivialización del nuevo discurso, que debe estar dignificado por la verdad estética.

A partir de estos libros, entró en su poética, como ella misma ha dicho, «la naturalidad de lo cotidiano», pero ha de tenerse en cuenta que «lo cotidiano» no es un ámbito restringido, sino que abarca muy diversos intereses del ser humano: el vitalismo de la juventud, el amor y el deseo, la relectura y actualización de los mitos griegos, el engañoso lenguaje de la publicidad, el cine con su nueva mitología, el ensanchamiento conceptual del *carpe diem* horaciano... todo ello va configurando un mundo y una forma de *decir*, que la va a acompañar en sus libros posteriores.

Con *Problemas de doblaje* y *Carpe noctem*, sabemos que al igual que es posible trazar una cartografía del deseo, también puede hablarse de que tal vez exista una simbología de lo geográfico. Así, si el continente apunta hacia lo firme, hacia las certezas y lo ya hecho y encuentra su expresión propia en el lenguaje narrativo de la épica, el mar, tan presente en esta poesía, sería el territorio de lo que está por explorar, el espacio abierto a las sugerencias, el ámbito de la búsqueda, que es el terreno de la lírica.

Su siguiente libro, *Transitoria* (finalista del premio Rafael Alberti y premio Andalucía de la crítica) termina con un epitafio que la autora concibe para sí misma y que, de acuerdo con la convención de este tipo de textos, viene a ser una especie de cuenta final como valoración de un trayecto que ha llegado a su destino; se trata de un poema que apunta indudablemente hacia lo simbólico en el que la autora recoge, para afirmarlos o para negarlos, algunos de los elementos de la tradición lírica remota o reciente en relación con imágenes varias de lo transitorio del vivir. *Transitoria*, por otra parte, no es solo el título del libro, sino también el de un largo poema que va dedicado a una antepasada —me parece pertinente recordarlo porque está en la base de un nuevo guiño simbólico— «a la memoria de Tránsito Luque Ladrón de Guevara que se perdía, loca, en camión por los bosques de la Alhambra». Ese largo poema —«Transitoria»— viene a ser un intenso recorrido por la vida a través de recuerdos de lo propio y también a través de recuerdos heredados de otros, que nos sitúa en una concepción del *recordar* como base para la creación, porque la vida —puro tránsito— pervive, sin embargo, en la memoria, y es de la memoria de donde se nutre la escritura.

Y tal vez por eso, en el breve poema que sigue inmediatamente a este, titulado «Cosecha» nos habla de lo que nos es dado retener de ese tránsito por la vida, de lo que podemos conservar del viaje, de la única cosecha posible.

En su siguiente libro, *Camaradas de Ícaro* (premio Fray Luis de León) siguen especialmente presentes los tres ejes de que hablé antes (el acercamiento a la Grecia clásica desde una visión actual, el diálogo con las literaturas y la fuerza del deseo) intensificados en algunos casos; de manera que estamos ante un libro que afianza y ensancha el mundo creativo de la autora, en el que se instala ahora cierto sentido de desolación y desengaño, una de cuyas manifestaciones textuales más notables es la mayor presencia de todo lo que atañe a la temporalidad, hasta el punto de que el libro parece concebido como un espacio de reflexión situado en medio del camino de la vida. Desde este punto de vista, *Camaradas de Ícaro* es un libro algo más sombrío, inscrito

EN CUANTO AL
TRATAMIENTO
DEL LENGUAJE,
YA DESDE SU
SEGUNDO LIBRO
SE EMPIEZAN
A CONSOLIDAR
LAS BASES DE UN
ESTILO



EL ACADÉMICO FRANCISCO RUIZ NOGUERA, REALIZANDO EL DISCURSO DE PRESENTACIÓN DE D^a AURORA LUQUE ORTIZ. EN LA MESA PRESIDENCIAL DE IZDA. A DCHA., D^a CARMEN CASERO, DELEGADA DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, Y D. JOSÉ INFANTE, SECRETARIO DE LA MISMA

en una poética de lo nocturno que, en lo conceptual, marca un punto de gravedad, resuelto, en lo expresivo, con el acierto habitual en esta poeta. ¿Hay lugar para una mirada con menos carga de desolación en este espacio? Solo en la fuerza del deseo y en el diálogo literario —a veces con intertextualidad explícita, otras, implícita— con poetas de otros tiempos.

El tono en parte elegíaco de *Transitoria* y el a veces sombrío y severo de *Camaradas de Ícaro* da un quiebro en el libro que sigue, *La siesta de Epicuro* (premio Generación del 27), donde, en gran medida, se recupera el sentido vitalista de *Carpe noctem*. En el mencionado cuaderno de la Fundación Juan March, ya se anunciaba el que habría de ser el enfoque de su próximo libro: «Quisiera defender, pues, una «poética solar» que celebrara la afirmación de la vida, la autonomía insobornable del poema que legisla para sí, el nomadismo del deseo y la voluntad de juego».

Ese propósito está en el nuevo libro desde el primer poema, «Fruta del día», que adquiere el carácter de formulación de un propósito vital y también de nueva poética (o de recuperación de una poética anterior).

La complicidad y el diálogo con los escritores queridos (Catulo, René Vivien, María Rosa de Gálvez), «la felinidad de los deseos», la mirada crítica sobre la patria, el recuerdo de la infancia, la intensidad de unos «haikus de amor y muerte» ... son las estaciones que van configurando la ruta de este nuevo viaje poético de Aurora Luque.

Viaje que tendrá su continuación años más tarde en sus dos últimos libros publicados: *Personal & Político* (que fue premio de la Letras del programa El Público de Canal Sur) y, el último, *Gavieras* (que fue premio Loewe).

A los tres pilares de los que vengo hablando como sustento fundamental de esta poética, su une ahora un nuevo y potente pilar, que se alza como consolidación de algo que queda explícito y de forma decidida desde el propio

título *Personal & político* que recoge, como sabemos, uno de los lemas feministas de hace años.

O sea, partiendo de lo anterior, se funden ahora, en estos nuevos libros, lo concerniente a la poética solar y la fuerza del deseo con lo —cabría decir— *personal-político(ciudadano)-feminista*. En realidad, no es que sea esto último novedad absoluta en el trabajo de Luque porque desde su etapa de estudiante se ocupó, como hemos visto, del asunto: su tesina de licenciatura trató sobre la poesía femenina en la Grecia Antigua; por otra parte —lo hemos visto también—, se ha ocupado del rescate de escritoras como María Rosa de Gálvez, Isabel Oyarzábal o Luisa Sigea, y en sus traducciones nos ha acercado a Safo, Louise Labé o Renée Vivien, pero en sus poemas, la llamémosle epifanía de este nuevo pilar se dio en su penúltimo libro, y en el último, *Gavieras*, ha quedado claramente consolidado. Una auténtica propuesta, militante y fundacional, es la del «Decálogo de la flâneuse» con la invitación a un navegar la ciudad para descubrirla, refundarla con una mirada nueva y desprovista de heredadas —y no deseadas— adherencias, un deambular en el que la delectación en lo sensorial es pieza clave, una exploración de la ciudad en la que la navegante, va guiada por todos sus sentidos. Y, a lo largo de la travesía que supone su último libro, se acompaña de algunas gavieras cómplices («mujeres que han pisado un poco las normas y lo que se esperaba de ellas»): Safo, las refugiadas de Esquilo, Poimenia, Teresa de Jesús, Eleonora Fonseca, Isabel Oyarzábal, Agnès Varda, etc.

Libros últimos, en fin, de sólida madurez, en los que literatura y vida se funden. De hecho, en la poesía de Aurora Luque, la literatura funciona como cañamazo sobre el que, unas veces de forma explícita (por ejemplo, citas con carácter generador, intertextualidades) y otras de forma muy velada, se va trenzando el tapiz hecho con la experiencia literario-vital propia.

Estas que, resumidamente, he glosado son las razones que nos llevaron a los miembros de la sección de Poesía y Literatura de esta Academia a presentar la candidatura de la Sra. Luque; y, felizmente aceptada en su día, hoy, gozosamente, la recibimos como miembro de número de esta centenario, pero muy viva, corporación. Bienvenida, Sra. académica, poeta y amiga.

FRANCISCO RUIZ NOGUERA

Málaga, 29 de abril de 2021

DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA

Excelentísimo y Reverendísimo Sr. Obispo, Excelentísimo Sr. Alcalde, Excelentísimo Sr. Presidente de la Real Academia de San Telmo, Ilmos. Sres Académicos, Ilmo. Sr. Deán de la Catedral, Autoridades y Representaciones, Señoras y señores:

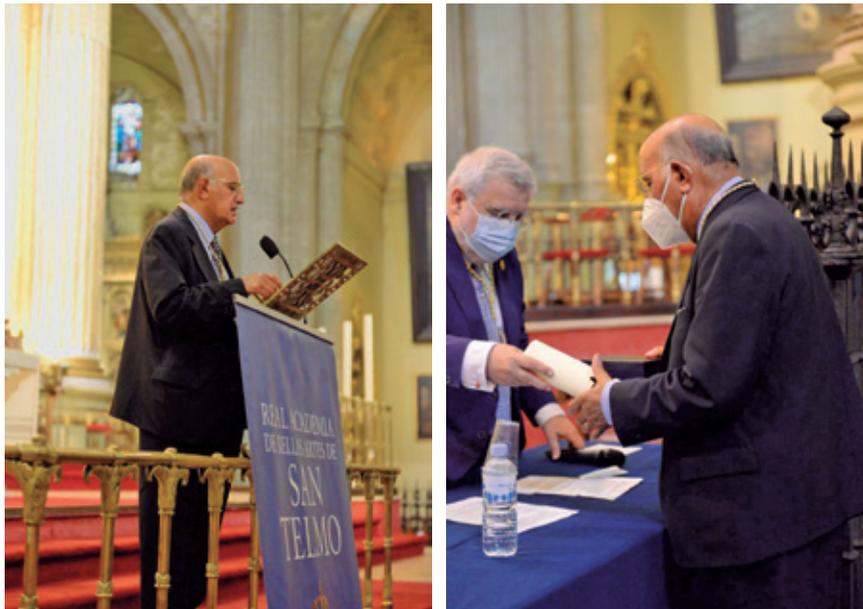
ASPIRO A NO
DEFRAUDAR LA
CONFIANZA Y
LAS ESPERANZAS
DE LOS SRES.
ACADÉMICOS
Y CONTRIBUIR
CON MI HUMILDE
APORTACIÓN

No exagero, si les digo, que me siento abrumado por varios motivos: en primer lugar, por la generosidad de los Sres. Académicos que han tenido la benevolencia de elegirme como Miembro Numerario de una Institución básica en el mundo Cultural de esta querida ciudad de Málaga. Una Institución, que ha acogido y se ha enriquecido y prestigiado a través de su larga historia con los nombres más relevantes de la vida cultural malagueña. Permítanme que no cite a ninguno de ellos en concreto salvo, por razones obvias, a mi compañero en la Sección de Música, D. Manuel del Campo, con quien he compartido tantos años de docencia en el Conservatorio y en la Universidad.

Sólo aspiro a no defraudar la confianza y las esperanzas de los Sres. Académicos y contribuir con mi humilde aportación al prestigio de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

También me siento profundamente agradecido al Excelentísimo Cabildo Catedral, con su Presidente y Deán a la cabeza por haber propiciado la celebración de este acto en este marco ideal.

No menos me abruma la responsabilidad y el honor de suceder en esta plaza a nuestro admirado y querido P. Manuel Gámez, con el que tuve la satisfacción de colaborar habitualmente y aprender siempre. Para mí, según tuve el honor de escribir en el prólogo a sus obras, el P. Gámez, además de un gran sacerdote, era un Humanista al servicio de la Liturgia y un Creador de aficionados a la música. No a través de clases regladas, sino, sobre todo, por el procedimiento de la «inmersión» en la música, la «vivencia» de la misma a través de su práctica. Así lo hizo siempre, desde la *Schola Cantorum* del Seminario en aquellos años lejanos, pasando por la Coral Santa María de la Victoria y otras. ¿Cuántos miles de malagueños deben su afición y sensibilidad hacia la música al P. Gámez, aunque su vida profesional se haya desarrollado en otros campos? ¿Cuántos instrumentistas, musicólogos, directores de or-



IZQUIERDA: D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA, EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA, DONDE TUVO LUGAR LA TOMA DE POSESIÓN. IMAGEN: E. MARTÍNEZ (DIÓCESIS DE MÁLAGA).
 DERECHA: EL NUEVO ACADÉMICO, D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA, RECIBIENDO LOS DISTINTIVOS DE LA ACADEMIA DE MANOS DE SU PRESIDENTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. IMAGEN: E. MARTÍNEZ (DIÓCESIS DE MÁLAGA)

questa o de coros, cantantes... son fruto de la semilla y sobre todo de la «adición» creada por el P. Gámez?

Me gustaría, a este propósito, poner de relieve, con datos, el papel del «Músico de Iglesia» en el inicio y posterior desarrollo de los Conservatorios españoles hasta tiempos bien recientes.

Los Centros de formación, los Conservatorios, son muy «recientes», y todavía más su desarrollo y evolución. Sirvan algunos datos concretos: En 1978 solamente existían en España 6 Conservatorios del Estado. Había muchos otros, pero dependientes de Municipios, de Diputaciones, de Cajas de Ahorros... con muy diversos niveles de prestaciones y de exigencias. Y todos ellos (también los del Estado), como centro único para todos los grados de la enseñanza desde el 1º de solfeo hasta el final de una carrera de Piano, Composición... Y por supuesto, cuando estos primeros Conservatorios se crearon, por iniciativa de Instituciones Culturales varias, la aportación de estas Reservas Musicales de «músicos de Iglesia» jugó un papel importantísimo en sus primeros pasos y desarrollo posterior. Sirva de ejemplo el nuestro de Málaga. Si consultan la Historia del Conservatorio de Málaga de D. Manuel del Campo, verán cómo surge el Conservatorio como transformación de la Escuela de Música de la Sociedad Filarmónica que Ocón dirigía. D. Eduardo Ocón, que menos nacer lo hizo todo en la Catedral, desde niño cantor hasta vivir en su torre en el último tramo de su vida. Otro tanto cabría decir, por

ME GUSTARÍA
 PONER DE
 RELIEVE EL PAPEL
 DEL «MÚSICO
 DE IGLESIA»



D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA, TRAS TOMAR POSESIÓN COMO NUEVO ACADÉMICO DE NÚMERO. EN LA MESA PRESIDENCIAL, DE IZDA. A DCHA, EL SECRETARIO DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ INFANTE; EL ALCALDE DE MÁLAGA, D. FRANCISCO DE LA TORRE; EL OBISPO DE MÁLAGA, MONSEÑOR CATALÁ, Y EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. IMAGEN: E. MARTÍNEZ (DIÓCESIS DE MÁLAGA)

ejemplo, de D. Hilarión Eslava, que desde la Catedral había dejado huellas tan influyentes en Sevilla y que ya al frente del Conservatorio de Madrid, tiene Métodos de casi todo, comenzando por el Solfeo.... Es que no había de nada. Luego vendría la Sociedad Didáctico Musical..., etc. etc. Y podríamos seguir aduciendo nombres hasta tiempos bien recientes...

El P. Gámez, fue la personalización de este típico «músico de Iglesia», formado fundamentalmente por inmersión vivenciada en la práctica musical, al amparo de un buen maestro; una formación generalista, basada en la práctica constante de un repertorio que abarca desde el Medievo hasta lo Contemporáneo con una visión y una vivencia global en la práctica habitual. Irradiador de su afición y vivencias a través de sus coros.

Mucho he dudado sobre el tema a elegir para esta mi primera intervención académica. Cuando me enteré de que el marco elegido para este acto era la propia Catedral, vi nítido que el protagonista tenía que ser el Órgano, pero no desde el punto de vista histórico y documental como hice y publiqué en su momento (un libro de 610 páginas), sino desde un punto de vista aparentemente más superficial, pero más práctico para todos. Efectivamente, el Órgano es un instrumento que todo el mundo «oye», pero que muy pocos «ven», situado como está, allá arriba, cubierto por un magnífico estuche, la Caja, que oculta sus misterios. Hay muchas propuestas posibles en torno al tema de estos órganos, por ejemplo, un anecdotario, bien nutrido por cierto, de situaciones, que se producen en el proceso de su construcción, inauguración

y primeros pasos, y que revelan claramente el carácter de sus protagonistas, comenzando por el del propio Obispo Molina Lario.

Por ahora me limitaré a decir sucintamente, que se trata de dos ejemplares «únicos» en España, por varias razones que sintetizo:

1. Por su tamaño (4.537 tubos cada uno). Son los más grandes de cuantos «se conservan» en España de esta época dorada. Y digo «se conservan» y no «se construyeron», porque un poco más tarde se inició la construcción de otro ligeramente más grande que estos en la Catedral de Sevilla y no precisamente por rivalidad entre catedrales o ciudades, como pudiera parecer, sino por celos profesionales y hasta por una cierta revancha contra el propio Obispo Molina Lario, que había rechazado, con un razonamiento impecable, un proyecto del nada menos que Organero Real, el celeberrimo Jorge Bosch, que ahora es llamado a construir un órgano nuevo para la Catedral de Sevilla. La verdad es que este órgano ya no existe, porque fue destruido por un hundimiento parcial de la nave lateral de la Catedral el 1 de agosto de 1888.
2. Por la identidad de factura y de cronología de los dos. Es habitual en las catedrales españolas la presencia de dos órganos enfrentados, uno a cada lado del Coro Capitular, pero cada uno de ellos con su propia historia de origen y evolución.
3. Por poseer la primera cadereta sonora sobre la nave lateral, que se construyó en España. La palabra «cadereta» se refiere a ese cuerpo, un poco menor, separado del gran cuerpo central, que se asoma directamente a la nave central y también a la lateral. Se llama «cadereta», porque está a la espalda del organista y su sonido sale a la altura de sus caderas.
4. Por la calidad del sonido, que como saben, es el mayor mérito de cualquier instrumento, sobre todo de viento. Y de cualquier instrumentista, por supuesto.
5. Por ser el culmen de una época, el Barroco, en el ámbito instrumental, como lo fue Bach en el ámbito de la creación musical. Sus propios hijos ya fueron otra cosa...
6. Culmen también de la Edad de Oro de la Organería Española, que constituye además una rareza histórica, una reliquia europea, por interrumpir esa evolución lógica, que cualquier artilugio experimenta al incorporar los nuevos avances que se van produciendo. En España esa evolución se dio con normalidad en los siglos XVI, XVII (por eso quedan tan pocos ejemplares de esa época) y XVIII, pero se interrumpe en el s. XIX, fundamentalmente por los sucesivos procesos de Desamortización y consiguiente carencia de recursos económicos por parte de las



D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA, INTERPRETANDO UNAS BREVES PIEZAS EN EL ÓRGANO DE LA CATEDRAL, TRAS MOSTRAR SU FUNCIONAMIENTO EN UNA «VISITA GUIADA» AL INSTRUMENTO (VIDEO ANEXO). IMAGEN: E. MARTÍNEZ (DIÓCESIS DE MÁLAGA)

Iglesias y Catedrales para reponer esos instrumentos, digamos, a fecha de caducidad. Se convierten así nuestros órganos del siglo XVIII, que habían adquirido su cima de perfección afortunadamente, en una rareza en el resto de Europa, que sí continuó su ritmo normal de renovación y evolución.

7. También podríamos aducir como caso único el tiempo empleado en su construcción: tres años, con aquellos medios y condiciones de trabajo... Desde luego, no creo que hoy ninguna firma organera, a pesar de los medios a su disposición, se comprometiera a realizarlo.

Estas joyas bien merecen una visita pormenorizada, comenzando por sus soberbias fachadas. No sería yo, por supuesto, el más indicado para servirles de guía. Sí lo haría y lo hace muy bien a través de sus numerosas publicaciones, nuestra querida compañera de Universidad y de Academia, la Doctora Rosario Camacho. Yo me limito a decir aquí, que se deben a D. José Martín de Aldehuela, al frente de un magnífico equipo de escultores, pintores, doradores, carpinteros, cerrajeros... (tales como D. Antonio Ramos, Maestro Mayor de la Catedral, Juan de Salazar, Gregorio Ortiz, Antonio Valderrama, etc. etc.), algunos de ellos bien presentes en otros bienes cultu-

rales de nuestra Ciudad, además de la Catedral. Pero al fin y al cabo la caja se construye para contener en su interior el órgano real, el que suena y que se debe al también maestro conquense D. Julián de la Orden. Por cierto, también procedería de la Catedral de Cuenca, el primer organista oficial de estos órganos, D. José Barrera. Todos ellos, sin duda, de la mano del Obispo Molina Lario, que debía de conocerlos bien por su trayectoria vital anterior, sacerdotal y episcopal en la vecina Diócesis de Albarracín. Por cierto, ninguno de los tres volvería a su ciudad de origen, sino que se asentaron definitivamente en nuestra ciudad.

En este momento me ha parecido más útil para todos los asistentes, realizar una «Visita guiada» a lo oculto, lo secreto, lo que no se ve de estos soberbios ejemplares.

Por supuesto, esta visita, por lo angosto de los lugares que vamos a recorrer, sólo se puede realizar para el gran público de una manera virtual, mediante una grabación previa y su proyección en pantalla. Para ello hemos contado con la impagable contribución del CTI (Centro de Tecnología de la Imagen) de la Universidad de Málaga, Centro con el que he colaborado tantas veces antes. Gracias, de corazón, a todos ellos.

En el momento que proceda, comenzaremos esta «Visita Guiada» al interior del órgano, a lo que no se ve, e inmediatamente después, si me lo permiten, tocaré en directo (con proyección en pantalla de la imagen) dos piezas breves, 7 u 8 minutos entre las dos, en las que trataré de poner de relieve algunas de estas características de las que he hablado.

La primera obra se titula «Diferencias sobre la Gayta» de un autor anónimo español. «Diferencias», quiere decir «Variaciones» sobre un tema de la Gayta, ese instrumento tan popular sobre todo en el norte de la Península. En ella pretendo mostrar prácticamente el contraste de planos sonoros. Oiremos por un lado el «Ronco» de la Gayta, esa nota pedal que se mantiene como base, el diálogo entre dos solistas, uno situado en la cadereta sobre la nave lateral y el otro en la cadereta de la nave central, más un plano de «tutti» para terminar.

La segunda es una «Fanfarria Imperial» del P. Antonio Soler. Con ella pretendo mostrar la riqueza de la Lengüetería exterior, estableciendo un diálogo entre la lengüetería instalada sobre las dos fachadas, la que mira a la nave central y a la nave lateral... Ambas obras en versión reducida, omitiendo las repeticiones, para no prolongar excesivamente la duración del acto.

En ambos casos también he pedido que durante su ejecución se apague la megafonía, que distorsiona el sonido natural del instrumento y hasta lo convierte en agresivo...

Muchísimas gracias a Ustedes por su atención.

ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA

Málaga, 30 de junio de 2021

RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA

Excmo. y Reverendísimo Sr. Obispo, (Monseñor Jesús Catalá Ibáñez) Excmo. Sr. Alcalde, Excmo. Sr. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Sr. Deán y Presidente de la Santa Iglesia Catedral, Ilmo. Sr. Vicerrector de alumnos de la Universidad, Excmo. Sr. Presidente de la Academia Malagueña de Ciencias y miembros de las mismas; Ilma. Sra. Decana de Ciencias de la Educación, Sr. Presidente de la Sociedad Erasmiana de Málaga y a los demás integrantes; Ilustrísimos Académicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Dignísimas Autoridades, Sres. y Sras., amigos todos.

ES NORMA Y
TRADICIÓN QUE
EN LA LAUDATIO
SE LLEVE A
CABO UN BREVE
RECORRIDO POR
LOS MÉRITOS
QUE CONCURREN
EN EL NUEVO
ACADÉMICO

Es para mí un gran honor y responsabilidad pronunciar la Laudatio del Ilmo. Prof. Dr. Don Martínez Solaesa con el emotivo motivo de su ingreso como Académico de Número de nuestra Corporación. Un discurso de ingreso original e instructivo, en el que nos va a introducir en las entrañas de los magníficos órganos de nuestra Santa Catedral de Málaga y nos va a deleitar con las piezas musicales «Diferencias sobre la Gayta», de un autor anónimo español, y «Fanfarria imperial», del Padre Soler.

Es norma y tradición que en la Laudatio se lleve a cabo un breve recorrido por los méritos que concurren en el nuevo Académico, y darlos a conocer en este auditorio. Es un reto difícil, ya que intentar glosar en un breve espacio de tiempo el Curriculum del Prof. Martínez Solaesa, es una ardua tarea, y si él ha recortado su discurso de ingreso en aras a las circunstancias yo me limitaré a dar unas breves pinceladas de sus méritos.

Inicio mi intervención dando las gracias al Ilmo. Sr. Don Pedro Rodríguez Oliva y al Ilmo. Sr. Don Elías de Mateo Avilés, firmantes de la candidatura, para cubrir la vacante de la Sección IV «Música», de esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, que me permiten dirigirles estas palabras de bienvenida al Académico numerario electo.

En la actualidad, Don Adalberto Martínez Solaesa, consta como Catedrático Numerario de Órgano del Conservatorio Superior de Música de Málaga; Catedrático Numerario de Escuela Universitaria, de la Facultad de Ciencias de la Educación, de la Universidad de Málaga; Profesor Emérito de

dicha Universidad y Organista Titular de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde el año 2003.

El Dr. Martínez Solaesa es doctor en Musicología por la Universidad de Granada; Licenciado en Filosofía y Letras (Sección de Filología Hispánica), por la Universidad Complutense de Madrid; Licenciado en Teología, por la Universidad de Comillas y acredita el Título Superior de Conservatorio en la especialidad de órgano, por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Ha obtenido numerosas becas internacionales para completar su formación musical en la especialidad de Órgano, como la que obtuvo del Gobierno Italiano en la Academia Musicale Chigiana de Siena; en 1971, siguió el curso de postgrado becado por el Gobierno Holandés, a través del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Internationale Orgelmeesterklas de Haarlem; por el Gobierno Belga, también a través del Ministerio de Asuntos Exteriores de España, Internationale Orgelmeesterklas Flor Peters de Mechelen-Malinas; del Gobierno Checo, en la Faculty of Music. Academy of Art, en Praga, y por la Universidad de Comillas en la Abadía de Solesmes (Francia) en la que se especializó en Canto Gregoriano. En España ha proseguido su formación académica en Cursos de Estudios reglados de Piano, Armonía, Contrapunto y Fuga, Composición, Dirección de Coros, Musicología, así como en los Cursos de Manuel de Falla y Ataulfo Argenta.

Su itinerario docente comienza en su Soria natal, para proseguir en la Universidad de Zaragoza, Universidad Autónoma de Madrid y, desde 1978, ha impartido docencia en la Universidad de Málaga, tras superar con el número 1 la oposición a nivel nacional del cargo académico de Profesor Agregado Numerario de la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de E.G.B. Desde 1999 es Catedrático Numerario de Escuela Universitaria. con docencia en las Facultades de Ciencias de la Educación y Filosofía y Letras (Sección Historia del Arte). Actualmente es Profesor Emérito de la Universidad de Málaga, con diversos tramos de investigación reconocidos.

Asimismo, ha impartido docencia en el Real Conservatorio de Música de Madrid y en el Conservatorio Superior de Música de Málaga, en su calidad de Catedrático Numerario de Órgano.

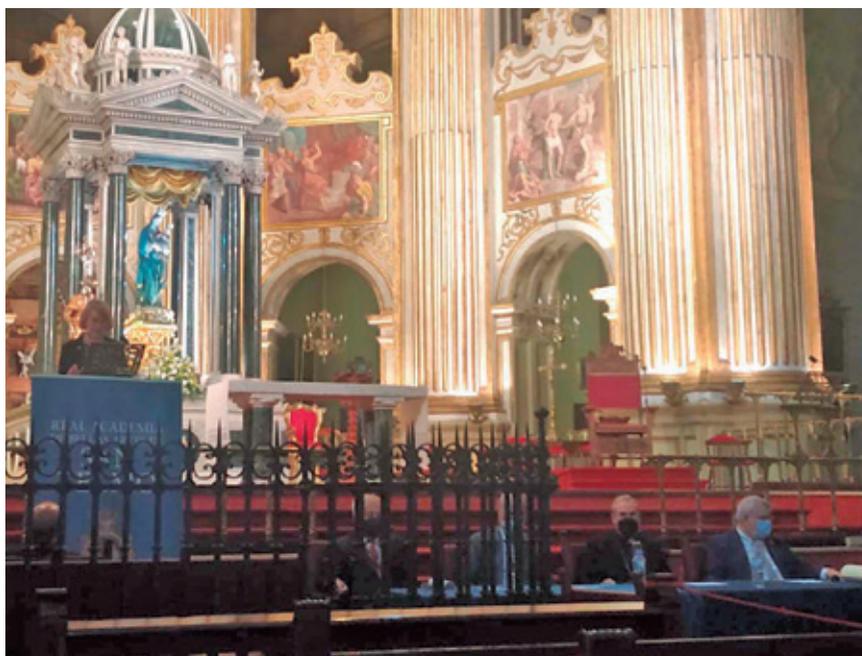
Ha participado en numerosos Programas de Doctorado, tanto en la Universidad de Málaga como en la de Córdoba; y ha dirigido numerosas Tesis Doctorales. Dentro de estas funciones académicas ha formado parte de numerosos Tribunales de Tesis Doctorales, tanto en la Universidad de Málaga como en otras Universidades españolas: Madrid, Valencia, Barcelona, Granada, Zaragoza, etc.

Ha formado parte de Tribunales de Oposición a Cuerpos Docentes, tanto de Universidad, de Enseñanzas Medias, al Conservatorio de Música, como de Profesores de Enseñanza General Básicas.

Pertenece a distintos Grupos de Investigación y es miembro de la Sociedad Española de Pedagogía Musical y de la de Musicología.

Tiene cinco libros publicados cuyos temas tienen a la Catedral de Málaga, a sus órganos y a sus compositores como protagonistas; ha escrito más

**HA PARTICIPADO
EN NUMEROSOS
CONGRESOS,
CURSOS,
SEMINARIOS Y
CONFERENCIAS Y
MESAS REDONDAS**



LA ACADÉMICA D^a MARION REDER GADOW, LEYENDO SU RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA DE D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA, ACTO QUE TUVO LUGAR EN LA CATEDRAL DE MÁLAGA

de una decena de artículos en prestigiosas publicaciones nacionales y malaqueñas, y ha participado con capítulos en libros científicos, entre los que se puede destacar el título dedicado a la *Obra musical* de D. Manuel Gámez, académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo (+), al que ha mencionado en su discurso de ingreso con entrañables palabras de admiración y amistad.

Tiene numerosas grabaciones de música de Órgano en LP y CD, como la de algunas de obras inéditas de la Catedral de Málaga, de Palma de Mallorca, y la «Selección de los Programas», desarrollada en la gira realizada en el Japón. Ha participado en numerosos programas en Radio y Televisión, nacionales e internacionales, como el Concierto emitido desde la iglesia de San Godehardo de Bad-Neudorf (Alemania). Ha grabado conciertos en DVD y en otros soportes musicales.

Fundador, director, presentador y concertista de las 35 ediciones del Ciclo de conciertos de órgano Catedral de Málaga, y director de numerosos Cursos de Verano, director de la Cátedra Mitjana, director del Ciclo «Música en Primavera», constituyen otros méritos de gestión académica.

Ha participado en numerosos Congresos, Cursos, Seminarios y Conferencias y Mesas Redondas, nacionales e internacionales, como se explicita en el Curriculum Vitae.

Miembro de Jurados de Concursos nacionales e internacionales, como el Concurso Internacional de Composición para Órgano, de la Academia de Bellas Artes de Granada o del Concurso Internacional de Improvisación al Órgano: «Orgel ohne Grenzen», en Saarbrücken (Alemania), por citar un ejemplo. Su colaboración con Orquestas, Corales, Solistas son tan numerosas imposible de resumir en breves minutos. Señalar el Recital celebrado en la Catedral de Málaga, el pasado mes de octubre de 2019, un Homenaje al Padre Gámez, en colaboración con la Coral Santa María de la Victoria.

El Dr. Martínez Solaesa ha participado en numerosas Giras de Conciertos por todo el mundo, destacando las realizadas por ciudades de Francia, Bélgica, Holanda, Alemania, Japón, Italia, Dinamarca, Reino Unido, Finlandia, Chequia, Suiza, Polonia, Rumania, Egipto, etc.

Por su trayectoria académica y profesional ha recibido números premios y distinciones, entre los que es preciso destacar: el Premio de Honor del Real Conservatorio de Música de Madrid, Premio Nacional Fin de Carrera de Música, la Cruz de Alfonso X el Sabio. Primer Premio de Interpretación, en el II Concurso Internacional de Órgano «Ciudad de Ávila»; Mención honorífica del Premio Málaga de Investigación; así como el Premio «Ciudad de Málaga», del Excmo. Ayuntamiento de Málaga.

Forma parte del elenco de las siguientes Academias: es Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Granada y Vicepresidente de la Sociedad Erasmiana; y desde hoy, Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo.

Al recibir en este acto al Prof. Adalberto Martínez Solaesa 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, desde este día, entre sus miembros con el Ilmo. Sr. Don Adalberto Martínez Solaesa y espera disponer desde ahora con su valiosa colaboración, para lo que le deseo una larga vida académica.

Muchas gracias y se bienvenido a ésta tu casa. En nombre de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo te doy la bienvenida.

MARION REDER GADOW

Málaga, 30 de junio de 2021

DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE D. JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ

EL ARTISTA ES UN FINGIDOR.
LA COPIA ES EL ORIGINAL.

HAY QUE
INTENTAR
ESCRIBIR COMO
QUIEN JUEGA Y
EVITAR ASÍ QUE
LAS PALABRAS TE
LA JUEGUEN

Se escribe con la esperanza, casi siempre vana, de que las Palabras se escriban solas... Cuando se empieza a escribir puede que la escritura haya comenzado mucho antes. Un buen comienzo es siempre un sí condicional que neutraliza la fantasmal amenaza de esa sombra que es el yo.

Si el yo se impone, casi siempre lo hace, estamos ante un plagio perfecto y los ecos del modelo van a perseguirnos hasta ensordecernos con su ruido, y todo el texto acabara como un presuntuoso manifiesto de autenticidad.

Hay que intentar escribir como quien juega y evitar así que las palabras te la jueguen. ¿Cómo escribir para decir que uno no quiere decir nada?

Las palabras, cuando las entendemos es porque ellas ya nos han entendido antes, las palabras siempre terminan traicionándonos.

Hace muchos años encabezaba un texto de uno de mis catálogos con una frase de Pessoa modificada: donde él escribiera «el Poeta es un fingidor» yo modificaba la frase, como si se tratara de un *ready made*: «el Pintor es un fingidor».

Si no hubiera tomado esta frase prestada y la hubiera utilizado desde entonces como carta de presentación estoy seguro de que mi obra hubiera sido diferente de la que, por lo menos hasta el momento, he hecho, ¿o tal vez no? Tal vez si..., ¿tal vez no depende del sí condicional?

Estoy en manos de Humpty Dumpty:

—*Cuando yo empleo una palabra —insistió Humpty Dumpty en tono desdeñoso— significa lo que yo quiero que signifique... ini más ni menos!*

—*La cuestión está en saber —objeto Alicia— si usted «puede» conseguir que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.*

—*La cuestión está en saber —declaró Humpty Dumpty— quién manda aquí... isi ellas o yo!*

El asumir el ejercicio de fingidor, me ha llevado y me lleva por caminos no esperados y no por ello no deseados. La palabra «fingir» en castellano tiene sinónimos tales como aparentar, disfrazar, simular, encubrir, si las traduzco, cosa que es una de mis formas favoritas de viajar, por ejemplo, al inglés, tenemos *to feign, to pretend, to act, to play* y el campo semántico es aún más amplio.

Así pues, fingir es una forma de doblez, es una forma de multiplicarse y asumir roles diferentes cuantas veces uno quiera, pueda o crea conveniente, es una forma de juego, un juego de apariencias cuya finalidad sería tal vez ocultar, hacer desaparecer el supuesto original, es decir un punto de origen.

Lo esencial de la historia consiste en la desaparición de un original, y su reemplazo por una proliferación acelerada de falsificaciones y dobles. Primero una falsificación, después otra; más tarde un doble, después dos dobles; por fin, una infinidad de dobles.

El original, por su parte, ha desaparecido; pero, al mismo tiempo pululan los falsos: parece que ha bastado que la serie haya sido amputada de su término inicial para encontrarse dotada de un poder inagotable de reproducción. La intriga encuentra así su principal resorte en esta suerte de enlace necesario que parece enlazar la desaparición del original con la proliferación de los dobles. Como si la ausencia de modelo tuviera como contrapartida la pululación de copias. Y como si solo se pudiera copiar bien lo que ya no existe ya, —lo que no existe.

(CLEMENT ROSSET, *LE RÉEL, TRAITÉ DE L'IDIOTIE*)

En definitiva, intento ser un yo sin denominación de origen, es decir muchos yoes, tantos como colores puede mimetizar un camaleón. Por ello, el que escribe esto tal vez, estoy casi seguro, sea diferente al que lo lea. Estoy casi seguro de que el día de la lectura, hoy, soy el primer sorprendido. ¿Es evidente? ¿O disimulo bien?

En mi adolescencia tuve la suerte de encontrarme en la biblioteca de mis padres unos libros de un personaje cuyo apellido me había fascinado en la infancia por la sorprendente cantidad de consonantes con las que se escribe. Era F. Nietzsche. De él hubo una frase que me asombro entonces y siempre me vuelve a la cabeza sea cual sea el yo que ese día esté en juego:

El yo es una síntesis conceptual.

Evidentemente necesité algunas aclaraciones y cierta ayuda hasta entenderla.

El hecho de que seamos un juego de palabras que juega con las palabras desde entonces me obliga a balbucear sin cesar en busca de un silencio elocuente, mejor sería decir de sucesivos silencios.

Hoy las palabras no son unívocas. Navegamos en la indeterminación.

El banco de los significados parece vacío y nosotros parecemos clientes deambulando a su alrededor con los números de la cuenta corriente en rojo.

FINGIR ES UNA
FORMA DE
DOBLEZ, ES
UNA FORMA DE
MULTIPLICARSE
Y ASUMIR ROLES
DIFERENTES
CUANTAS VECES
UNO QUIERA



IZQUIERDA: D. JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ, RECIBIENDO LOS DISTINTIVOS DE LA ACADEMIA DE MANOS DEL PRESIDENTE, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA.
DERECHA: EL NUEVO ACADÉMICO, D. JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA, JUNTO AL PRESIDENTE DE LA MISMA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y EL SECRETARIO, D. JOSÉ INFANTE

En esta situación tampoco las imágenes encuentran un escenario seguro donde representarse.

...esta obra era una imagen de la muerte del arte, una reflexión especular sobre este mundo condenado a la repetición infinita de sus propios modelos. Y estas variaciones minúsculas de copia a copia, que habían exacerbado tanto a los visitantes, tal vez eran la expresión última de la melancolía del artista...

(GEORGE PEREC, *EL GABINETE DE UN AFICIONADO, HISTORIA DE UN CUADRO*).

La única conclusión digna de un juego es seguir jugando, así pues, intento en este caso evitar cualquier tentación enunciativa. Esta es la paradoja de cualquier texto que tienda a concluir y casi nunca a volver a empezar.

Lo que uno deja el otro lo recoge y lo continua. El yo es un punto entre otros puntos suspensivos que son ese indefinible yo, pero en diferido.

Volviendo a Nietzsche, este, en un texto muy revelador, escribe:

¿Qué es entonces la verdad? Una muerte en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes.

Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son: metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal....

Para Nietzsche, no existe realidad que fundamente al lenguaje con anterioridad al mismo lenguaje y que por lo tanto sirva como criterio para distinguir un lenguaje literal de otro imaginario o retórico.

En definitiva, para Nietzsche, «ver» es «interpretar», sólo vemos cuando interpretamos y este interpretar implica ser consciente de las metáforas que inventamos, y evitar así confundirlas con la realidad. Inventar metáforas es crear asociaciones nuevas, hay tantos mundos nuevos como posibles interpretaciones y descripciones seamos capaces de articular.

Es evidente que para Nietzsche el «engaño» y la «falsificación» son necesarios para la vida humana, toda metáfora es un proyecto de simulación.

Desde Platón, la teoría y la práctica de las artes visuales ha venido fundamentada en la relación que este estableció entre el original y la copia. Evidentemente el simulacro, el engaño, la impostura o la simulación quedaban fuera de su sistema totalizador. Para Platón, el mundo de las imágenes (eídola) no es otra cosa que el mundo de la «imitación». En el Sofista dice:

La mimesis es una cosa del orden mismo de la producción, poiesis; producción de las imágenes y de ninguna manera mismas realidades.

Hay en su discurso dos clases de imitaciones que equivalen a dos clases de imágenes: la que produce copias, «iconos», y la que produce simulacros, «fantasmas». a la primera, el arte de las copias, la denomina *eikasten* y a la segunda que fabrica simulacros *phantastiken*.

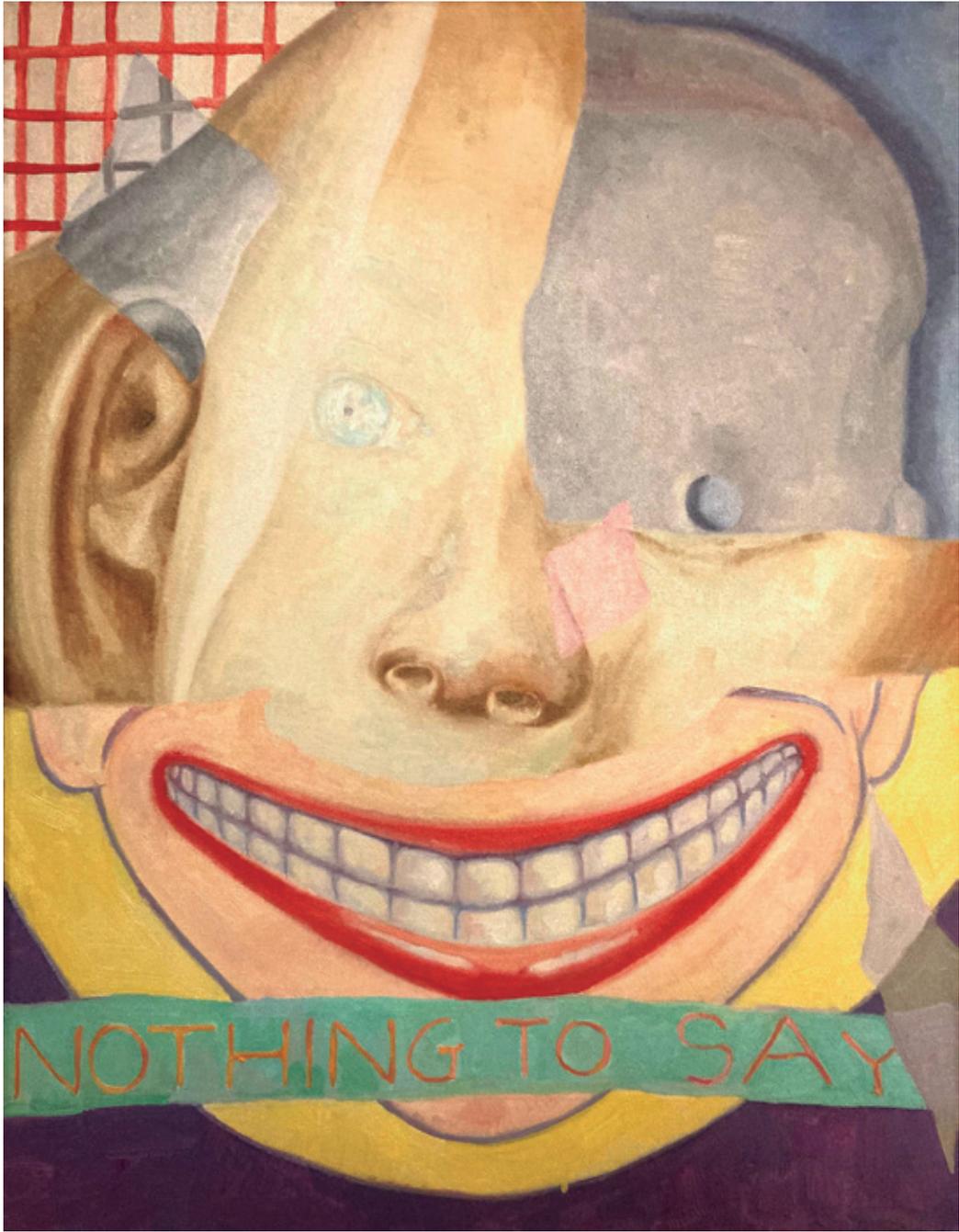
La copia «iconos» responde a la fidelidad de un modelo, en cambio el simulacro «fantasma», la imagen sin modelo o la imagen deformada de un modelo dado es reprochable puesto que cuestiona el orden de los factores: ¿cuál está primero el original o la copia?

Platón hace las siguientes distinciones: esencia y apariencia, inteligible y sensible, idea e imagen. La verdad es patrimonio de la idea y por ello desconfía de los artistas o imitadores por crear *Fantasmas que nada tienen que ver con la realidad*. El simulacro es algo más que una perversión o imitación en sí misma, el simulacro es una «imagen» «inútil», pervierte el sentido de la imitación, porque nos muestra «falsas apariencias». la copia es apariencia y el simulacro es una apariencia falsa, es pues copia de la copia de un icono degradado. a Platón lo que realmente le preocupa, y ya lo intuye Nietzsche, no es que el *realm* plástico sea algo muerto que solo resucita ocasionalmente dependiendo del punto de aproximación que el espectador tenga hacia la obra (o el arte), sino la particular perspectiva de la subjetividad del hombre que permite que lo que no sea ni proporcionado, ni fiel al original, en un momento dado sea visto como una fiel copia.

El problema para la visión política y moral de su sistema no era solo el artista falsificador sino el espectador mismo.

En los siglos XIII y XIV, la influencia de Aristóteles, además de los descubrimientos ópticos, incitaron a escritores y poetas a pensar en las imágenes no como simples copias sino como opciones fantasmáticas de las copias mismas.

En 1967, Gilles Deleuze (*Simulacro y Filosofía antigua*) pone bocabajo el sistema platónico:



NOTHING TO SAY. OBRA DONADA A LA ACADEMIA POR JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ

La copia es una imagen fundada en la semejanza, en cambio el simulacro es una imagen sin parecido. Un catecismo muy inspirado en el Platonismo nos ha familiarizado con esta noción. Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza. Gracias al pecado, sin embargo, el hombre perdió su parecido con él, pero no su imagen. Hemos devenido simulacros. Hemos abandonado una existencia moral para entrar de lleno en una existencia estética.

El simulacro deja de ser una copia degradada. El simulacro no es asociable ni a la copia ni al original. Ya no hay un solo punto de vista privilegiado, hay muchos. Lo mismo y lo similar, no tienen una esencia, sino la simulada, esto es: esa misma que pone en evidencia el mismo funcionamiento del simulacro.

No hay mejor ejemplo para lo anteriormente dicho que el ensayo que Michel Foucault en su libro *Ceci n'est pas une pipe*. Retomando a Deleuze, Foucault hace de la obra de René Magritte un paradigma del simulacro.

La traición de las imágenes es quizás uno de los cuadros más populares del pintor belga. Sobre un fondo lechoso vemos flotando en el aire la imagen recortada de una pipa de fumador, bajo ella y escrito con caracteres que recuerdan a aquellos que ilustraban los antiguos manuales para aprender a escribir, podemos leer: *Ceci n'est pas une pipe* (esto no es una pipa).

Esta obra cuestiona no solo la naturaleza del lenguaje sino la representación, la comunicación y la fragilidad de la referencia. La clave que desata todos los interrogantes ante lo que tenemos ante los ojos está en la inclusión del *ceci*, el indicador «esto».

Del hipotético «Esto es una pipa» que de un vistazo todos creemos ver, arrastrados por las convenciones al «Esto no es una pipa»; y entonces todos caemos en la trampa y cito a Foucault:

Esto no es una pipa sino el dibujo de una pipa. Esto no es una pipa sino una frase que dice que esto no es una pipa. La frase «Esto no es una pipa» no es una pipa. En la frase «Esto no es una pipa», la palabra «Esto» no es una pipa, «Esto» no es una pipa: el cuadro, la frase, el dibujo de la pipa – «todo esto» no es una pipa.

El uso de «esto» que señala tiene una función, la de disolver la certeza del significado y las posibilidades de referencia.

La Traición de las imágenes nos sitúa en el umbral de otra manera de descifrar esa imagen que tenemos ante nosotros. El significado es incierto, se desplaza, se nos escapa y anda en tierras movedizas entre el icono y el símbolo. La imagen, su representación, es paradójica. La imagen es engañosa, es falsa, finge ser una cosa y es otra que a su vez es incierta.

Marcel Broodthaers, es quizás el artista que mejor ha desarrollado con su obra esta paradoja que Magritte planteo en el cuadro que hemos comentado. En «Esto no es una pipa» constatamos que la representación no representa tal objeto, la pipa y al mismo tiempo advertimos que tal objeto-cosa no es el mismo.

EL SIGNIFICADO
ES INCIERTO, SE
DESPLAZA, SE
NOS ESCAPA Y
ANDA EN TIERRAS
MOVEDIZAS

Broodthaers de forma casi Beckettiana nos lo hace ver en su pieza *Entrevista con un gato*, al final de ella leemos:

Entrevistador: (pregunta) ¿Esto es una pipa?
Gato (contesta) Miau
Entrevistador (pregunta) ¿Esto no es una pipa?
Y el Gato responde: Miau

Ambas preguntas y respuestas se repiten hasta el infinito.

En otra obra de Broodthaers, esta vez en una de sus películas titulada *Esto no sería una pipa* vuelve al juego y da una vuelta de tuerca más.

Describo las imágenes que vemos en el filme:

Una pared blanca
Una columna de humo
Una solitaria pipa humeante
Una pipa que no humea
Un subtítulo subraya todas estas imágenes,
leemos la palabra *figures* (figuras).

El artista en este caso hace una transposición del cuadro de Magritte llevándolo casi a sus últimas consecuencias. La paradoja que la pintura nos plantea vuelve a repetirse aquí dentro de otra paradoja, Broodthaers hace con ello algo parecido al cuadro dentro del cuadro que va repitiéndose hasta el infinito. Lo cual no deja de ser magritiano. Ambos artistas conceptualmente nos arrastran a una situación de alternancia progresiva entre lo visible y lo invisible, es decir la incertidumbre absoluta.

Aunque sorprende, ese señor con traje negro y bombín que paseaba con paraguas por Bruselas y vivía como el más respetable de los burgueses de su tiempo, no era en absoluto aquello que aparentaba. Su actitud hacia el hecho de falsificar queda clara en una frase que su amigo Marcel Marien le atribuye:

Comprar un diamante falso sin saberlo causaría el mismo grado de satisfacción como comprar uno auténtico, todo ello es debido al hecho (muy simple) de pagar un precio muy alto por ello.

Magritte, en ciertos momentos de su vida, sobre todo en la primera mitad de la década de los 40, parece ser que pintó y vendió con ayuda de sus amigos algunos cuadros falsos. Para Magritte, y lo dice en estos años: *pintar es una revuelta permanente contra los prejuicios y tópicos de la existencia.*

Ante cualquier cuadro falso de Magritte el recurso irónico ya establecido con «Esto no es una pipa» se impone como argumento. Ante una acusación de plagio, Magritte puede recurrir al «Esto no es» ... creando pues un

estado perfecto de incertidumbre que es el hábitat y caldo de cultivo de la falsificación perfecta.

La falsificación y el trampantojo comparten una intención primera: engañar al espectador o usuario. El *trompe l'oeil* o trampantojo y la falsificación tienden a diluir las fronteras entre la realidad y el artificio y la obra de Magritte hace uso de esta estrategia a lo largo de su carrera.

El *trompe l'oeil* (recordad la historia de Parrasio y Zeuxis que nos cuenta Plinio el viejo), por un lado, engaña; pero al tiempo nos revela algo. En la historia de Zeuxis lo importante no es el momento del engaño, sino el momento aquel en el que la trampa es descubierta. Así pues, engañar el ojo también implica que este se abra más, en otros términos, este momento de engaño y desengaño es un momento de negación estética, un momento «Esto no es» ...

Lacan, refiriéndose al ejemplo de Parrasios: *Si uno desea engañar a alguien, lo que uno le presenta es la pintura de un velo, es decir algo que incite a este a preguntarse qué hay tras dicho velo.*

Resumiendo, las cosas que vemos siempre esconden otras cosas que podemos ver, sin embargo, una «imagen» no esconde nada, detrás de una imagen no hay nada, detrás de un cuadro hay algo... solo la pared.

¿Y el artista? El artista es prácticamente un invento de los historiadores del arte.

Magritte «alter ego» era un personaje cinematográfico y de folletón muy popular en su tiempo: Fantomas. Es revelador el autorretrato del artista como Fantomas, el cuadro titulado *El Bárbaro* (1938), Magritte parodia a Fantomas.

Fantomas cuyo nombre alude a Phantom, fantasma, es una existencia aparente, una aparición, un espectro, un espíritu, un espejismo. Es más, su mundo es el de la delincuencia, el robo, la falsificación, su arma es su capacidad para impostar cualquier apariencia, vestir cualquier máscara. Incluso su firma desaparece, de su tarjeta de presentación una vez consumado el delito.

Fantomas es lo equivalente en el plano del lenguaje a ese deíctico *ceci, this, esto* que por un lado captura una situación y al tiempo hace que esta emprenda su fuga.

En el año 60, Magritte intercambió una obra suya, titulada «La fuerza del hábito» con su amigo Max Ernst. En este cuadro podemos ver una inmensa manzana que está dentro de un marco pintado que recuerda aquellos de los escudos heráldicos y también leemos «Esto no es una manzana». Max Ernst modifica esta pintura antes de colgarla en su casa. En la manzana pinta un cómico pajarito enjaulado y más abajo escribe «Esto no es un Magritte», firmado Max Ernst. El acto de Ernst ofrece un significado, un Magritte distinto, al situar el problema del *esto, ceci*, etc. en un lugar aún más subversivo.

Ernst hace evidente que en un tiempo en el que la reproducción lo es prácticamente todo, es casi imposible no falsificar. Si *CECI N'EST PAS UN PIPE* es en ese momento lo que define el discurso específico del plagio y no la obra de Magritte. La etiqueta magrittiana, al igual que la firma para ser válida, reconocible y única debe ser reconocida a través y gracias al hecho de repetirse.

LA FALSIFICACIÓN Y EL TRAMPAN- TOJO COMPARTEN UNA INTENCIÓN PRIMERA: ENGAÑAR AL ESPECTADOR O USUARIO



TOMA DE POSESIÓN DE D. JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ. DE IZDA. A DCHA. ROSARIO CAMACHO, CARLOS ÁLVAREZ, FRANCISCO RUIZ NOGUERA, JOSÉ INFANTE, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, FERNANDO DE LA ROSA, JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ, RAFAEL MARTÍN DELGADO, CARLOS TAILLEFER, AURORA LUQUE, ELÍAS DE MATEO Y PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

El auto-plagio empieza con la firma, y en arte una firma no deja de ser la forma más eficaz de devaluar una obra, digo esto pensando en Duchamp.

Lo «real» entendido como la representación brutal de la realidad no deja de ser una ingenuidad que aporta, eso sí, muchos reales de oro. Este «real» de Museo es doblemente obsceno primero por querer confundir un hecho dado con su representación y segundo por aspirar, y me atengo a los hechos, a ser mercancía mediática reproducida y reproducible sin menor intención de resistencia. Esto comenta Baudrillard: *La mercancía es el lugar de transcripción de todos los objetos posibles: a través de ella, comunican los objetos; la forma mercancía es el primer gran médium del mundo moderno. Pero el mensaje que entregan con ella es radicalmente simplificado, y siempre el mismo: su valor de cambio. Así pues, en el fondo, el mensaje ya no existe sino solo el médium que se impone en su circulación pura.*

Lo «real», vistos los resultados, cuando es entendido de esta forma excesiva no deja de ser tan vacuo como grandilocuente.

La presentación cruda de la realidad evitando cualquier tipo de representación es de hecho una ilusión de naturaleza opuesta al arte como mediador o artificio.

Hoy día, el arte, lo que puede mostrar y manifestar es la carencia que tiene para acceder a lo «REAL». Para Clement Rosset, *lo real es aquello que queda cuando las fantasmagorías se disipan.* Como dice Lucrecio: *se arranca la máscara y queda la realidad.* Sigo la cita de Rosset: *lo real es tal vez una suma de apariencias, de imágenes y de fantasmas que sugieren de forma ífalaz? la existencia.* abreviando, lo «real» consistiría en el conjunto de «dobles» que volvería a la

nada en caso de que estos desaparecieran. el doble de lo «real» es el único «real», pues es el único perceptible. lo «real» sin «doble» no es «nada».

Para Rosset el arte tiene dos vías para «evocar la singularidad de lo real». Una sería «lo fantástico», está por defecto, y la otra por exceso, lo que él llama el «realismo integral». En el primer caso, lo fantástico se concibe como medio de subversión de lo real. Esto no deja de recordarme el proyecto romántico que en palabras de Novalis consistía en: «convertir lo familiar en extraño y lo extraño en familiar», pues para Rosset lo «real» no es definible en relación con lo imaginario, sino en relación con lo «ilusorio».

En otros términos, lo imaginario es un modo de evocar lo «real» y en cambio lo ilusorio es la forma por excelencia que tenemos de negar lo «real».

El arte pues sería un duplicado de un doble, es decir un simulacro, que evoca lo otro, el otro. La otra forma que describe Rosset y que denomina (refiriéndose al cine) realismo integral, es parangonable y consiste en una labor de sabotaje de todas las convenciones y estereotipos que empañan las imágenes y conceptos. Es un trabajo básicamente de des-ilusión.

En ocasiones he utilizado la figura del «joker», del comodín, del bufón como personificación alegórica de este tipo de acciones. También, como ejemplo, volvamos al principio de este texto y recordemos las aventuras de «*Ceci n'est pas un pipe*». Marcel Broodthaers puede ser ejemplar para explicar este tipo de trabajo cuando nos dice que el alfabeto es un dado de 26 caras, las reminiscencias de Mallarmé son evidentes como también lo es el señuelo de la representación.

En definitiva, para Rosset: *El artista no es un inventor de cosas nuevas sino una especie de recuperador del azar, un usuario oportuno de lo fortuito.*

No en vano el artista constata que el mundo es un duplicado, un doble inventado, un universo paralelo que compite con el universo existente.

El artista finge y se multiplica y cuando uno es muchos solo puede acabar siendo un fantasma. Se es y no se es en un movimiento pendular que disuelve todos los espacios que se ocupa y por los que se pasa deambulando.

Las buenas falsificaciones son aquellas que están en los museos, las malas terminan siempre en los juzgados. Palabras como estas podrían haber sido dichas por uno de mis dobles, uno de mis sosías simulando ser bien Juez, bien Comisario, bien Experto falsificador.

Nabokov para quien el arte de novelar consistía en plantear una situación con algo de enigmático y encontrarle una solución elegante insistía siempre en la idea de que: *el arte como la naturaleza es engaño.*

En un cuaderno de notas encuentro la siguiente frase. Ni siquiera recuerdo ya cuando la escribí. Dice: *Un día mirándome al espejo me reconocí, recobré la calma cuando alguien me indicó que dicho espejo era una falsificación convincente.* Más abajo escribo: *Cuando dejo de jugar aparecen los fantasmas.*

El interés del fantasma está en su eventualidad, es algo como el incierto color de los camaleones o como el camuflaje invisible como aquello que no es abarcable por la palabra. Sin embargo, todo ello tiene algo de falsificación, de artificio; en definitiva, de representación.

EL ARTE PUES
SERÍA UN
DUPLICADO
DE UN DOBLE,
ES DECIR UN
SIMULACRO, QUE
EVOCA LO OTRO,
EL OTRO

Walter Benjamín, al hablar de correspondencias dice algo así: *Una palabra nos remite a una imagen. La imagen podría por lo tanto determinar el significado de la palabra. Como el significado de la palabra determina el de la imagen.*

El arte, sospecho, se mueve en este vaivén entre imágenes y palabras.

La imagen es el fantasma en busca de un escenario donde aparecerse.

Siempre pienso que este espacio es la «representación» y no hay representación que no sea una apertura vertiginosa a la ausencia.

Sugerentes son estas otras palabras de Benjamín: *Esconder significa dejar huellas. Pero unas que sean invisibles. El fantasma solo es presentable por su ausencia. La imagen doblada, repetida y disuelta en su repetición encuentra en esta el rango de original, valga la paradoja.*

Llegado a este punto, colocándome bocabajo y haciendo el pino para ver las cosas a la inversa, me pregunto:

¿Y si no es el mundo aquello que finalmente representamos? ¿Y si este en ningún momento se nos presenta? ¿Y si somos nosotros mismos quienes nos presentamos en el mundo?

El Bufón, el Comodín patas arriba puede concluir con un buen chiste diciéndonos que al «representar» ... ilo único que hacemos es constatar nuestra presencia en el mundo!... ¿Y si la única garantía que tenemos de estar en el mundo es el solo hecho de representar?

Ahora el artista y sus dobles continúan, para dar por terminada la representación, con la misma pregunta que se hacían al principio:

¿Cómo escribir para decir que uno no quiere decir nada?
¿Y es que no hay nada con lo que decir nada?... ¿Nada?

Es una forma de hablar.

JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ
Málaga, 28 de octubre de 2021

RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ

Sr. Presidente, autoridades, señoras. y señores. invitados, amigos todos, gracias por su asistencia a este acto.

Es un honor para mí ser quien reciba hoy, en esta Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, al pintor Chema Cobo. Él mismo se ha presentado ya, casi como un *escapista* de su propio yo, su múltiple yo, la pintura por delante y la palabra en el reverso, como un prestidigitador sin chistera, pero travestido en bufón, en *comodín* volviendo los naipes malévolos, que en su baraja son los de un mago, de aquellos de los que siempre guardamos una secreta sospecha, pero de los que esperamos solícitos el arte del engaño.

En nombre de todos los que la constituimos, bienvenido Chema a esta Real Academia, esperando, eso sí, que tu incorporación sea la del auténtico y original. Deseando te halles entre nosotros, así como en todas tus dimensiones y desdobles posibles, como artista de especulares y laberínticos caminos, aunque también artista de largo y hondo recorrido, de voz rotunda y singularísima en la pintura actual. Sabemos que llegas a esta Real Academia de San Telmo con la ilusión y el impulso necesarios para alcanzar nuestros objetivos y cumplir nuestros propósitos de preservar, al tiempo que renovar, una institución dedicada desde la raíz a las hojas a las Bellas Artes, y ello sin menoscabo de otras instituciones, sino más bien con ellas, en favor de la cultura malagueña.

Gaditano de Tarifa e hijo de un médico ginecólogo, eres desde hace tiempo y por decisión propia malagueño de adopción pues vives en Alhaurín desde el año 1999; por el año, tal vez decidiste poner pie en el siglo XXI desde esta tu tierra y dar comienzo a una etapa nueva en tu vida.

Tu primer encuentro con el arte, según tú mismo cuentas, es un temprano recuerdo: Interesado por su bellissimo desnudo, como por el reflejo de su cara en un espejo, copiaste la Venus de Velázquez de una estampa que había en el despacho de tu padre. A pesar de que has llegado a considerar que aquello fue una perversión infantil, dibujas y pintas desde entonces con auténtica obsesión, entre otros motivos por aquella fascinación que te quedó por los espejos y por el desdoble que ellos producen, así en la imagen como en la mirada. Tu mano izquierda siguió dibujando cuando por la fuerza debió abandonar la escritura, cediendo esa habilidad a la mano derecha, con la que debiste corregir además, le reversibilidad de tus dictados, que en el colegio



EL ACADÉMICO D. FERNANDO DE LA ROSA, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE RESPUESTA AL DE INGRESO DEL NUEVO ACADÉMICO. EN LA MESA PRESIDENCIAL, DE IZDA. A DCHA., D. JOSÉ INFANTE (SECRETARIO DE LA ACADEMIA), D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (PRESIDENTE DE LA ACADEMIA) Y D. JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ

**JUNTO A OTROS
ARTISTAS
LLAMADOS
«EXPERIMEN-
TALES» INGRESAS
EN LA GALERÍA
BUADES**

eras capaz de escribir también de derecha a izquierda. Más adelante llegaste a firmar cuadros con otros nombres, multiplicándote como artista y haciendo pródiga tu pintura. Te quedó de ello la destreza de ser ambidiestro y el doblez de un espíritu burlón que ya no corregirás nunca.

Aprendiste a pintar bodegones con pintores locales, aunque enseguida te llamó la curiosidad a experimentar con todo lo nuevo que empezabas a conocer, imitando lo moderno, incluido aquello que te llegaba del otro lado del atlántico. Sin embargo, más allá de lo morfológico, te descubres pronto como una persona con una inquietud artística e intelectual que trata de llegar al porqué del hecho artístico, lo que te hace abordar los temas y cuestiones de la pintura desde disciplinas distintas de aquellas propias de las Bellas Artes. Estudiaste entonces Filosofía y Letras en la Universidad Autónoma de Madrid, y consciente de las posibilidades comunicativas de la pintura, te decantas por la Lingüística y explicas que fue: «con la intención de profundizar en los mecanismos propios del hecho de comunicar, aunque muy consciente de que tanto la pintura, la poesía o la música, son lenguajes cuyo sentido se encuentra más allá del lenguaje específico de cada uno.»

En tus años de estudiante, Madrid te abre las puertas del Museo del Prado, o de la Filmoteca Nacional, así como las muchas exposiciones de arte contemporáneo en tantas otras galerías que ya abundan en la ciudad. Y confiesas que fue el cine el que te dio la oportunidad, con aquellas «peliculitas» que filmabas a los 20 años con tu cámara de 8 mm., de llegar a entrar en ese cerco inexpugnable llamado *mundo del arte*, a veces tan deseado y otras aborrecido —principalmente por los que se quedan tangentes a sus círculos—.

Junto a otros artistas llamados «experimentales» (recuerdas a Nacho Criado y Pedro Almodóvar, entre tus compañeros de cartel) ingresas en la Galería Buades de la mano, o mejor dicho de las páginas del calendario 1975, que entonces diseñara Juan Manuel Bonet, figura tan importante para la difusión del arte patrio y por cierto, Medalla de Honor de esta Academia, siendo director del Instituto Cervantes, en 2017.

Así pues, de un modo azaroso, te ves entre los artistas de la que fue llamada «Figuración Madrileña», plagada de andaluces, como tú mismo haces notar: Carlos Alcolea, Manolo Quejido, Guillermo Pérez Villalta o Luis Gordillo, que, sin ser *el padrino*, éste último si era el de mayor edad y también el que incorporaba un cromatismo más afín a las nuevas corrientes exteriores, y del que tu reconoces sin pudor alguno que asimilaste como propios algunos de sus hallazgos.

Tras las Vanguardias y la Modernidad, entraron en escena diferentes modos de arte conceptual, aunque la pintura no había perdido vigencia, es más, vivía entonces con gran fortaleza. En el contexto de auténticos y profundos cambios en la política y la sociedad españolas, que pueden llamarse históricos sin equívoco, vuestra «generación» impulsaría desde Madrid una renovación en el arte nacional que se anticipó a lo que habría de llamarse «Posmodernidad», pues os zafábais del discurso reglamentado, del camino trazado por la historia o la crítica, negando en suma que el arte tuviera que ser deudor de sus propios antecedentes y abriendo las posibilidades de avanzar por itinerarios más libres y caprichosos. En resumen, la exploración del yo más huidizo de tí mismo. Era sin embargo una buena zona de partida, las artes se intercambiaban en un mestizaje digno del *fin de siècle*, y sin duda de honda transformación. Muy pocos años después, en 1979 recibes una beca del Ministerio de Cultura en Madrid, donde ya figuras como artista predilecto en las galerías de arte que entonces comienzan a proliferar en un Madrid bastante movidito: Vandrés, Bética, Juana Mordó o Juana de Aizpuru.

A pesar de que Madrid es entonces la última escala para llegar al cielo, tú, que ni diseñas ni trabajas, te despegas de aquella *Nueva Figuración* y te vas a instalar en Estados Unidos por mor de una beca Fullbrighth, programa de estudios que por cierto, recibió en 2014 el premio Príncipe de Asturias de la Cooperación Internacional. Dejas atrás dictaduras, también estéticas, pues según tú mismo has afirmado en alguna ocasión, el artista en España estaba de algún modo forzado a hacer arte comprometido si quería salir adelante. Empieza ahí tu vida americana, que no es sueño, y que promete ser pródiga en experiencias de arte por todo lo alto. De hecho, el mundo allí se amplía, porque allí converge el mundo, después de París. En Chicago, Boston, Seattle o New York te encuentras con las pinturas y los artistas que habían alimentado tu sueño y tu inventario de pintor, y así mismo, tus cuadros van alimentando las más importantes colecciones de arte de los EEUU.

Y digo bien: El MET (*Metropolitan Museum of Art*) y el MoMA (*Museum of Modern Art*) las dos joyas del arte moderno de Nueva York tienen tus obras. En Chicago, el *Museum of Contemporary Art* y el prestigioso *Art Institute*. En Pittsburg, el *Museum of Art of Carnegie Institute*, en Cincinnati, Los Ángeles, Santa Mónica, Milwaukee, Michigan...

Más acá de los Estados Unidos son también muy numerosos los museos donde se puede acceder a tu obra:

El *Kunstmuseum* de Berna, el Instituto de Arte Contemporánea de Nápoles, La Galería de Arte Contemporánea de Roma, el Museo Nacional

TRAS LAS VANGUARDIAS Y LA MODERNIDAD, ENTRARON EN ESCENA DIFERENTES MODOS DE ARTE CONCEPTUAL

Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Centro de Arte Contemporáneo de Sevilla, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo de Bellas Artes de Santander, Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria o el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, entre otras muchas colecciones públicas y privadas.

En España, fueron fructíferos unos años 80 donde muchas galerías de todo el país se disputaban tu obra. Tu estancia en USA no es una estancia permanente, la equilibras y enriqueces con largas temporadas en Roma, donde aprendes las artes gráficas, conocimientos éstos que luego ampliarás en Japón, donde la tradición y el saber en torno a la stampa es bien conocido y apreciado por su decisiva influencia en el arte moderno occidental. En los años 90, tu vida en los EEUU se afianza ejerciendo como profesor invitado por la School of Art del prestigioso Art Institute of Chicago.

La docencia tiene un peso específico en tu carrera, y como tu mismo admites, habiendo aparecido de manera circunstancial, ha ido calando en tu forma de destilar el pensamiento y el lenguaje propios de tu obra plástica. En los muchos talleres y clases que has impartido, aceptas que el ejercicio de la docencia te ayuda a pensar, siendo uno de los aspectos que han sido fundamentales en la construcción de tu propio discurso artístico. Cuando se trata de comunicar a otros que esperan de tí recibir alguna enseñanza, no sirve de mucho ejercer sin el fundamento que otorga la ciencia. La enseñanza no va a ser solo un medio de transmisión, sino que se convertirá en una estrategia de comunicación. Del ejercicio de la misma surge una transformación, un cambio que afecta a las dos partes en liza. Hemos de preparar nuestro intelecto para conducir nuestra experiencia hacia fuera, como lo que es, en suma, una *reflexión*, un acto de desdoble que debe tornarse tan reversible como flexible.

Apoyado por la experiencia propia, como por la ajena (todos tenemos maestros) conduces y expones tus ideas en centros de enseñanza superior como las Facultades de Bellas Artes de Málaga, Cuenca o La Laguna en Tenerife, así como la Northwestern University de Chicago, ciudad donde también fuiste profesor invitado en la School of Art de su afamado Art Institute. Institutos y escuelas de arte, como la Winchester School of Art de Barcelona, el Instituto de Estética o el Círculo de Bellas Artes, ambos de Madrid, o la mismísima New York Art School.

Más tarde y ya en Bélgica ultimas el primer volumen de tu libro de aforismos titulado «Amnesia», que presentarás en el Museo Cruz-Herrera de La Línea de la Concepción, en Cádiz. Brevemente y sin amnesia, recordemos tus andanzas y presencias en los espacios dedicados al arte por todo el mundo. Desde luego se me hace imposible glosar tan extensa trayectoria en este breve tiempo para la loa, sin caer, ebrios de nombres, fechas y lugares, en una retahíla sin fin.

El gran número y la calidad de las exposiciones colectivas en las que has participado, te sitúa en un lugar prominente entre los artistas contemporáneos de referencia internacional. Muchas de estas exposiciones, especialmente aquellas que tratan de recoger el discurso crítico desde los años 70 y 80 hasta ahora, ensayan compilaciones de los usos y modos de la figuración

actual, así como su vigencia entre la proliferación de los nuevos lenguajes de lo post-heredado.

Desde una primera colectiva en la Galería Vandrés, se suceden las citas nacionales e internacionales en las que pueden verse tus obras. Juana de Aizpuru recopila el arte de los primeros 70 en la universidad Autónoma de Madrid, y tres años después, en 1978, se presenta la muestra «Arte español desde 1920 a nuestros días» en Taipéi (China). Este salto describe claramente cuál será desde entonces tu campo de acción como artista de reconocimiento internacional. Ya en los 80, donde no falta tu participación en las bienales de Sao Paulo, Basilea, Oviedo o Pontevedra, estás presente en algunas importantes itinerantes de muy destacado patrocinio que exponen el arte español más novedoso a lo largo y ancho de nuestro país, pero también en Reino Unido, Alemania, Italia, Países Bajos, y ya fuera de Europa, en Japón, México, Estados Unidos, India o Filipinas.

Sin haber faltado colectivas en gran número durante los 80, en los 90 —y hasta hoy, incluyendo la exposición que reunió a vuestra generación con el mote de *Los Esquizos* en el Reina Sofía de Madrid— son cada vez más las galerías y centros de arte que van sumando tu obra a sus fondos y proyectos por todo el mundo, y por supuesto también en Málaga, de ello saben bien Pedro Pizarro, Alfredo Viñas, Javier Marín, Fernando Francés o Alfredo Taján, entre otros, en cuyas galerías y espacios hemos podido seguirte muy de cerca.

Y sobre «Amnesia», ese recopilatorio de frases (como tú las llamas) «tan agudas como perversas» ya hay publicados dos volúmenes y avances de un tercero, del cual esperamos noticias. Con el aforismo se produce el quiebro, el regate intelectual y el rejonazo final que clavas al lector con un pincel más afilado que colorido. En cierto sentido pasas por ser un escritor que pinta. «Yo somos dos». Tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda, y con ambas manos. «Yo somos gemelos». Esa ambivalencia provoca un deslizamiento del sentido, que nos enfrenta al juego sutil de la paradoja. Puede leerse en *Amnesia*: «¿Yo soy dos? A decir verdad, tan solo soy una reedición». Podemos entretenernos un buen rato dilucidando si se nos antoja más interesante bucear el denso trasfondo literario y filosófico de tu obra o dejarnos seducir por la riqueza cromática y complejidad visual de tus cuadros. Tal vez la razón y la intuición tensen nuestro apetito en direcciones opuestas, pero es esa tensión provocada la que dará sentido a nuestra exploración y seguramente algún fruto jugoso al intelecto. Tomado también de *Amnesia*: «Si algo pinto es simplemente aquello que no puedo recordar».

No pintas —nos dices— *a partir de la naturaleza*, un asunto de herencia romántica que las Vanguardias acabaron de abolir en el s. XX. No pintas siguiendo ningún modelo estético. Tampoco tienes el referente de ningún estilo en concreto. No preparas tu obra desde un planteamiento previo. No hay un boceto que conduzca las líneas maestras de la obra. Sin embargo, admities que una sola frase puede poner el pie para el siguiente paso; el cuadro empieza en el bosquejo de una máxima o una sentencia, un dicho del que aflora la idea, que se conduce por las palabras hasta la aparición de una ima-

DESDE UNA
PRIMERA
COLECTIVA EN
LA GALERÍA
VANDRÉS,
SE SUCEDEN
LAS CITAS
NACIONALES
E INTERNA-
CIONALES



EL ACADÉMICO D. FERNANDO DE LA ROSA, PRONUNCIANDO SU DISCURSO DE RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ

gen, fuere una pipa que no es o el perfecto trampantojo de un simulacro. «La vida imita, es el doble del lenguaje».

Ningún lugar real o ficticio escapa de tu escudriño, revelado a nuestros ojos en una especie de fotogramas en los que la luz es materia y encrucijada entre visión y pensamiento. Si como dice Argan, «no cabe pensar en el arte sin pensar en la obra de arte», las imágenes y sus fenomenologías habrán de filtrar el pensamiento ante la disyuntiva de «lo factible» para conformar finalmente el objeto, el cuadro.

El color, por encima de la forma y a menudo directo al ojo antes que cualquier otro rayo, conforma esa luz que se hace lenguaje y es en primer término el que desafía y confronta al espectador, al que siempre exiges una observación activa, iniciar un viaje sin rumbo cierto.

Dices también en una de tus frases que «para ser libre hay que perderse». Sea como fuere, lo importante es que sigues libre en el menester de la pintura, y que tu obra, que reafirma las posibilidades de un lenguaje tantas veces dado por muerto, se pierde y se propaga entre los fuegos fatuos del arte de hoy. Tu obra está allí donde puede anidar tu pensamiento y así lo ha hecho en la pintura. La pintura es ese lugar de la mente donde tú te entiendes con la imagen y sus fantasmas, donde se registra el eco de sus resonancias. Siempre la pintura, cargada de argumentos y significados, de dobleces e intenciones. El bufón no es sólo un personaje cómico, sino dual como *Géminis*, y al decir de Cirlot, expresa con dureza lo que es agradable y en tono jocoso lo que es terrible.

A pesar de lo que pueda decirse y en la forma en que se diga, armando y rearmando las palabras en juegos *conceptuosos*, la pintura queda precisamente para «no querer decir nada». Todo lo que hay que decir acerca del mundo

puede materializarse en la pintura; digámoslo de otro modo: que todo contenido puede *extraerse* de la pintura y con ella construir un silencio cargado de sentido. En tus cuadros, como un azogue extraño donde se deforman las representaciones del pensamiento, se nos devuelve el eco filosófico de una invención, construida estética e intelectualmente para mirarnos en ella, tal es el juego de la imaginación.

La imaginación, que según el viejo Ruskin es «la búsqueda de la verdad entre las brumas y bajo las máscaras», motriz de tantos procesos creativos, cobija a los fantasmas interiores que tienen que vérselas con el lenguaje de las imágenes. En una entrevista explicabas que lo de *esquizos* nació de la burla hacia vuestra pintura, porque según decías pintabais (abro comillas) «lo que psicoanalíticamente se llamaban fantasmas, pero no era cierto, usábamos la fantasía para contar cosas. Por nuestra parte, hacíamos mofa de la abstracción, decíamos que sus cuadros eran los fondos que hacían para que nosotros pintáramos encima. Los llamábamos oligofrénicos, porque pintaban muy poquito» (cierro comillas).

Hacer pensar podría parecer un fin intrínseco de la pintura. Sin embargo y para gozo de aquellos que nos refugiamos en su universo, cuánto podemos pensar (o hacer ruido) sin perturbar nunca su siempre silenciosa presencia.

De un modo constante, y con más de un centenar de exposiciones individuales, has ido construyendo el andamiaje que sustenta un concienzudo ideario pictórico, que has ido argumentando y desarrollando desde un complejo relato intelectual. No son relatos paralelos, el de la pintura y el pensamiento, sino que se imbrican sólidamente sin que podamos librar a uno del otro, como sucede a esos gemelos siameses que en «*Amnesia*» amalgaman pareceres opuestos y disyuntivos irreconciliables. De tal modo se desarrolla una trayectoria, la de Chema Cobo, que sin duda va a trazar aún muchas líneas, palabras y manchas maestras en el arte actual, en el que es un referente de primer orden. Es para todos en esta Real Academia de San Telmo una enorme satisfacción poder contarte como uno más entre los que apostamos por la constante actualización de una vieja, que no antigua, institución que juega y aún ha de jugar, un importante papel —tan necesario— en el arte y la cultura malagueñas, vectores a los que tan alto valor y consideración hemos dado para el despegue final de esta gran ciudad del sur de Europa. Ojalá que desde la ciudad misma y desde el núcleo vivo que es esta Real Academia, proliferen las colaboraciones en pos de una mayor difusión y más profundo conocimiento de las Bellas Artes, amplificando la proyección de sus logros a una sociedad que ya sabe de los beneficios de una cultura dinámica, abierta. Muchas gracias.

FERNANDO DE LA ROSA
Málaga, 28 de octubre de 2021

03

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

70. MÁLAGA Y EL DESASTRE DE ANNUAL / Elías de Mateo Avilés
90. EL POETA BOHEMIO MALAGUEÑO PEDRO LUIS DE GÁLVEZ
/ María Pepa Lara García 98. ESTUDIO Y DISEÑO DEL ESCUDO Y BANDERA
DE LA PROVINCIA Y DIPUTACIÓN DE MÁLAGA / Sebastián García Garrido
106. LIBORIO GARCÍA BARTOLOMÉ (1832-1908). TRAYECTORIA VITAL,
EMPRESARIAL Y POLÍTICA DE UN ALCALDE DE MÁLAGA
/ Elías de Mateo Avilés 144. ÍGOR STRAVINSKI (1882-1971). EL RITMO
EMANCIPADO / Javier Boned Purkiss 151. LA MORAL DE LA HISTORIA.
UNA APROXIMACIÓN / Francisco Javier Carrillo Montesinos 156. SOBRE MÁLAGA
Y LOS JÓVENES POETAS: ÚLTIMAS PROMOCIONES / Francisco Ruiz Noguera
169. APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE REM KOOLHAAS (1984-2021)
/ Ángel Asenjo Díaz 204. LA RESTAURACIÓN DE LAS REJAS Y ELEMENTOS
METÁLICOS DEL PALACETE DE LOS CONDES DE BENAHAVÍS / Estrella Arcos
von Haartman / Joaquín Gallego Martín / Antonio J. Santana Guzmán 216. RETRATO DE
ANTONINO PÍO INGRESADO EN EL MUSEO DE MÁLAGA / Pedro Rodríguez Oliva
232. ACADEMIA DE CINE DE ANDALUCÍA. (NO, EL CINE ANDALUZ NO
EMPIEZA CON «SOLAS» DE BENITO ZAMBRANO) / Carlos Taillefer de Haya

MÁLAGA Y EL DESASTRE DE ANNUAL

Elías de Mateo Avilés

LA MAYOR DERROTA MILITAR DE ESPAÑA EN EL SIGLO XX

1921 resultó un año trágico para nuestro país. Los conflictos sociales se multiplicaron, especialmente en Cataluña, Aragón y en el campo andaluz. La violencia se generalizó y culminó en marzo con el asesinato del presidente del Gobierno, Eduardo Dato¹.

Por otra parte, en Marruecos, el ejército redoblaba sus esfuerzos para ocupar y controlar la zona norte del país que le había sido adjudicada a España como «protectorado» en la Conferencia de Algeciras (1906) y en el Tratado de Fez (1912). A los avances militares españoles opusieron una fuerte resistencia las tribus autóctonas. Ya en 1909 se había producido la derrota española en el Barranco del Lobo. En la Península se sucedieron grandes protestas al movilizar el Gobierno a los soldados reservistas que culminaron en la famosa Semana Trágica de Barcelona.

A la altura de 1920-1921 los sucesivos gobiernos querían culminar esta aventura colonial cuyo objetivo era tanto superar la pérdida de las últimas colonias, en 1898, como el interés por explotar las minas de hierro del Rif. En la zona oriental (Melilla), al mando del general Fernández Silvestre se logró, en principio, un avance importante².

La finalidad era conquistar por tierra la Bahía de Alhucemas, centro de la resistencia rifeña. Pero la debilidad de las líneas de comunicación españolas, lo agreste del terreno, la falta de preparación de muchas unidades milita-

res, equipos y armamento deficientes y la traición de las tribus indígenas que, aparentemente, se habían sometido y habían conservado sus armas, propiciaron el llamado Desastre de Annual entre el 22 de julio y los primeros días de agosto de 1921. El líder rifeño Abd-el-Krim logró coordinar y organizar una ofensiva militar devastadora. En pocos días cayeron las posiciones españolas de Annual e Igueriben, defendida esta última heroicamente por el malagueño Comandante Benítez. Todo se vino abajo. La retirada se convirtió en desbandada. Cundió el pánico. Las fuerzas indígenas encuadradas en el ejército español se volvieron contra sus jefes. En pocos días, los rifeños se encontraron a las puertas de Melilla que estuvo a punto de ser conquistada. Murieron en torno a 13.000 soldados españoles, muchos de los cuales fueron torturados y masacrados cuando ya se habían rendido³.

CONMOCIÓN EN TODA ESPAÑA

Las noticias corrieron como la pólvora. Todo el país quedó conmocionado. Un fervor patriótico extraordinario se apoderó de una gran parte de la sociedad española. Las clases altas y medias, casi todos los políticos y la prensa se movilizaron con una batería de actuaciones que abarcaban desde solemnes condenas y apoyos incondicionales para vengar «el ultraje y la traición que había sufrido la patria» a todo tipo de iniciativas para recaudar fondos a favor de los familiares de las víctimas y de los soldados heridos o enfermos du-



DESEMBARCO DE LOS HERIDOS EN EL PUERTO. JOSÉ ÁLVAREZ DUMONT. SALÓN DE PLENOS DEL AYUNTAMIENTO. EN PRIMER TÉRMINO, LA DUQUESA DE LA VICTORIA Y AL FONDO EL ALCALDE GARCÍA ALMENDRO SALUDANDO A UN HERIDO

rante las hostilidades. Porque estas se alargaban de manera intensa durante varios meses. Los generales Cavalcanti y Sanjurjo emprendieron una costosísima y lenta contraofensiva desde agosto de 1921 contando con tropas enviadas desde la Península y con fuerzas de élite trasladadas desde Ceuta con La Legión de Millán Astray y los Regulares de González Tablas en vanguardia⁴.

LA TEMPRANA RESPUESTA DE MÁLAGA

Desde la conquista castellana en 1487, Málaga se convirtió durante siglos, en el puerto más capaz y cercano al norte de África. Desde aquí se abastecía Melilla y los demás enclaves españoles de la zona. También se embarcaban tropas y material para la defensa de los mismos⁵.

El Ayuntamiento, en el pleno del día 29 de julio, expresó por unanimidad el sentimiento de pesame por los soldados fallecidos, así como «la absoluta confianza en la victoria del Ejército». Y el día 1 de agosto acordó destinar las 25.000 pesetas de la Feria de Agosto, que se suspendió

a «obsequiar a las fuerzas del Ejército que van a África y atender a los enfermos y heridos que vengan a esta capital». En igual sentido se posicionaron instituciones relevantes de la ciudad como, la Cámara de Comercio o la recién creada Agrupación de Cofradías⁶.

Inmediatamente, el puerto se convirtió en punto de embarque de unidades militares de guarnición en la Península y de abundante material para reforzar la defensa de la amenazada Melilla, como el Regimiento de Cazadores de Lusitania, el Regimiento de Extremadura o los de guarnición en la propia Málaga como eran los de Borbón y Álava. Se utilizaron buques como el *Vicente de la Roda* y el *Claudio López López*. También comenzaron a celebrarse funerales por las almas de los soldados fallecidos, como los que tuvieron lugar en la Catedral el 1 de agosto y en la parroquia de Santiago el día 5. Y los nuevos altos mandos, los generales Cavalcanti y Cabanellas embarcaron hacia Melilla para hacerse cargo de la situación. Los ofrecimientos y los donativos brotaban por doquier. Era preciso poner cierto orden y encauzar aquella corriente de generosi-



IZQUIERDA: EMBARQUE DE TROPAS, IMPOSICIÓN DE UN ESCAPULARIO A UN SOLDADO. FOTO: *LA UNIÓN ILUSTRADA*. DERECHA: EMBARQUE DE ARTILLERÍA PESADA. FOTO: *LA UNIÓN ILUSTRADA*. ABAJO: CUBIERTA DEL ALICANTE TRANSFORMADO EN BUQUE HOSPITAL. FOTO: *LA UNIÓN ILUSTRADA*

dad tan plural que abarcaba desde las monjas de los conventos del Limonar y de la Esperanza hasta los marqueses de Urquijo o la Congregación de los Estanislao del P. Ponce⁷.

El entonces alcalde, el prestigioso abogado Francisco García Almendro decidió liderar y organizar las ayudas a los combatientes y a los soldados heridos y enfermos que comenzaban a llegar a Málaga. A tal efecto, el 4 de agosto, se celebró una reunión su despacho con los portavoces de los partidos representados en el Ayuntamiento en la que se decidió «enviar a los soldados del Regimiento de Borbón mil pesetas en cigarros y habilitar el Grupo Escolar Bergamín como Hospital de Sangre»⁸.

El día 9 reunió a las «fuerzas vivas» de la ciudad: diputados, concejales, autoridades y representantes de diversas instituciones, empresas y periódicos para «unificar la plausible labor que se está realizando en beneficio de los soldados que

marchan a Melilla y para mejorar la situación de los heridos y enfermos de la campaña». En ella el presidente de la Cruz Roja local, Antonio Gómez de la Bárcena informó que la institución que él presidía había puesto a disposición de la autoridad militar treinta camas. También destacó la generosidad de los marqueses de Urquijo, que costearon la atención de los heridos y enfermos que iban desembarcando en Málaga. Asimismo, se tuvo conocimiento de los ofrecimientos de las empresas del Teatro Vital Aza y de la plaza de toros para celebrar funciones y festivales benéficos. Antonio Baena, en nombre de la Agrupación de Cofradías, ofreció costear cuarenta camas. Otros ofrecimientos destacados corrieron a cargo del exministro Francisco Bergamín que cedió su villa para alojar a oficiales heridos, o las Carmelitas Descalzas que pusieron su convento a disposición de los heridos. También ocurrió lo mismo con las salas del Hospital Noble por la Junta de Damas que regía...⁹.



IZQUIERDA: EL ALCALDE GARCÍA ALMENDRO AYUDA A DESEMBARCAR A LOS HERIDOS DEL *ALICANTE*. FOTO: LA UNIÓN ILUSTRADA. DERECHA: TRASLADO DE LOS HERIDOS Y ENFERMOS DESDE EL PUERTO A LOS HOSPITALES. FOTO: LA UNIÓN ILUSTRADA. ABAJO: EL GRUPO ESCOLAR BERGAMÍN SE CONVIRTIÓ EN HOSPITAL DE SANGRE

LA LLEGADA DE LOS SOLDADOS HERIDOS Y ENFERMOS

Entre finales de julio de 1921 y los primeros meses de 1922, el puerto de Málaga se convirtió en el principal punto de llegada de los militares enfermos y heridos evacuados desde Melilla. En aquella ciudad, las instalaciones sanitarias pronto colapsaron y fue preciso trasladar a la inmensa mayoría de las víctimas, primero del desastre, y luego de la larga y sangrienta contraofensiva para recuperar el terreno perdido a diversos puertos de la Península¹⁰.

Aunque ciudades como Cádiz, Valencia, Barcelona, Almería o Sevilla también los recibieron, la mayoría desembarcó en Málaga. Se

habilitaron, a tal efecto, varios buques hospitales como el *Andalucía*, el *Villareal*, el *Barceló* y el *Alicante*. Estos dos últimos fueron los encargados de transportar los heridos y enfermos a Málaga. Sobretudo el *Alicante*, de 8.000 toneladas que pertenecía a la Compañía Trasatlántica, y ya había desempeñado la misma labor durante la Guerra de Cuba en 1898. En él se instaló una sala de operaciones y 371 literas y butacones en cubierta para los heridos leves. Desde el 9 de agosto, la llegada de este barco a Málaga despertó expectación. Con una frecuencia de, al menos dos viajes mensuales llegaban en él entre 250 y 350 soldados cada vez, que eran recibidos por autoridades y personalidades malagueñas. Según las crónicas



MATILDE CIMIANO. FOTO: LA ESFERA

se producían «escenas emocionantes, lágrimas y ansiedad entre los familiares que, en tierra, esperaban al hijo, al novio o al hermano: Entre dos sanitarios, al aire el pecho herido, cubierta la herida con gasas y algodones, se veía al hijo impaciente, húmedos los ojos, fija la mirada en la madre querida... Esta, fue presa de un ataque de nervios cuando tras un apretado abrazo vio como lo subían a una ambulancia»¹¹.

Los desembarcados, tras escenas como la anteriormente descrita eran trasladados en las pocas ambulancias automóviles y en las tiradas por caballos de que disponía la Sanidad Militar. Además, los coches de caballos de alquiler se ofrecían desinteresadamente a conducir a los heridos y enfermos, así como algunos automóviles de particulares.

LOS HOSPITALES DE SANGRE

En 1921 Málaga contaba con una infraestructura hospitalaria muy de la época. El centro asistencial más importante era el Hospital Civil, que construido entre 1862 y 1892 seguía el modelo

del Hospital Larboisière de París, dependiendo de la Diputación. Luego estaba el Hospital Militar, ubicado en el antiguo convento de los Mínimos, con instalaciones anticuadas y reducidas dimensiones. El Ayuntamiento contaba con el Hospital Noble, el denominado Parque Sanitario y una corta red de Casas de Socorro. Finalmente existían algunas clínicas privadas¹².

Cuando el buque-hospital *Alicante* comenzó a desembarcar heridos y enfermos, al igual que ocurrió en Melilla, todo se colapsó en los primeros días de agosto.

En los primeros momentos fueron encamados en el Hospital Militar. A mediados de agosto el Ayuntamiento, del que dependía la enseñanza primaria pública, desalojó el Grupo Escolar Bergamín, el primer colegio público graduado moderno de la ciudad con dos plantas, ocho amplias aulas y un gran jardín que había sido inaugurado en 1917 y cuyos gastos costeó el propio Ayuntamiento¹³. Por otra parte, la Diputación reservó varias salas del Hospital Civil para los soldados enfermos y heridos procedentes de Melilla. De sus gastos se hicieron cargo los marqueses de Urquijo y los empleados de la Compañía de los Ferrocarriles Andaluces coordinados por su director, el ingeniero francés Antonio Combet y, sobre todo, por su esposa, Matilde Cimiano¹⁴.

Desde mediados de octubre comenzó también a funcionar el que se conoció como Hospital de la Cruz Roja, Hospital Reina Victoria Eugenia u *Hospital Baena*, montado en unas amplias naves cedidas por el opulento constructor y presidente de la Agrupación de Cofradías, Antonio Baena y que se inauguró el 6 de noviembre de 1921. Acondicionado en un tiempo record, su montaje fue supervisado por la duquesa de la Victoria, presidenta de las enfermeras de la Cruz Roja. Constaba de cuatro salas con 25 camas cada una. Según la prensa del momento, «Cada sala se halla dotada de sus correspondientes lavabos, magnífica instalación eléctrica (...). La luz y la ventilación son excelentes. En el extremo izquierdo se han construido dos departamentos, habilitándose uno para comedor de tropa y otro

para biblioteca y salón de lectura. En el extremo derecho han quedado instaladas tres amplias habitaciones para sala de operaciones, sala de cura y cuarto de desinfección»¹⁵.

Finalmente hay que reseñar otros centros de alojamiento de soldados heridos y enfermos de menor envergadura como el palacete del ex ministro Francisco Bergamín en La Caleta, destinado a oficiales; el ubicado en Churriana en la finca de la duquesa de Nájera, y el ubicado en Antequera en el edificio conocido como «El Asilo» de las monjas de San Francisco¹⁶.

Todas las fuentes apuntan a que entre los internados en los hospitales malagueños existía una abrumadora proporción de soldados enfermos sobre los heridos, especialmente de paludismo y algunos casos de tifus y enfermedades mentales. Pero fueron los mutilados quienes impactaron especialmente a los malagueños de entonces con pérdidas de brazos, piernas, ojos...

La atención médica estuvo a la altura de lo que la época podía ofrecer. Hasta Málaga se desplazó el más famoso traumatólogo español de la época, el doctor Manuel Bastos Ansart, especialista reconocido internacionalmente en el tratamiento de las heridas de guerra y el doctor Lagarraga. También destacó la actividad del destacado cirujano y ginecólogo malagueño José Gálvez Guinachero y su equipo. En ocasiones, los pacientes fallecían y recibían sepultura en la propia Málaga¹⁷.

LAS VISITAS Y ATENCIONES A LOS SOLDADOS HERIDOS Y ENFERMOS Y SU TRASLADO A OTRAS CIUDADES

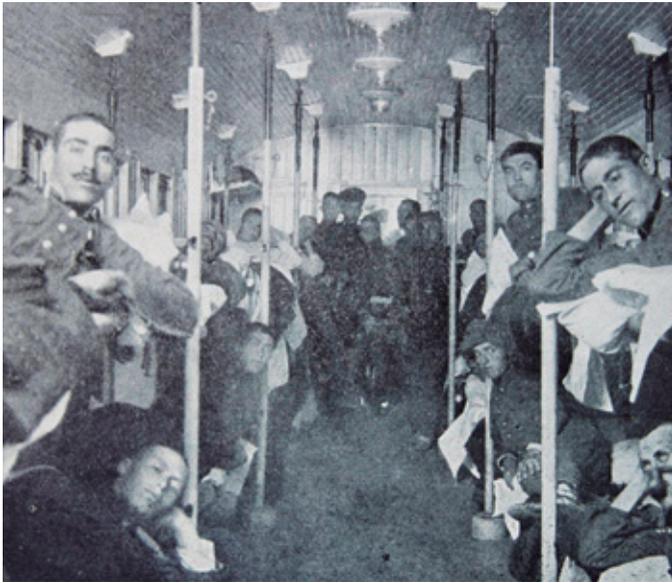
La población de la ciudad en su totalidad se movilizó para visitar y dar consuelo y calor humano a enfermos y heridos: los alumnos y alumnas de los colegios públicos y privados visitaban periódicamente los centros asistenciales. A los internos se les ofrecían «cajetillas de tabaco, calcetines y pañuelos». No faltaron numerosas donaciones de libros y revistas. Y las asociaciones



ANTONIO BAENA JUNTO AL PRESIDENTE DE LA CRUZ ROJA ANTONIO GÓMEZ DE LA BÁRCENA Y OTRAS PERSONALIDADES, DELANTE DEL HOSPITAL REINA VICTORIA. FOTO: AGRUPACIÓN DE COFRADÍAS



EL DOCTOR BASTOS MOSTRANDO A UN LEGIONARIO LAS ESQUIRLAS EXTRAÍDAS DE SU PIERNA. FOTO: LA UNIÓN ILUSTRADA



IZQUIERDA: INTERIOR DE UN TREN HOSPITAL. FOTO: LA UNIÓN ILUSTRADA. DERECHA: CARMEN ANGOLOTI DUQUESA DE LA VICTORIA, FUNDADORA DE LAS DAMAS ENFERMERAS DE LA CRUZ ROJA

benéficas femeninas locales establecieron talleres de costura para confeccionar ropa de cama y prendas para los hospitalizados¹⁸.

Todo lo anterior nos demuestra la ineficiencia o inoperancia del Estado que dejó en manos de las instituciones locales y de iniciativas ciudadanas el cuidado y la cura de los militares, víctimas de aquél conflicto bélico.

Pese a ofrecimientos, incluso de casas particulares, Málaga no podía dar cabida a todos. Desde mediados de agosto se habilitaron trenes hospitales para trasladar a los menos graves a otras ciudades españolas cercanas, como Sevilla y Córdoba o lejanas como Madrid, San Sebastián o Zaragoza. Pertenecían a la compañía MZA (Madrid-Zaragoza Alicante) y en ellos se habían transformado los vagones de tercera retirando los asientos, colocando en su lugar camillas mientras otros fueron transformados en quirófanos, farmacias y cocinas¹⁹.

La Cruz Roja, y en especial su Cuerpo de Damas Enfermeras desempeñaron durante esta crisis bélica un papel destacado. Lideradas por Carmen Angoloti y Mesa, duquesa de la Victoria, estuvieron al frente de diversos hospitales no solo en África, sino en la Península. Entre sus colaboradoras más cercanas figuró la malagueña Concepción Heredia y Grund²⁰.

Asimismo, destacó en el caso de Málaga el comité local de esta organización presidido por Antonio Gómez de la Bárcena que llegó a

montar una Oficina Informativa del Soldado al servicio de las familias de los combatientes que centralizaba la información sobre estos, se la hacía llegar a las familias y facilitaba que estos recibiesen cartas y paquetes²¹.

En Málaga, el Cuerpo de Damas Enfermeras de la Cruz Roja se hizo cargo, de la atención de los internados en el Hospital Reina Victoria, *Hospital Baena* dirigidas por Ángeles Molina, viuda de Lersundi, además de formar a veintiséis voluntarias malagueñas.

LOS RELATOS SOBRE LAS ATROCIDADES DE LA GUERRA

Los malagueños y malagueñas, grandes y chicos que visitaban los hospitales de sangre y llevaban regalos y consuelo a los soldados convalecientes pudieron escuchar, de sus propios labios, su experiencia personal sobre lo ocurrido en Annual y su testimonio sobre la retirada caótica y sangrienta hasta Melilla de las unidades militares españolas. De aquellos relatos tan solo se conservan los que pudieron recoger los periódicos del momento. Solo cabe calificarlos de estremecedores.

Valga como ejemplo el del soldado del Regimiento de Artillería de Montaña Melilla, Pablo Molina Díaz, ingresado en el Hospital Civil y publicado en el diario *ABC*:

«Refiere que el 22 de julio, al salir de su tienda, comprobó que en la posición reinaba el mayor desorden. Junto al parapeto se hallaban el general Silvestre y el coronel Morales, pistola en mano. El primero, descompuesto, replicaba a los que le acompañaban que se retiraran, que no se preocuparan de él y que atendieran cada cual a su salvación (...).

Todos, impulsados unos por el miedo y siguiendo otros a los primeros, abandonamos la posición que fue invadida por los moros que armaban un ensordecedor griterío. Grupos de harqueños y de la Policía Indígena (que se habían vuelto contra los españoles), apostados a ambos lados del camino, disparaban sin cesar contra nosotros en una trágica cacería. Más de la mitad de los soldados quedaron muertos en aquel lugar. Los que, milagrosamente, salimos con vida, llegamos a la posición de Dar-Druis. Pero, al día siguiente, la situación en aquel punto se hizo tan crítica como en Annual, y tuvimos también que evacuarla.

En esta posición había unos 5.000 hombres que emprendieron la retirada hacia Melilla. Al poco de haber salido, nos salió al paso un grupo de unos 200 moros, y a una cierta distancia de estos, distinguimos grandes núcleos de enemigos. Los primeros, aparentando una actitud pacífica, se acercaron a nosotros. Creyéndolos moros amigos, no nos aprestamos a la defensa. Esta confianza nos fue fatal, pues los moros, cuando ya solo les separaba de la columna unos 50 metros, abrieron contra nosotros un nutrido fuego.

La sorpresa produjo entre nosotros una espantosa confusión, que aprovechó el enemigo para para lanzarse a un violento ataque al arma blanca. Los moros, con salvaje ferocidad, degollaban sin piedad a los soldados.

El acemilero que guiaba la mula que montaba yo, fue herido por un moro y



CADÁVERES DE SOLDADOS ESPAÑOLES SIN ENTERRAR EN EL CAMPAMENTO DE MONTE ARRUIT. FOTO: ABC

rematado por otro con gran saña. Yo empuñé el machete y di muerte a uno de los moros que, en la lucha, me cortó un dedo; con la sangre que me manaba de la herida, me ensangrenté la cara, y echándome al suelo, me fingí muerto. Llegó junto a mi otro moro, y después de inferirme tres heridas de gumia, me abandonó creyéndome cadáver. Poco después, una sección de Infantería me recogió y fui llevado a Melilla»²².

También la prensa de Málaga recogía, a través de las crónicas de sus corresponsales en Melilla el horror de la carnicería que había padecido las tropas españolas en su retirada. Se hablaba de «los gestos de los cadáveres esparcidos por las carreteras, diseminados por los campos, amontonados en las casas. (...) Entre varios cadáveres yacentes, junto a la carretera, en torcimientos tan increíbles que solo puede darla la angustia superior a toda fuerza humana, se encontraba el de una mujer. El brazo izquierdo había acudido en postrer rubor a ocultar sus senos. Y el derecho, señalaba imperioso hacía sus pies señalando un niño de corta edad, también muerto. Aquellos restos infantiles debieron ser el fruto de sus entrañas que los salvajes martirizaron en su presencia para elevar el tormento hasta lo infinito»²³.



EL CÍRCULO MERCANTIL REGALÓ UN CAMIÓN AL REGIMIENTO BORBÓN. FOTO: LA UNIÓN ILUSTRADA

LOS EMBARQUES DE TROPAS Y MATERIAL. EL PASO HACÍA MELILLA DE MANDOS Y PERSONALIDADES

Era la otra cara de la moneda. Desde el puerto malagueño no cesaron los envíos de soldados y material de guerra que eran desembarcados en Melilla. Eran regimientos y otras unidades de guarnición en distintos puntos de España. Los ejemplos resultan numerosísimos: Batallones de Sicilia y Álava, Regimientos de Córdoba, Galicia, Húsares de la Princesa, Lusitania 12, Artillería de Posición, Farnesio, del Rey, Batallón Radiotelegráfico de Campaña, Regimientos Garellanos y Badajoz...

Junto a las tropas embarcaban en Málaga piezas de artillería, caballos, mulos, municiones y víveres. Numerosos barcos mercantes y de pasajeros requisados por el Gobierno sobre todo a las compañías Trasatlántica y Transmediterránea se encargaron de esta logística: *el Vicente de la Roda, el Claudio López, el Montetoro, el Vicente Puchol...*²⁴

Normalmente, tras su llegada a la ciudad almorzaban y eran alojados en uno de los cuarteles malagueños. Luego, desfilaban por varias calles del centro, incluida calle Larios entre aplausos y vivas al ejército. En el muelle, donde siempre se congregaba numeroso público, asis-

tían al embarque las autoridades. Las damas de la Cruz Roja junto a la esposa del alcalde, entregaban a los soldados medallas, escapularios y pañuelos y una banda tocaba marchas militares.

Pero junto a los soldados que iban a combatir, también pasaron por Málaga camino de Melilla y regresaron por nuestro puerto personalidades como la ya citada duquesa de la Victoria; el nuevo ministro de la Guerra, Juan de la Cierva; el infante don Alfonso de Borbón, los infantes don Carlos y doña María Luisa, abuelos maternos de Juan Carlos I... y jefes y oficiales como el general Primo de Rivera o el teniente coronel Millán Astray, rodeado este ya de la aureola de héroe salvador de Melilla al que se le ofreció un banquete de honor en los Baños del Carmen²⁵.

DONATIVOS Y FIESTAS Y FESTIVALES BENÉFICOS

Resulta chocante desde nuestra perspectiva que el Estado no se hiciese cargo entonces de los gastos de atención de los heridos y enfermos en campaña. El sostenimiento de los hospitales de sangre corrió a cargo de la Cruz Roja Española, de Ayuntamientos y de donativos y colectas entre asociaciones de la sociedad civil y particulares.

Por toda España proliferaron, hasta el paroxismo, iniciativas para recaudar dinero para los soldados de Melilla. Desde las grandes ciudades a los pueblos más minúsculos se organizaron sin cesar postulaciones, kermeses, festivales benéficos, fiestas patrióticas, corridas, representaciones teatrales...y también colectas para regalar al ejército costoso material de apoyo como camiones²⁶.

En Málaga, sin ser exhaustivos, todo este impulso se canalizó a través del Comité Ejecutivo de Auxilio al Soldado Combatiente en África organizado y presidido por el alcalde Francisco García Almendro. A finales de septiembre ya se habían recaudado 75.000 pesetas. Muchos colectivos de funcionarios y trabajadores (carteros, bomberos, policías, pescadores, maestros...) donaban un día de su sueldo. Los marqueses de Larios contribuyeron con 50.000 pesetas. La Agrupación de Cofradías, con 2.000 recaudadas en una verbenas. La Hidroeléctrica del Chorro con cuarenta camas. La empresa de la plaza de toros, con 2.000 pesetas. El Círculo Mercantil regaló un camión al Regimiento Borbón. La mayoría de las localidades de la provincia, grandes y pequeñas, organizaron colectas o fiestas para recaudar dinero.

En el Teatro Cervantes se representó *La Verbena de la Paloma*. Se organizó una corrida con los diestros Paco Madrid, Carnicerito, y Joselito de Málaga...²⁷.

LA IGLESIA DE MÁLAGA ANTE EL DESASTRE

La diócesis malagueña se implicó, desde el primer momento, con la catástrofe de Annual y sus consecuencias. No podemos olvidar que la ciudad de Melilla dependía, entonces como ahora del obispo de Málaga.

En los últimos días de julio, el prelado, Manuel González se encontraba de viaje. Fue el Arcediano de la Catedral, el P. Eugenio Marquina quién comenzó a movilizar al clero



EL TENIENTE CORONEL MILLÁN ASTRAY FUE AGASAJADO EN MÁLAGA CON UN BANQUETE COMO EL SALVADOR DE MELILLA. FOTO: LA UNIÓN ILUSTRADA

y a los fieles en apoyo de las tropas españolas. Sus inflamados sermones llenos de fervor patriótico con motivo de la Novena a la Virgen de la Victoria, se hicieron famosos. También sus numerosos artículos periodísticos. Acudía a todas las despedidas de tropas y a los desembarcos de enfermos y heridos y procuraba que estos recibieran el mejor alojamiento y atención posibles.

Inmediatamente el propio obispo ofreció parroquias, colegios y locales para instalar hospitales de sangre. Abrió, además, una suscripción para recolectar donativos entre los sacerdotes y fieles en cada una de las parroquias de toda la diócesis. Se recogió dinero y pren-



IZQUIERDA: EL OBISPO MANUEL GONZÁLEZ Y EL ALCALDE GARCÍA ALMENDRO REPARTIENDO REGALOS DE NAVIDAD EN MELILLA ENTRE LOS SOLDADOS MALAGUEÑOS. FOTO: LA UNIÓN ILUSTRADA.
DERECHA: EL ALCALDE GARCÍA ALMENDRO EN MELILLA DEPOSITANDO FLORES SOBRE LAS TUMBAS DE SOLDADOS MALAGUEÑOS. FOTO: LA UNIÓN ILUSTRADA

das. Y se compraron y distribuyeron ropa interior y pijamas a través de los Roperos de San Sebastián y Santa Isabel. D. Manuel González, hoy santo, concedió cincuenta días de indulgencia a los fieles que diesen un donativo para este fin²⁸.

LOS VIAJES DEL ALCALDE Y DEL OBISPO A MELILLA Y LA VISTA DE LA REINA A MÁLAGA Y A ANTEQUERA

La implicación de nuestra ciudad en la guerra también llevó consigo viajes de altas personalidades, tanto a Melilla como a la propia Málaga.

En la primera semana de septiembre el alcalde García Almendro y un grupo de diputados, concejales y periodistas partieron hacia África para visitar a los soldados del Regimiento de Borbón, muchos de ellos malagueños, y repartir entre los mismo los donativos conseguidos durante la campaña «ofrenda al soldado de Borbón». Para ello se desplazaron hasta los cuarteles de Cabrerizas Altas, visitaron al Alto Comisario, general Berenguer y depositaron una corona de flores en la tumba en Melilla del «soldado de cuota malagueño Francisco Serrano».

Ya en Navidad, tanto el edil como el obispo y una comisión volvieron a Melilla

para entregar a los soldados de los Regimientos de Borbón y Álava un aguinaldo recaudado entre los malagueños. La expedición estuvo en Monte Arruit y en Sidi Salak. A su vez, el prelado ofició la Misa del Gallo en la Iglesia del Corazón de Jesús de Melilla llena de soldados malagueños. También ofició otras eucaristías por los difuntos y «recogió» y trajo a Málaga a una niña mora abandonada a la que convirtió el cristianismo y tomó bajo su protección²⁹.

Pero el gran acontecimiento en este ámbito tuvo lugar en la propia Málaga. Entre el 8 y el 12 de diciembre, y dentro de una amplia gira por toda Andalucía para visitar a los soldados heridos y enfermos, la reina Victoria Eugenia estuvo en la capital y en Antequera. En ambas ciudades recibió un apoteósico recibimiento. Primero, en la capital malagueña recorrió con detenimiento los distintos hospitales de sangre, acompañada por la duquesa de la Victoria, los marqueses Urquijo, el alcalde y otras personalidades donde regaló fotos suyas dedicadas a los soldados convalecientes. También visitó el Santuario de la Victoria donde la Agrupación de Cofradías le ofreció su medalla de oro. En el Hospital Civil se inauguró, en su presencia, una nueva sala de operaciones. Con su asistencia se descubrió, asimismo, el momento al Corazón de Jesús de la plaza de Capuchinos³⁰.



IZQUIERDA: VISITA DE LA REINA VICTORIA EUGENIA AL GRUPO ESCOLAR BERGAMÍN CONVERTIDO EN HOSPITAL DE SANGRE ACOMPAÑADA POR LA DUQUESA DE LA VICTORIA. FOTO: LA UNIÓN ILUSTRADA.
DERECHA: EL GENERAL JUAN PICASSO, MALAGUEÑO Y TÍO DE PABLO PICASSO FUE EL ENCARGADO DE INVESTIGAR EL DESASTRE DE ANNUAL

LAS RESPONSABILIDADES. EL EXPEDIENTE PICASSO Y MÁLAGA

Era preciso que se investigasen los hechos y se depurasen responsabilidades. El 4 de agosto de 1921 se nombró al general Juan Picasso para que llevase a cabo esta labor.

Este prestigioso militar, malagueño, condecorado con la laureada de San Fernando, excelente dibujante y tío de Pablo Picasso, revisó la documentación disponible e interrogó en Melilla a los testigos que pudo encontrar. Lo que descubrió fue un cuadro dantesco con la falta de juicio del general Silvestre, que, cegado por obtener un resonante éxito, emprendió un avance temerario con el objetivo de alcanzar Alhucemas el día de Santiago.

También constató las deficientes condiciones de vida, preparación y armamento de la tropa,

absentismo y corrupción en los mandos, ausencia de previsión, informes previos ignorados sobre actividad del enemigo, y la negligencia de los generales Berenguer y Navarro.

Se procesó a 39 militares por negligencia o abandono de su deber, además de los 37 oficiales que aparecían imputados por el propio Picasso. Entre los encausados se incluía al propio Berenguer. El tema pasó al Congreso de los Diputados, pero el golpe de Estado de Primo de Rivera cerró en falso la cuestión que apuntaba, incluso, la implicación del propio Alfonso XIII³¹.

Juan Picasso, nada más ser nombrado para esclarecer el Desastre de Annual, partió desde Madrid hacia Málaga el 9 de agosto, embarcando para Melilla el 11 en compañía de su ayudante, teniente coronel Calero, del general auditor de brigada, Juan Martínez de la Vega y de un escribiente.

Durante los cinco meses que duraron sus pesquisas, al menos regresó una vez a la Península

la por Málaga, a finales de octubre, para entrevistarse con el ministro de la Guerra. Finalmente, el 21 de enero de 1922 volvió definitivamente a Madrid, desembarcando en nuestro puerto a bordo del vapor *Vicente Puchol*.

Por supuesto, su labor resultó tremendamente popular. Se esperaba mucho de él y no defraudó, pese a los obstáculos y trabas que tuvo que vencer, así como a las críticas iniciales que mereció por parte de los líderes republicanos y socialistas.

El Ayuntamiento de Málaga, le reconoció con el título de «Hijo Predilecto y Esclarecido» el 1 de diciembre de 1922. El entonces alcalde, Narciso Briales, contó con el respaldo de todos los grupos políticos. El título, obra de del pintor Murillo Carreras, estuvo expuesto al público y una comisión se desplazó a Madrid para hacerle entrega del mismo. Según la prensa, el acuerdo fue «muy bien recibido por toda la población»³².

LA CONFERENCIA DE PIZARRA

Los días 4 y 5 de febrero de 1922 tuvo lugar en el palacio del conde de Puerto Hermoso la conocida como Conferencia de Pizarra. A ella asistieron el presidente del Gobierno, Antonio Maura; el ministro de Estado (Asuntos Exteriores), Manuel González Hontoria; el de Marina, marqués de Cortina; el de la Guerra, Juan de la Cierva; el Alto Comisario de España en Marruecos, general Berenguer; el jefe del Estado Mayor Central, Luis Aizpuru; los subsecretarios de Presidencia y de la Guerra, conde de los Andes y Julio Adanaz; el jefe de la escuadra española en África, almirante Aznar y otros jefes militares.

Su finalidad era diseñar una estrategia para resolver militarmente el problema marroquí tras la recuperación de buena parte del territorio perdido en el Desastre de Annual. En reuniones previas y en la propia localidad malagueña se definió la necesidad de abandonar el sistema de avances terrestres «de cerro en cerro», limitar el territorio a ocupar en el sector

oriental del Protectorado y diseñar una invasión desde el mar de la bahía de Alhucemas para eliminar definitivamente el núcleo de resistencia rebelde. La inmediata caída del Gobierno Maura en marzo frustró, de momento, este último proyecto.

La elección de Pizarra fue idea de Juan de la Cierva, que la conocía tras haber acompañado a Alfonso XIII el año anterior para visitar las obras del embalse de El Chorro. Además, se reconocía el papel de Málaga como retaguardia en la campaña africana y se evitaba la presencia en Madrid de Berenguer, ya cuestionado por su actuación en el Desastre.

Desde Madrid se desplazaron en tren hasta la estación de Bobadilla la mayoría de los protagonistas, trasladándose después en automóvil hasta el palacio de Puerto Hermoso.

A través del puerto de Málaga llegaron el general Berenguer, a bordo del yate *Giralda*, convertido en buque aviso y el almirante Aznar, a bordo del acorazado *España*. Recibidos por el alcalde García Almendro y demás autoridades locales, viajaron en tren hasta Pizarra. Allí en la sede de la conferencia se instaló una estación telegráfica para que los participantes pudieran estar permanentemente conectados con Madrid y Melilla³³.

La expectación que generó aquella convocatoria hizo que muchos periódicos de Madrid desplazasen corresponsales, que tuvieron que alojarse en Málaga, incluyendo al novelista y dramaturgo Alejandro Pérez Lugín por parte de *El Debate*.

Naturalmente el alcalde de la localidad y el conde de Puerto Hermoso hicieron los honores de anfitriones tanto con los dignatarios como con los periodistas que cubrían el acontecimiento. En *La Unión Mercantil*, quedó reflejada la crónica social del encuentro, con los menús que se sirvieron, la misa matutina y la visita de Maura a la patrona de la localidad, la Virgen de la Fuensanta.

Casi todos los participantes regresaron a Madrid en tren desde la propia estación de Pizarra. Las excepciones fueron los ministros de

Estado y Marina, Berenguer, Aznar y el conde de los Andes, que se trasladaron a Málaga, subieron un rato a borde del *Giralda*, y aún les dio tiempo para darse «un corto paseo por el Limonar». Finalmente, los políticos cogieron el expreso en la estación y los militares citados embarcaron en el *España* y en el *Giralda*³⁴.

EL RESCATE DE LOS CAUTIVOS

Desde el momento del Desastre, los españoles de toda clase y condición tenían clavado en sus corazones una humillación añadida. Junto a los miles de muertos y heridos, el líder rifeño Abd-el-Krim retenía 357 prisioneros españoles entre militares y civiles, incluyendo algunas mujeres y niños. Se habían convertido en cautivos, como en los tiempos de Cervantes y, además, se tenía noticia de que eran sometidos a tratos vejatorios y se encontraban en pésimas condiciones de subsistencia.

Pronto, sus familias se organizaron en una Comisión «pro rescate» y presionaron a los sucesivos gobiernos. Durante año y medio se sucedieron diversas iniciativas bastante caóticas, incluyendo la de un exaltado capellán castrense, el franciscano P. Revilla.

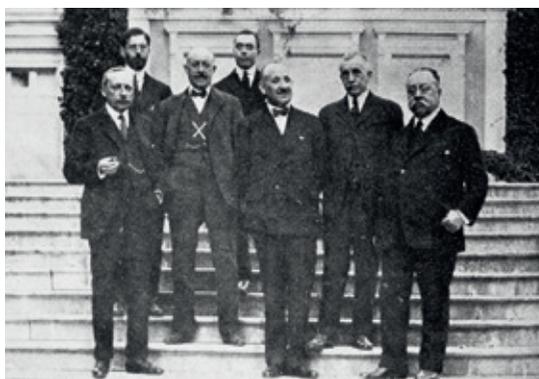
En diciembre de 1922 el nuevo gobierno liberal de García Prieto con Santiago Alba como ministro de Estado decidió unificar esfuerzos nombrando como mediador al acaudalado naviero y empresario vasco de ideas republicanas Horacio Echevarrieta. Éste accedió a las exigencias de los rifeños: 4.270.000 pesetas en plata y la entrega de 94 moros prisioneros de los españoles³⁵.

El 21 de enero de 1923, Echevarrieta, que poseía en Málaga la magnífica finca de La Concepción, embarco aquí en el buque *Antonio López*, de la Compañía Trasatlántica, puesto a su disposición por el Gobierno junto al dinero del rescate que iba guardado en una caja de caudales que obtuvo en Málaga.

Finalmente, el día 23 logró culminar su difícil misión superando pequeños chantajes de



LOS PARTICIPANTES EN LA CONFERENCIA DE PIZARRA. A LA DERECHA, EL PRESIDENTE DEL GOBIERNO ANTONIO MAURA. FOTO: LA UNIÓN ILUSTRADA

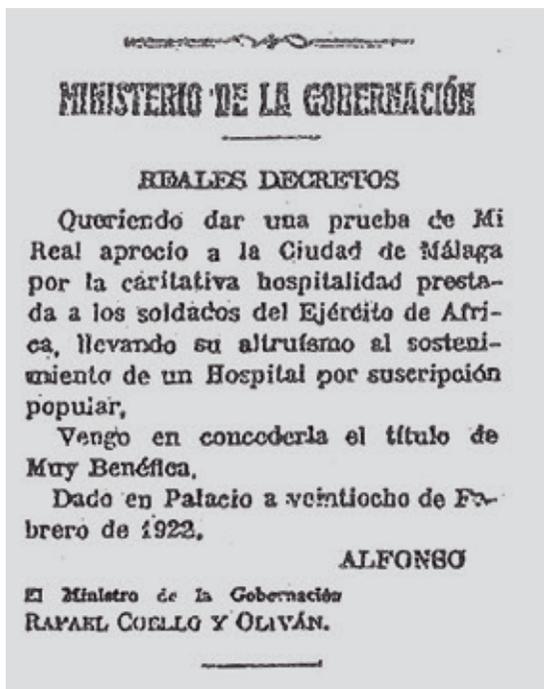


HORACIO ECHEVARRIETA CON LAS AUTORIDADES MALAGUEÑAS EN SU FINCA DE LA CONCEPCIÓN TRAS LA LIBERACIÓN DE LOS PRISIONEROS. FOTO: LA UNIÓN ILUSTRADA

los moros, especialmente con respecto al general Navarro, el último liberado y que, durante su cautiverio, había sufrido vejaciones múltiples como permanecer cargado de cadenas.

Aunque, al principio, se pensó que los liberados iban a ser desembarcados en Málaga. Finalmente, lo fueron en Melilla. De todas formas, a nuestra ciudad se desplazaron familiares de los cautivos y numerosos periodistas desde toda España. Todos los periódicos recogieron las crónicas y los testimonios de los liberados transmitidas desde la capital malagueña: penalidades, enfermedades, malnutrición, la muerte de algunos...

Concluida su misión, Echevarrieta regresó a Málaga, alojándose en La Concepción donde concedió una entrevista a *La Unión Mercantil*. En ella relató diversos detalles de la operación, exaltando el arrojo y la desinteresada actuación de la tripulación del *Antonio López*, que no quiso aceptar las gratificaciones que les ofreció de su propio bolsillo. También la muerte, a bordo, de uno de los soldados liberados³⁶.



REAL DECRETO OTORGANDO A MÁLAGA EL TÍTULO DE «MUY BENÉFICA»

MÁLAGA OBTIENE EL TÍTULO DE «MUY BENÉFICA». OTROS RECONOCIMIENTOS Y DISTINCIONES

La ciudad desde su Ayuntamiento hasta el último de sus ciudadanos se volcó en la atención de los soldados víctimas de aquella tragedia y de los heridos y enfermos que la campaña posterior fue originando. Los sucesivos gobiernos y el propio Rey fueron conscientes de aquella entrega colectiva y atendieron, con generosidad, un clamor que llegaba desde muy diversos ámbitos.

Ya en septiembre de 1921 los Ayuntamientos de Granada y Santander habían propuesto «a los poderes públicos que se conceda a Málaga el título de *Benemérita de la Patria* para que lo pudiese ostentar en su escudo». Un mes más tarde, el ya citado Alejandro Pérez Lugín hacía un llamamiento desde las páginas de *El Debate* para que otras ciudades se uniesen a dicha petición, así como a que se concediese también a nuestra ciudad las Cruces de Beneficencia y del Mérito Militar³⁷.

Ante esta conducta colectiva, encomiable por tantos motivos, por Real Decreto de 28 de febrero de 1922 se concedió a Málaga el título de «Muy Benéfica», «por la caritativa hospitalidad prestada a los Soldados del Ejército de África,

llevando su altruismo al sostenimiento de un hospital por suscripción popular»³⁸.

Desde entonces el escudo de la ciudad ostenta este título y una representación plástica del mismo figura entre las pinturas que decoran el techo del salón de plenos del palacio municipal.

El propio Ayuntamiento reconoció, el 12 de agosto de 1921, con los títulos de hijos adoptivos de Málaga tanto a los marqueses de Urquijo como al matrimonio formado por el ingeniero Antonio Combet de Larenne, director de los Ferrocarriles Andaluces y a su esposa, Matilde de Cimiano por su labor «en favor de los soldados que van de paso para Melilla, y atendiendo a los enfermos y heridos procedentes de África». Esta decisión, tan temprana, fue criticada por los concejales republicanos³⁹.

Ya en diciembre, la corporación nombró hijo predilecto de la ciudad al malagueño Roberto Cano Flores, notario de Melilla por su labor a favor de los soldados malagueños durante los meses anteriores⁴⁰.

Por su parte, el alcalde Francisco García Almendro, había sido distinguido por el Gobierno en octubre de 1921 con la Gran Cruz de Isabel la Católica y, en marzo del año siguiente recibió el bastón de mando honorífico del Regimiento de Borbón, al mismo tiempo que a la marquesa de Urquijo le era concedida la Gran Cruz de Beneficencia⁴¹.

EL IMPACTO MEDIÁTICO DE ANNUAL EN MÁLAGA Y EN EL RESTO DE ESPAÑA

Pocos acontecimientos de la vida española del siglo XX merecieron una atención informativa tan intensa como *Annual*. La prensa del momento, plural y numerosa tanto la de Madrid como la de provincias, dedicó diariamente, páginas a todo lo que se vivía en el escenario bélico y en la retaguardia. Pese a la censura previa, las grandes cabeceras del momento, especialmente las más conservadoras, desplaza-

ron corresponsales a la zona. Desatacaron especialmente *El Debate*, que envió al ya citado Alejandro Pérez Lugín o *La Correspondencia de España*, que destacó a uno de sus redactores más importantes, Juan M. Mata⁴².

Y en unos años de auge de la denominada prensa gráfica, basada en la fotografía, las grandes revistas del ramo dedicaron un sinfín de páginas a plasmar los escenarios bélicos, los héroes, los combates... y a los fallecidos, sin olvidar todas las actividades de apoyo a las armas españolas desarrolladas en todo el país. Basta con repasar las colecciones de *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*...⁴³.

Málaga vivía también un momento periodístico dulce con diarios como *El Cronista*, *Diario de Málaga*, *El Regional* y, sobre todo, *La Unión Mercantil*. Por desgracia, las colecciones de dichos diarios casi han desaparecido para 1921 y 1922. Pero este último diario, siguiendo el ejemplo de otras grandes empresas periodísticas de entonces, comenzó a publicar, a partir de 1909, el semanario *La Unión Ilustrada*, apostando por abundancia de fotos, no solo de acontecimientos de la ciudad, sino de toda España⁴⁴.

Su número de 3 de agosto de 1921, se abría con una foto a toda página del general Fernández Silvestre y el siguiente pie: «El general Manuel Fernández Silvestre. Comandante General de Melilla. Murió de una manera espartana en la posición de Annual». Desde ese día, cada semana. Sus lectores de Málaga y del resto de España contemplaron en sus páginas todo el devenir del conflicto en África..., y todo lo que acontecía alrededor del mismo en Málaga y en el resto de España. Los titulares de las imágenes no dejan lugar a dudas del compromiso de esta publicación con el ejército español: «De las tristes jornadas en África. El patriotismo y la caridad española. Actos y fiestas patrióticas. Momentos interesantes de la campaña. Los horrores de Monte Arruit. La toma del Gurugú. La tumba de los mártires. Los moros leales y los sometidos». Además, su publicaron numerosísimas fotos de «Los muertos y heridos en la

campana». Y se dedicó una atención especial a La Legión, a sus actuaciones en vanguardia de la lucha y a su jefe y creador, José Millán Astray⁴⁵.

Para este despliegue de información gráfica, se valió de fotógrafos melillenses, o desplazados hasta allí, como Lázaro o Litrán. Pero también envió hasta la zona de combate al destacado fotógrafo malagueño Juan Arenas Cansino⁴⁶.

LAS REPERCUSIONES SOBRE LA ECONOMÍA DE MÁLAGA

Es de todos conocido que, las guerras, junto a su estela de muertes, mutilaciones, epidemias, desplazamientos de poblaciones y sufrimientos de toda índole también llevan aparejadas cuantiosas destrucciones de bienes materiales como infraestructuras viarias, agrarias e industriales además de edificios. Y luego nos encontramos con un gasto militar disparado que se traduce en endeudamiento de los países que afrontan un conflicto armado.

El Desastre de Annual y la subsiguiente Guerra del Rif supusieron para España un enorme esfuerzo económico y un crecimiento importante del endeudamiento del Estado. Pero, al mismo tiempo, los conflictos armados, paradójicamente, provocan un aumento de la actividad económica en los sectores que deben equipar al ejército y atender su logística.

Málaga, como principal puerto de retaguardia, debió experimentar una serie de efectos sobre su tejido productivo y sus infraestructuras de transporte y comunicaciones. Así, resulta evidente el incremento espectacular del tráfico portuario con Melilla, tanto de buques que transportaban soldados y material de guerra como de los que repatriaban a los soldados heridos y enfermos. También la estación del ferrocarril conoció un movimiento de trenes espectacular con fines similares. Los hoteles, y fondas tuvieron que acoger a los familiares de los soldados convalecientes, a los equipos médicos que los atendían y a los corresponsales de



MONUMENTO AL COMANDANTE BENÍTEZ EN EL PARQUE DE MÁLAGA

prensa desplazados hasta aquí. Los coches de punto y los carros para carga de mercancías debieron experimentar una demanda de servicios extraordinaria.

Este incremento de las actividades en torno a la guerra que se estaba desarrollando en la otra orilla del Mar de Alborán también debió repercutir en la industria local tanto textil como agroalimentaria. ¿Se encargarían telas para uniformes, ropa interior y ropa de cama a la Industria Malagueña? ¿Saldrían desde Málaga los alimentos necesarios para mantener al ejército desplegado en torno a Melilla?

Por desgracia todo lo apuntado en los párrafos anteriores resulta difícil de cuantificar, de constatar y de documentar. También el comercio local se vio beneficiado, como lo indica la contabilidad publicada sobre los donativos del clero malagueño en favor de los soldados heridos y enfermos donde figuran comercios tex-

tiles locales como *El Siglo XX* y *Almacenes Masó*. ¿Qué papel desempeñó en este ámbito el gigante del sector, Félix Sáenz?⁴⁷.

EL COMANDANTE BENÍTEZ Y SU MONUMENTO

Con el desembarco de Alhucemas en septiembre de 1925 comenzó la fase final de la Guerra de Marruecos. En poco tiempo Abd-el-Krim y sus tropas fueron derrotadas y el Protectorado Español de Marruecos ocupado y pacificado definitivamente.

Málaga, de nuevo, se convirtió en puerto de embarque de tropas y retaguardia de aquella campaña exitosa y definitiva. En aquellos momentos de victoria y exaltación militar y patriótica, el Ejército Español quiso perpetuar en piedra la memoria de uno de sus héroes en el aciago Desastre de Annual. El elegido fue Julio Benítez y Benítez, natural de la localidad de El Burgo comandante de Infantería que defendió, junto a sus hombres hasta la muerte la posición de Igueriben, cercana a Annual⁴⁸.

El impulso al monumento partió de una comisión del Arma de Infantería presidida por el gobernador militar de Málaga, el general Enrique Cano Ortega. Se abrió una suscripción popular a la que realizaron aportaciones el propio Rey, el Ayuntamiento de Málaga, e incluso los alumnos de las escuelas de la ciudad⁴⁹.

Ubicado originalmente frente al puerto, el monumento, obra excelente del escultor asturiano Julio González Pola, continúa la estética marcada por Mariano Benlliure. Según Sánchez López, «la figura del homenajeado se ubica sobre un alto pedestal (...) en torno al cual se despliega toda la prosopopeya adulatora y épica en forma de relieves, inscripciones y esculturas secundarias. El vértice de la composición es la hermosa escultura exenta de Julio Benítez, realizada en bronce, de altiva expresividad, y excelente factura»⁵⁰.

El 11 de febrero de 1926 con la presencia de los Reyes y del general Primo de Rivera, fue

descubierto el monumento en una de las mayores ceremonias al aire libre que se recuerdan en la ciudad, con una inmensa muchedumbre, emocionados discursos, bandas de música interpretando la Marcha Real y un aeroplano lanzando flores sobre la estatua⁷¹.

Posteriormente, el monumento, sería trasladado a los jardines del Parque. Una calle, junto al Guadalmedina, recibiría, asimismo la denominación de Avenida del Comandante Benítez. ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 Una síntesis excelente sobre la situación de España en 1921, en SECO SERRANO, Carlos: *Alfonso XIII y la crisis de la Restauración*. Ediciones Rialp. 3ª edición. Madrid, 1993, págs. 144-171.
- 2 La aventura colonial española en Marruecos a principios del siglo XX ha sido abordada en numerosos estudios desde muy distintas perspectivas. Algunos de los más significativos serían: GÓMEZ-JORDANA SOUZA, Francisco: *La tramoya de nuestra actuación en Marruecos*. Editora Nacional. Madrid, 1976. MARTÍNEZ DE CAMPOS, Carlos: *España bélica. El siglo XX. Marruecos*. Editorial Aguilar. Madrid, 1972. MORALES LEZCANO, Víctor: *El colonialismo hispano francés en Marruecos (1898-1927)*. Siglo Veintiuno Editores. Madrid, 1976. MORALES LEZCANO, Víctor: *España y el norte de África: el Protectorado en Marruecos (1912-1956)*. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid, 1984. SALAFRANCA ORTEGA, Jesús Felipe: *El sistema colonial español en África*. Editorial Algazara. Málaga, 2001.
- 3 La Guerra del Rif (1911-1927), y sobre todo el Desastre de Annual han generado una enorme cantidad de estudios y relatos. Sin ser exhaustivos, es preciso citar aquí los más relevantes y conocidos: WOOLMAN, David S.: *Abd el Krim y la guerra del Rif*. Oikos- tau ediciones. Barcelona, 1971. LEGUINECHE, Manuel: *Annual 1921: el desastre de España en el Rif*. Editorial Alfaguara. Madrid, 1997. LA PORTE FERNÁNDEZ-ALFARO, Pablo: *El Desastre de Annual y la crisis de la Restauración en España (1921-1923)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2003. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2471/1/T22094.pdf>
MIGUEL, Luis Francisco: *Morir en África. La epopeya de los soldados españoles en el desastre de Annual*. Editorial Crítica. Barcelona, 2014. PÉREZ ORTIZ, Eduardo: *18 Meses de cautiverio. De Annual a Monte-Arruit. Crónica de un testigo*. Editorial Interfolio. Madrid, 2010. MUÑOZ LORENTE, Gerardo: *El Desastre de Annual. Los españoles que lucharon en África*. Editorial Almuzara. Córdoba, 2021. MACÍAS FERNÁNDEZ, Daniel (ed.): *A cien años de Annual. La Guerra de Marruecos*. Desperta Ferro. Madrid, 2021. BASALLO, Alfonso: *El prisionero de Annual. La gesta del sargento Alfonso Basallo y los cautivos de Abd el Krim contada cien años después*. Editorial Planeta. Barcelona, 2021. Y, por supuesto, la famosa novela de SENDER, Ramón J.: *Imán*. Editorial Cenit. Madrid, 1930.
- 4 El impacto sociológico y mediático de aquel acontecimiento puede comprobarse a través de la prensa del momento, entre finales de julio y principios de agosto de 1921. ALMUIÑA FERNÁNDEZ, Celso: «El Desastre de Annual (1921) y su proyección sobre la opinión pública española». *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea*, n° 8 (1988), págs. 181-246. En <https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/busqueda.do> y <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>
- 5 Así ocurrió durante toda la Edad Moderna y en los conflictos desarrollados en el norte de África desde mediados del siglo XIX. Ver MATEO AVILÉS, Elías de: «Málaga y la Guerra de África de 1859-1860 (I). Las repercusiones materiales de una guerra romántica». *Jábega* n° 42 (1983), págs. 41-52. MATEO AVILÉS, Elías de: «Málaga y la Guerra de África de 1859-1860 (II). Las repercusiones sociológicas de una guerra romántica». *Jábega* n° 43 (1983), págs. 43-54. ALIJO HIDALGO, Francisco: «Málaga y la crisis de 1909», *Gibraltar*, n.º 25, Málaga, 1973, págs. 159-194. El embarque de tropas hacia Melilla con motivo del Desastre del Barranco del Lobo está reflejado en las págs. 175-178.
- 6 Archivo Municipal de Málaga (AMM). Actas Capitulares (AA CC), libro 323 fols. 118 y 118v.: 29 de julio de 1921. Fols. 167 v.: 1 de agosto de 1921. Archivo Agrupación de Cofradías de Málaga (AAC), Actas de las Juntas de Gobierno. Libro n.º 1, fol. 18: 3 de agosto de 1921.
- 7 *La Unión Ilustrada*, 3 y 10 de agosto de 1921. *La Unión Mercantil*, 2, 4, 5, 9, 10, 11 y 12 de agosto de 1921.
- 8 *La Unión Mercantil*, 5 de agosto de 1921. AMM. AA CC, libro 323, fols. 177v y 178.
- 9 *La Unión Mercantil*, 10 de agosto de 1921.
- 10 MAS ESPEJO, Marta: *El Cuerpo de Damas Enfermeras de la Cruz Roja Española: formación y contribución a la labor cuidadora y social*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/62388/1/tesis_mas_espejo.pdf, págs. 157-159 y 182-183.
- 11 *La Unión Mercantil*, 2 de agosto de 1921. *La Unión Ilustrada*, 17 y 31 de agosto de 1921, 8 de febrero de 1922. *La Correspondencia de España*, 2 de enero de 1922. Archivo Díaz de Escovar, fotos n.º 2.391 y 2.393.

La Unión Mercantil, 12 de agosto, 30 de septiembre, 23 de octubre de 1921...

- 12 CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario y AA.VV.: *Guía histórico-artística de Málaga*. Arguval. Málaga, 2006, pág. 411. PRADOS CARMONA, Gabriel: *Málaga y sus médicos. De los felices 20 a 1936*. Grupo editorial 33. Málaga, 2006, págs. 26-30. LARA GARCÍA, María Pepa: «Historia del Laboratorio Químico y la Farmacia Municipal de Málaga», *Isla de Arriarán*, n° 22 (2003), págs. 265-299.
- 13 *La Unión Mercantil*, 5 de agosto de 1921. AMM, AACCC: Sobre la génesis e importancia del Grupo Escolar Bergamín, ver MARTÍN ZUÑIGA, Francisco: Una apuesta por la enseñanza graduada <https://www.museoandaluzdelaeducacion.es/los-inicios-del-grupo-escolar-bergamin-de-malaga/>
- 14 PÉREZ LUGÍN, Alejandro: «El Corazón de un pueblo». *El Debate*, 19 de noviembre de 1921. PÉREZ FRÍAS, Pedro: «Matilde Cimiano Cruz, la señora que convidaba a los soldados en la Alameda». *Epistēmai. Revista digital de la Sociedad Erasmiana de Málaga* <http://epistemai.es/archivos/3065>
- 15 *La Unión Mercantil*, 23 de octubre de 1921.
- 16 MATA, Juan M.: «En los hospitales de Málaga la bella». *La Correspondencia de España*, 12 de diciembre de 1921. *La Unión Mercantil*, 25 de septiembre de 1921.
- 17 *La Unión Ilustrada*, 10 de agosto de 1921. MATA, Juan M.: «En los hospitales de Málaga la bella». *La Correspondencia de España*, 12 de diciembre de 1921. El doctor Manuel Bastos Ansart (1887-1973) fue una de las grandes figuras de la medicina española de su tiempo de fama internacional como traumatólogo especialista en heridas de guerra. MORATINOS PALOMERO, Patrocinio et al.: «El método español de tratamiento de heridas de guerra creado y desarrollado en la escuela de Cirugía del Hospital Militar de Madrid-Carabanchel entre 1921 y 1936 por el insigne médico militar D. Manuel Bastos Ansart. Repercusión internacional». *Revue Internationale des Services de Santé des Forces Armées* (2001), n° 74,1, págs. 49-67. Sobre el ginecólogo malagueño José Gálvez Guinachero (1866-1952), ver: GARCÍA HERRERA, Gustavo: *El Doctor Gálvez (una vida ejemplar)*, Málaga, 1966. SORIGUER ESCOFET, Federico: «Don José Gálvez Guinachero: historia de una vocación». *Boletín de la Academia Malagueña de Ciencias*, n° 21 (2019), págs. 77-88.
- 18 *La Unión Mercantil*, 12 de agosto, 11, 13, 15 y 23 de octubre de 1921.
- 19 *La Unión Mercantil*, 12 de agosto de 1921. *La Unión Ilustrada*, 30 de noviembre de 1921. Ignacio: *La Duquesa de la Victoria*. Ed. Altamira. Madrid, 1958; CLEMENTE, José Carlos: *Historia de la Cruz Roja Española*. Ed. Cruz Roja. Madrid, 1997. MAS ESPEJO, Marta: *Las Damas Enfermeras de la Cruz Roja durante el reinado de Alfonso XIII (1914-1931)*. Ed. Dickynson. Madrid, 2018.
- 20 PÉREZ FRÍAS, Pedro Luis: «Carmen Angoliti Mesa, duquesa de la Victoria, primera dama». *Epistēmai*. <http://epistemai.es/archivos/3277> *Revista digital de la Sociedad Erasmiana de Málaga*. <http://epistemai.es/archivos/3277>. MAS ESPEJO, Marta: Opus cit., pág. 156.
- 21 PÉREZ LUGÍN, Alejandro: «El Corazón de un pueblo». *El Debate*: 19 de noviembre de 1921.
- 22 *ABC*, 8 de septiembre de 1921.
- 23 *La Unión Mercantil*, 19 de octubre de 1921.
- 24 *La Unión Mercantil*, 2, 4, 5, 10, 12, 16 y 17 de agosto; 22, 25 y 26 de septiembre y 28 de octubre de 1921; 28 de febrero de 1922. *La Correspondencia de España*, 24 de enero de 1922. *La Unión Ilustrada*: 3 y 17 de agosto de 1921. AMM, AACCC: libro 323, fol. 208v.: 23 de septiembre de 1921.
- 25 *La Unión Ilustrada*, 10 y 24 de agosto, 7 de septiembre, 23 de noviembre y 28 de diciembre de 1921. *La Unión Mercantil*, 4, 10, 12, 16 y 17 de agosto; 21 y 23 de septiembre; 10, 18, 19 y 26 de octubre de 1921. *La Correspondencia de España*, 2 de enero de 1922.
- 26 Las páginas de todas las revistas gráficas españolas del momento, pero, de una manera especial, de *La Unión Ilustrada* están repletas bajo titulares como: «Actos patrióticos y benéficos», «El patriotismo del pueblo español», «La Fiesta de la bandera en Huelva», «Sevilla a sus soldados»...
- 27 *La Unión Ilustrada*, 10 y 31 de agosto, 7 y 28 de septiembre, 5 de octubre, 30 de noviembre y 7 de diciembre de 1921. AMM, AACCC: libro 323, fol. 176 v.19 de agosto de 1921. *La Unión Mercantil*, 10, 16 y 17 de agosto, 9, 21, 23, 25, 26 y 29 de septiembre, 17, 18 y 26 de octubre de 1921 y 28 de febrero de 1922.
- 28 *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Málaga*, 15 de octubre de 1921, págs. 289-297. *La Unión Mercantil*, 5 y 11 de agosto, 30 de septiembre, 11, 13, 15 y 26 de octubre de 1921. Sobre la carismática figura del obispo Manuel González García (1877-1940), hoy elevado a los altares, ver Campos Giles: *El Obispo del Sagrario Abandonado: biografía de San Manuel González García, obispo de Palencia y antes de Málaga*. El Granito de Arena. Palencia, 1950. Martínez Gallardo, Manuel: «Don Manuel González García (1877-1940): vida, obra y pensamiento catequético». *Excerpta e Dissertationibus in Sacra Theologia XXI* (8) (1992). El sacerdote orensano Eugenio Marquina Álvarez nombrado canónigo arcediano de la Catedral de Málaga fue un personaje relevante en el mundo del arte y de la cultura malagueños a principios del siglo XX. Formó parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo así como del patronato rector del Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga.

- 29 AMM, AACC, libro 323, fol.192: 2 se septiembre de 1921; fol. 198: 9 de septiembre de 1921. *La Unión Ilustrada*, 21 de septiembre de 1921 y 4 de enero de 1922. *La Unión Mercantil*, 9 de septiembre de 1921. *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Málaga*, 15 de enero de 1922, págs. 25-31.
- 30 *La Unión Ilustrada*, 21 y 28 de diciembre de 1921. *El Telegrama del Rif*, 1 de diciembre de 1921. *La Correspondencia de España*, 12 de diciembre de 1921.
- 31 INGLADA ROSELLÓ, Rafael (ed.) y AA. VV.: *El general Picasso. Militar y dibujante*. Fundación Picasso. Málaga, 2016. PICASSO GONZÁLEZ, Juan: *El expediente Picasso. Las responsabilidades de la actuación española en Marruecos. Julio, 1921*. Morata editor. Madrid, 1931.VV.AA. *El expediente Picasso: las sombras de Annual*. Almena. Madrid, 2004.
- 32 *La Voz*, 11 de agosto de 1921. *La Unión Mercantil*, 12 de agosto de 1921. *La Correspondencia de España*, 12 de agosto de 1921. *El Telegrama del Rif*, 12 de agosto de 1921 y 21 de enero de 1922. *Diario de Córdoba*, 27 de octubre de 1922. *El Debate*, 21 de enero y 2 de diciembre de 1922. *El Correo de la Mañana*, 22 de enero de 1922. *El Pueblo*, 3 de diciembre de 1922. *El Progreso*, 4 de diciembre de 1922. *La Unión Ilustrada*, 21 de enero de 1923.
- 33 FERNÁNDEZ RIERA, Vicente: «La Conferencia de Pizarra». *Jábega* n° 17 (1977), págs. 29-31.
- 34 *El Debate*, 3 de febrero de 1922. *Las Provincias*, 5 de febrero de 1922. *Diario de Valencia*, 5 de febrero de 1922. *La Prensa*, 5 de febrero de 1922. *Heraldo Alavés*, 6 de febrero de 1922. *El Noticiero Gaditano*, 6 de febrero de 1922. *El Progreso*, 7 de febrero de 1922. *La Correspondencia de España*, 3, 4, 6 y 7 de febrero de 1922. *La Libertad*, 7 de febrero de 1922. *La Unión Mercantil*, 7 y 8 de febrero de 1922. *La Unión Ilustrada*, 15 de febrero de 1922.
- 35 RAMIRO DE LA MATA, Javier: «Los prisioneros españoles cautivos de Abd-el-Krim: un legado de Annual». *Anales de Historia Contemporánea*, 18 (2002), págs. 343-353. MARTÍN ARCE, José María: «El Gobierno de concentración liberal: el rescate de los prisioneros en poder de Abd-el-Krim». *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, n° 1 (1987), págs. 165-181.
- 36 *La Voz*, 26 de enero de 1923. *La Unión Mercantil*, 26 de enero de 1923. *La Correspondencia de España*, 30 de enero de 1923. *La Unión Ilustrada*, 4 y 11 de febrero de 1923.
- 37 AMM, AACC, libro 323, fol. 212 v.: 30 de septiembre de 1921. *El Debate*, 19 de noviembre de 1921.
- 38 *Gaceta de Madrid*, n° 62, 3 de marzo de 1922, pág. 939. BEJARANO PÉREZ, Rafael: *El Escudo de Málaga. Aproximación a su realidad Heráldica*. Editorial Sarriá. Málaga, 1999, págs. 31-32.
- 39 La entrega de título al matrimonio Combet tuvo lugar el domingo 9 de octubre. AMM, AACC, libro 323, fol. 172 v.: 12 de agosto de 1921. *La Unión Mercantil*, 11 de octubre de 1921.
- 40 AMM, AACC, libro 323, fol. 291 v. y 292: 16 de diciembre de 1921. *La Unión Ilustrada*, 11 de enero de 1922.
- 41 AMM, AACC, libro 323, fol.221: 7 de octubre de 1921 y fol. 228 v.: 14 de octubre de 1921. *La Unión Ilustrada*, 14 de diciembre de 1921 y 22 de marzo de 1922.
- 42 *La Correspondencia de España*, 12 de diciembre de 1921. *El Debate*, 19 de noviembre de 1921.
- 43 SEOANE, María Cruz. SAIZ, María Dolores: *Historia del periodismo en España3. El siglo XX: 1898-1936*. Alianza Editorial. Madrid, 1996.
- 44 GARCÍA GALINDO, Juan Antonio: *Prensa y sociedad en Málaga, 1875-1923: la proyección nacional de un modelo de periodismo periférico: (una historia del periodismo en el tránsito a la sociedad de comunicación de masas)*. Edinford. Málaga, 1995, págs. 47-70, 182-188 y 313-319.
- 45 *La Unión Ilustrada*, 3 de agosto de 1921. La colección completa de esta revista se encuentra en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, digitalizada y consultable a través de <http://hemerotecadigital.bne.es>. El Archivo Municipal de Málaga y el Archivo Díaz de Escovar conservan colecciones bastante completas.
- 46 *La Unión Ilustrada*, 28 de septiembre de 1921. RAMÍREZ GONZÁLEZ, Javier: *Fotografías de Málaga. Estudio Bienvenido Arenas*. Universidad de Málaga. Málaga, 2011.
- 47 *Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Málaga*, 1921, pág. 297.
- 48 ESQUINAS DE ÁVILA, Diego: «El Comandante Benítez». *Jábega*, n° 27 (1979), págs. 69-72.
- 49 AMM, AACC, libro 322, fol. 249 v.: 12 de diciembre de 1923.
- 50 SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: *La voz de las estatuas. Escultura, arte público y paisajes urbanos de Málaga*. Universidad de Málaga. Málaga, 2005, págs. 171-181.
- 51 *El Cronista*, 12 de febrero de 1926.

EL POETA BOHEMIO MALAGUEÑO PEDRO LUIS DE GÁLVEZ

María Pepa Lara García

PERIODO DE JUVENTUD

El malagueño Pedro Luis de Gálvez nació en 1882 en el número 7 del Pasaje de Campos, a espaldas de la plaza de la Merced. El padre de nuestro personaje, había sido un general carlista. Pedro Luis estudió en el Seminario de Málaga, dirigido entonces por miembros de la Compañía de Jesús, de donde fue expulsado a causa de una sátira que compuso contra uno de sus profesores, y por haberse fugado durante varios días. Al perder el padre el trabajo de cajero que tenía, el matrimonio y los siete hijos, se trasladaron a Albacete, donde su padre había sido llamado a administrar la finca de un viejo amigo terrateniente.

Pero, poco después se trasladaron a Madrid en 1898. Allí, Pedro Luis, con 16 años, obtuvo el número dos en las pruebas de ingreso de la Real Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Era notorio que tenía facultades plásticas, pero los escándalos que provocaba con los modelos causaron que le anulasen la matrícula. Su padre, intentando doblegar su carácter, pues todavía era menor de edad, lo encerró en el Correccional de Santa Rita. Y es allí donde Pedro Luis escribió sus primeros textos críticos: *Todo lo que en mi corazón había de mansedumbre se convirtió en ferocidad, y la barbarie de los castigos hizo de mí un tigre...* Después de sufrir toda clase de castigos y vejaciones, terminado su periodo correccional, se buscó un empleo. A través de un amigo, que tenía conexiones en el teatro, encontró trabajo representando un mo-

desto papel, en el Teatro de la Comedia, donde triunfaba la actriz malagueña Rosario Pino Bolaños, con la obra *Servicio obligatorio*. En plena representación, su propio padre subió al escenario y le propinó varios bastonazos ante el estupor del público. Los responsables de la compañía, temerosos ante la perspectiva de que dicho caballero repitiera su acción en un futuro, le piden al joven que abandone cuanto antes el Teatro de la Comedia.

VIAJE POR ANDALUCÍA DE PEDRO LUIS GÁLVEZ

A finales de 1905, inicia por Andalucía un viaje impartiendo una serie de charlas, en realidad propaganda anarquista. Vino a recaer en Puelonuevo del Terrible, distrito minero al norte de la provincia de Córdoba. Ante sus ataques públicos al rey Alfonso XIII, *el mayor cretino del reino*, fue encarcelado por la guardia civil. Posteriormente, el soneto *Cuesta cara la carne de gallina*, le llevó a un consejo de guerra en Cádiz, que le declaró *reo de lesa majestad y culpable de injurias al ejército*, condenándole a catorce años en el penal de Ocaña. En su encierro escribió, *En la cárcel*, pequeño volumen de narraciones. También en prisión escribe una novela larga: *Existencias atormentadas. Los aventureros del arte*, 1907. Conocemos una carta de Gálvez, escrita desde la cárcel, dirigida a Francisco Garrote Peral, inspector de prisiones, fechada el 14 de octubre de 1908. El texto no mostraba nin-

guna tachadura, tampoco la rúbrica que, por aquella época, los alcaides de las prisiones estampaban a modo de permiso sobre la correspondencia de los reos, por lo que se deduce que dicha carta llegó a su destinatario a través de un conducto especial, eludiendo así la censura. Más tarde, según relata el propio Gálvez, el carcelero, enterado de que acababa de convocarse en «El Liberal», la tercera edición de su concurso nacional de cuentos, le incitó a escribir un libro de narraciones titulado: *El ciego de la flauta*. Éste se ofreció a mecanografiarlo mientras Gálvez iba escribiéndolo a lápiz, y además, lo envió al citado periódico «El Liberal», obteniendo el primer premio. Cuando el jurado descubre la condición de presidiario del autor, sus miembros: Pedro de Rápido, Alberto Insúa, Palacio Valdés y Gómez de la Serna, realizaron una campaña a favor del indulto. Finalmente, Pedro Luis consiguió la libertad.

PERIODO DE MADRID

En Madrid volvió a su despreocupada vida, y a sus publicaciones, en forma de cuentos, alguna obra teatral y, sobre todo, poemas, que aparecían anárquicamente. Su popularidad, a partir de ese momento, fue considerable y le abrió muchas puertas. Se integró en la vida bohemia de la capital. Frecuentaba los círculos de escritores, de cuyo favores y préstamos vivió durante un tiempo.

Inventaba mil argucias para obtener dinero prestado, que nunca devolvía. Llegó a estafar al Nuncio Apostólico en Madrid, obteniendo una subvención para editar una sobre el Congreso Eucarístico. No obstante, escribió un libro titulado: *Figuras del Congreso Eucarístico*, que le editó Jubera, y le hizo ganar diez mil pesetas.

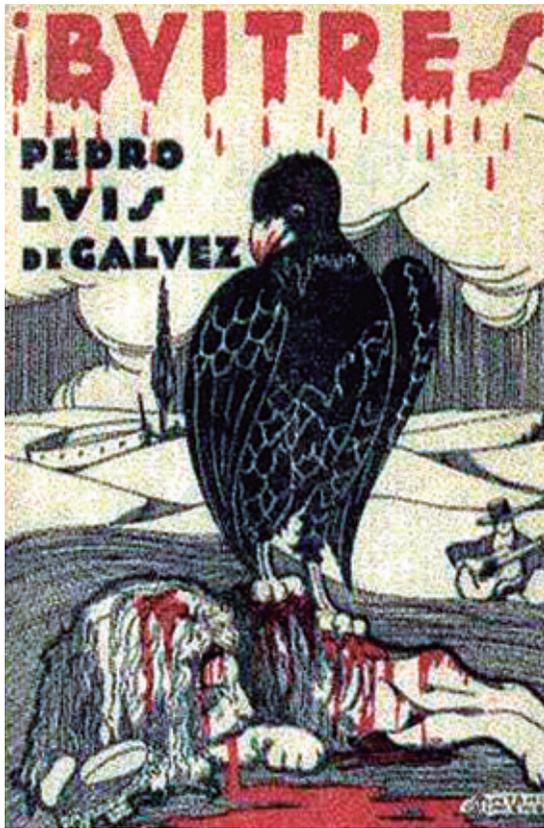
El periódico «El Liberal» le ofreció una corresponsalía en Melilla, desde la que narró el desastre del Barranco del Lobo, en 1909, pero sus despilfarros económicos y políticos, junto a sus incontrolados gastos, provocaron que el diario le retirase su confianza y tuvo que volver a



PEDRO LUIS GÁLVEZ, 1930

Madrid. De estas experiencias trata su libro: *Por los que lloran: apuntes de la guerra del Rif*.

Después se casó con Carmen, la hija de un tapicero del Rastro; había pedido al cura diez duros para poder casarse con ella. Pedro tuvo un hijo, que nació muerto. Provisto de un ataúd de pino, el escritor pedía limosnas de café en café para poder enterrarlo. Este suceso fue recogido en narraciones breves de Pío Baroja titulado: *La caverna del humorismo*. Sin embargo, el propio Gálvez atribuyó esa mentira a Emilio Carrere y aseguró que fue el aragonés Benigno Varela quien pagó los derechos de enterramiento, una cajita de madera y algunas flores. Según su versión, lo único que le pidió a Carrere fue algo de dinero para alquilar un coche en el que llevar a su madre hasta el cementerio de la Almudena.



BUITRES, 1923

VIAJES DE PEDRO LUIS GÁLVEZ

Durante un tiempo se mueve por Madrid, después viaja a París en 1913, conociendo la miseria más absoluta, haciendo caricaturas por un par de francos, y sableando a los españoles exiliados que encontraba. En el citado año, Apollinaire hizo una semblanza de él en su sección *Anecdotes du Mercure de France*. Gálvez publicó, en el *Corriere Della Sera*, una entrevista a Juan Gris, al que calificó como evangelista del Cubismo.

En 1914 vuelve a Madrid, presumiendo de haber conocido a Guillermo de Wied, príncipe albanés, que lo nombró teniente del ejército rumano-albanés. En sus filas combatió en la I Guerra Mundial, y obtuvo el ascenso a capitán por méritos de guerra. Cuando el príncipe renunció al trono de Albania y pretendía huir del país, nombró a Pedro Luis Gálvez generalísimo de un precario ejército que debía resistir la ofensiva turca sobre la capital. Fundó una efímera y escandalosa revista, 1916, *En la Puerta del Sol*, que alcanzó una gran repercusión.

Desaparece de nuevo de Madrid, y parece ser que hizo una escapada a Barcelona donde, todos los domingos, elevan un globo desde la Plaza de Toros hasta que un día le sorprende una gran tormenta y cae al mar. Pero su vida allí es una copia de la que llevaba en Madrid; lleno de harapos, pide limosna a la puerta de las iglesias y vende sonetos autógrafos a peseta.

De Barcelona partió a Sevilla, donde participó en los orígenes del Ultraísmo; intervino en la Fiesta del Ultra del Ateneo sevillano en 1919; escribió en la revista *Grecia*, donde publicó algunos recuerdos sobre Marinetti. En dicha estancia, *El Caballero Audaz* publica una selección de sus poemas en la revista «La Humanidad».

Durante esos años, Pedro Luis Gálvez se relacionaba con importantes personajes del anarco sindicalismo español. En la década de los veinte, Gálvez era muy conocido en Madrid, vinculado a nombres, como Salvador Seguí, Ángel Pestaña y Salvador Cordón. En los años 1920-1921 publica periódicamente en «Mundo Nuevo», hasta que el director de la revista comprueba que Gálvez viaja a varias provincias del Norte de España, denominándose redactor de dicha revista y cometiendo estafas, siendo despedido de inmediato. En 1921 publica una novela corta en la revista «Esquemas». Por su rareza, han de destacarse los sonetos infamatorios de *iBuitres!*, 1923, en los que retrataba a políticos conservadores y vinculados a la Dictadura de Primo de Rivera.

Se casó con la malagueña Teresa Espíldora Codes, con la que tuvo dos hijos, Pedro y José, consiguiendo cierta estabilidad junto a ella y sus hijos. Sin embargo, los mantuvo acosando económicamente a todo el mundo y dejó fama de sablista consumado; llegó a escribir hasta un tratado, *El sable. Arte y modos de sablea*.

GÁLVEZ DURANTE LA GUERRA CIVIL

Durante los años treinta se radicalizó políticamente. Participó en la Guerra Civil como mili-



IZQUIERDA: GÁLVEZ, EN EL CENTRO DE LA FOTO. DERECHA: GÁLVEZ Y SUS HIJOS, 1936

ciano y se le atribuyeron algunos desmanes durante la contienda. El mito de Gálvez toma unos tonos oscuros en los primeros días del Madrid bélico. Gómez de la Serna se asustó cuando lo vio desde uno de los veladores del Lyon d'Or, en la calle de Alcalá. En sus «Retratos contemporáneos escogidos», Ramón dejó anotado que vio a Pedro Luis de Gálvez: *con un mono de seda azul, al cinto dos pistolas y al hombro un máuser. Aquella noche decidí salir para América, pues al ver a Pedro Luis convertido en un hombre de acción, amparado por las circunstancias, me hizo pensar en lo que podría hacer si sentía sed de venganza.*

Según relata Juan Manuel de Prada, aunque su participación en ese periodo no fue muy honrosa, quizá debido a que él mismo hacía alarde de los excesos que se le atribuían o que incluso él mismo inventaba y se jactaba de ellos. Se cuenta que, el 28 de noviembre de 1936, al regresar a la cárcel de San Antón, aprovechando su ausencia, el alcaide había incorporado a Pedro Muñoz Seca a una saca tardía que, en un segundo turno, había salido en dirección a Paracuellos del Jarama, cementerio improvisado al nordeste de Madrid. Aunque algunos biógrafos de Muñoz Seca hayan afirmado que esta muerte se debió a la acción de Gálvez, lo cierto es que éste intentó por todos los medios salvarlo. Ramón Gómez de la Serna en una biografía que dedicó a Gálvez, afirmó: *Pedro Luis no mataba a*

quien había dedicado un soneto, pues un soneto de él suponía una gran constancia en la dádiva, y Muñoz Seca debió de ser muy generoso con él.

Gálvez, además, perdonó las vidas de Emilio Carrere y Fernando Navales, También se le atribuyó la liberación del futbolista Ricardo Zamora. Y ayudó a esconderse a su paisano, el escritor y académico Ricardo León, para quien se decía había trabajado como negro; y advirtió a otros escritores, como Cristóbal de Castro o Pedro Mata, aconsejándoles que abandonasen la capital.

Después, junto con su familia, marcharon a Valencia, donde Gálvez se ganaba la vida escribiendo en el periódico «El Pueblo» unos Sonetos de Guerra, dedicados a *héroes de pueblos*: Durruti, Lister; *El Campesino* a García Lorca; incluso dedicó el titulado *Tarjeta de pésame* al general Franco.

Tomás Borrás en su libro *Madrid teñido de rojo*, cuenta la siguiente anécdota: Enrique Rambal, empresario teatral que en época de paz había rehusado sistemáticamente estrenar un drama de Gálvez, establecido también en Valencia, se le obligó a representar obras de contenido revolucionario, donde desempeñaba la doble labor de actor y director. Una noche, después de terminado el segundo acto, encontrándose en su camerino, llamaron a la puerta y, al abrirla, se encontró con Pedro Luis Gálvez, con

uniforme de la FAI, jefe de patrulla, cartuchera, pistola, fusil y lista de sospechosos, que le dijo: *Ya sabes a lo que vengo; al terminar la función te espero*. Rambal logró representar el tercer acto; se despidió de su mujer y sus hijos. Gálvez introdujo a Rambal en su coche y lo llevó a una casa de los arrabales. Lo sentó en un sofá, le acercó una lámpara y, cuando ya el empresario se temía un despiadado interrogatorio, Gálvez extrajo de su camisa un manuscrito y se sentó a su lado: *Ahora te fastidias y escuchas mi comedia*, le dijo, y empezó a leérsela.

Al finalizar la guerra, el escritor y periodista Enrique Larreta quiso llevarse a Gálvez a su país, Argentina, y Rufino Blanco Fombona insistió en que se exiliase a Venezuela. Gálvez se negó a salir de España, pues decía que no tenía nada que temer si no había cometido ningún delito; aunque hay autores que recogen una carta escrita por Pedro Muñoz Seca, poco antes de ser asesinado en las matanzas de Paracuellos de Jarama donde se le cita con su nombre como responsable de hacer listas para las sacas de la Cárcel Modelo. El matemático Antonio Salas, exiliado en Venezuela, opinaba que la condena de Gálvez se debió a sus escritos durante la contienda a favor de la República.

ÚLTIMOS AÑOS

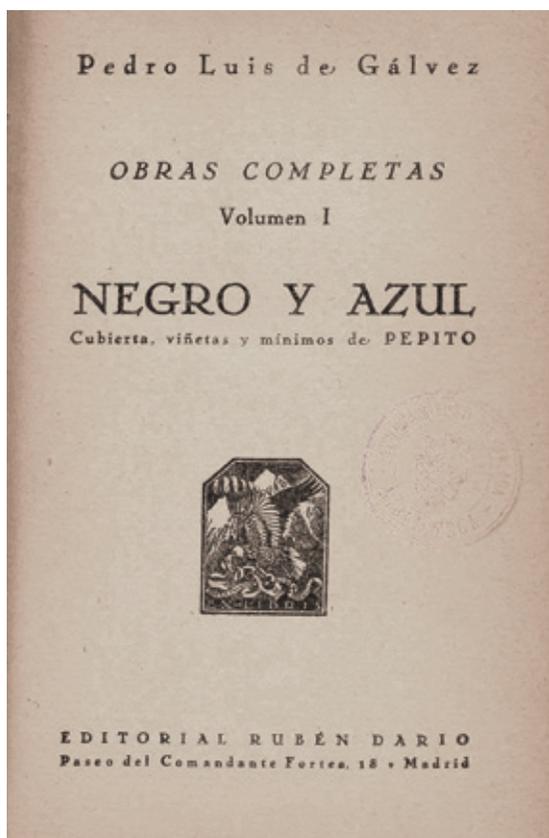
El 11 de abril de 1939, Ramiro Valderrama Romo, huésped en la misma pensión en que vivía Gálvez, «La Posada del Mar», lo denunció. Ese mismo día fue detenido por la Guardia Civil; Gálvez se despidió de Teresa que estaba muy enferma, a causa de una tuberculosis mal curada, y tranquilizó a sus dos hijos. Un día después fue trasladado a la cárcel celular de Valencia. De allí fue trasladado a la prisión de Yserías, cuando empezaron a llegar numerosas denuncias. El 5 de mayo de 1939 se inició contra él un procedimiento sumarísimo de urgencia, acusándolo, entre otras cosas, de, *mala conducta privada y pública*, y colaboración en la prensa roja, así como de los asesinatos de Muñoz Seca,

del general Navarro y Ceballos, y de varias docenas de monjas.

Gálvez no compareció nunca ante este tribunal pretextando encontrarse enfermo, debido a las condiciones insalubres que existían por aquellos años en la mencionada cárcel de Yserías, pero sí envió un texto de descargo redactado de su puño y letra, el 24 de junio, en el que, además de declararse inocente, rogaba comparecieran ante el tribunal, en calidad de testigos, el futbolista Ricardo Zamora y los escritores: Pedro Mata, Ricardo León y Emilio Carrere, a quienes había ayudado en diverso grados. Pero, los testigos no se presentaron, y tampoco aportaron declaración por escrito. Intentando salvar su vida, escribió un soneto a Franco. Se conserva en el sumario de su consejo de guerra, junto con las cuartillas en las que relataba de puño y letra su historia de 1936 a 1939, tratando de convencer a sus jueces de que había sido una buena persona.

El 24 de noviembre de 1939, reunido el Consejo de Guerra Permanente para fallar el procedimiento de Pedro Luis Gálvez, se consideró probada la participación del reo en la rebelión marxista, además de considerar probada su participación en los asesinatos que se le atribuían, *por lo que procede imponerle la pena de muerte*. Los miembros del Consejo firmaron la sentencia el 5 de diciembre, pero el condenado no recibió notificación de la misma hasta abril de 1940. En aquella fecha, Gálvez se encontraba encerrado en su último destino, la cárcel que se había establecido en la calle del General Díaz Porlier, aprovechando las instalaciones de un colegio de escolapios, que ya los republicanos habían utilizado con parecidos fines.

Según nos relata Juan Manuel de Prada en su libro, *Las máscaras del héroe*, en sus últimos días de vida, Gálvez escribió un soneto dedicado a su mujer e hijos, a quienes no habían dejado que acudieran a despedirse de él, y se lo entregó a su compañero de celda, el escritor Diego San José, para que lo hiciera llegar a su familia; pero, parece ser, que un guardián que



PORTADA DE *NEGRO Y AZUL*, 1930

acababa de entrar en el calabozo lo leyó, y lo hizo añicos.

Pedro Luis Gálvez fue fusilado en las tapias del cementerio de la Almudena a las seis y media de la mañana del 30 de abril de 1940, un día antes de que cumpliera los cincuenta y nueve años.

ESTILO LITERARIO

Su producción es poco conocida, aunque mereció los elogios de escritores como Emilio Carrere, Francisco Villaespesa y otros... Su especialidad y lo más valorado fueron sus sonetos como los titulados: *Antinoo*, *Barriada madrileña* y *Autorretrato*. Una selección de sus versos apareció en *La Humanidad*, 1919. Publicó los libros de poemas *Poesía Seleccionada*, 1927. *Negro y azul*, 1930, volumen que iba a constituir el primero de sus obras completas, publicada por la editorial Rubén Darío; fue uno de los pocos libros que se publicó a su gusto. En el Prólogo, escrito por Gálvez, lo dedica a Teresa; los dibujos son de su hijo Pepito.

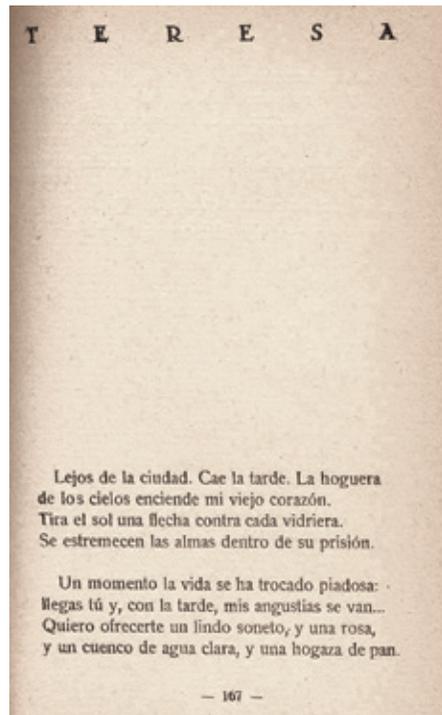
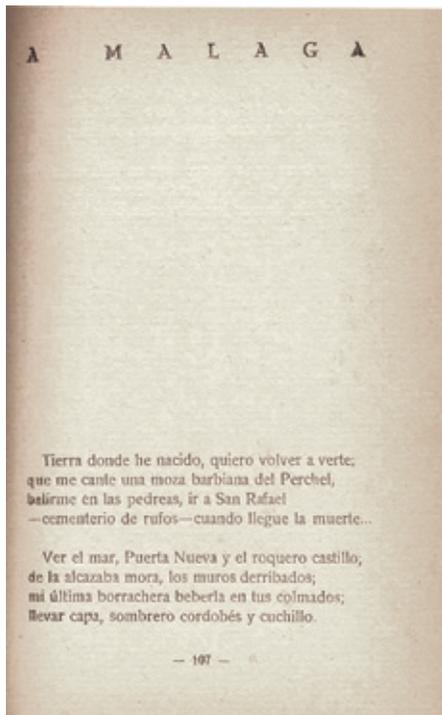
Fue autor de cuentos, como *La rosa blanca*, 1911. Escribió también teatro en colaboración con Antón del Olmet: *Los caballos negros: la tragedia del juego*, 1922, y con Rafael Salanova y Alberto A. Cienfuegos: *La reina del Barrio Chino*, 1927. Colaboró también en varias publicaciones periódicas: *Mundo Gráfico*, *La Esfera*, *La Unión Ilustrada*, *Amanecer*... Es conocida la semblanza que de él hizo Gómez de la Serna, incluida en *Retratos Completos*, 1961. Su biografía ha sido recogida en *La Santa Bobemia* de José Fernando Dicenta, Madrid, 1976. En Málaga: Julián Sesmero, Bobastro, 1982. Una breve antología de su obra poética se publicó con el título *Sonetos*, selección de Álvaro García. Newman/Poesía, 1987. Francisco Rivas ha editado y prologado sus poesías completas con el título *Negro y Azul*. Granada, La Veleta, 1995.

COMENTARIOS SOBRE SU VIDA Y OBRA DE ESCRITORES DE SU GENERACIÓN

A continuación, mostramos una serie de textos de personajes conocidos con comentarios, algunos con motivo de la publicación del I Tomo de Obras Completas, «Negro y azul», 1930; y otros, con la opinión que tenían, sobre la vida y obra literaria, de Pedro Luis Gálvez:

Alberto Insúa: *Pedro Luis de Gálvez escribe con toda ecuanimidad. Prefiere la ironía a la protesta. Cuando levanta su voz con inflexiones de apóstol, procura ir la bajando y dar como última nota una agudeza o una frase de cumplido escepticismo. Y eso que su historia es doliente, apesadumbrante...*

Cristóbal de Castro: *...recibí las capillas de Negro y Azul, donde veo el Romance Ibero, que tiene vigor antiguo y ritmos nuevos y cuya dedicatoria me complace mucho. Veo también las páginas a Teresa Espíldora que he leído con atención y emoción por lo monstruoso del problema de los hijos ilegales y el fino sarcasmo con que*



DE IZQUIERDA A DERECHA: A MÁLAGA. / A TERESA ESPÍLDORA. / ROMANCE IBERO

usted lo afronta. Me parece de lo mejor que usted ha escrito y, por lo tanto, considerable. También examiné con gusto los dibujos de su hijo Pepito, que creo de un humorismo inteligente y de una expresión finísima...

Pedro de Rápide: *Me ha impresionado muy vivamente y con todo el vigor con que impresionan las cosas que han pasado por el crisol de la vida y del dolor. Yo no creo en más poesía ni en más literatura que aquella que ha sido vivida. Ese es el arte...*

Armando Palacio Valdés: *He leído con emoción (no con placer) su libro. No perdono a la sociedad española, digna émula de la rusa, los tormentos infligidos a un hombre de letras y de corazón, pero...tampoco se los perdono a usted... No le diré, como su amigo Tiscar, que deje usted a la Humanidad romperse las narices; pero sí le diré que trabaje por ella en los límites que la naturale-*

za y las circunstancias nos traza a cada hombre. En cuanto salgamos de estos límites, nuestro trabajo es estéril y a veces contraproducente... De la lectura de su libro se desprende que es usted un hombre generoso, que no va usted buscando popularidad. Por eso le hablo así. Comprenda usted, pues, que el mejorar la vida de la Humanidad no es obra de una generación, sino de muchas, y de muchos y pequeños esfuerzos. Para concluir le diré que tiene usted vista, que es usted observador, que hay frescura y verdad en sus cuadros...

Juan Alsamora: *Lo que más me admira del gran poeta castellano es la sinceridad. La sinceridad y la maestría. Esas indispensables condiciones del verdadero escritor. Del escritor nato, único. El hombre en Pedro Luís de Gálvez es un motivo más para su pluma. Un tema real —tangibile— para sus obras. (El caso que él mismo sabrá elegir en medio de las infructuosidades de su vida azarosa). Pero lo que nos subyuga es su*

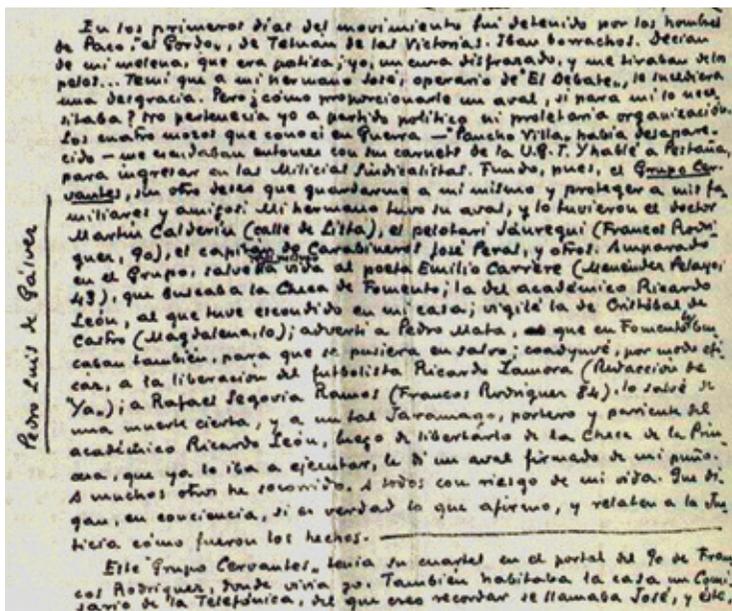
emoción. Su bella y honda emoción. Ese trasiego moral que sufre cuando nos cuenta las humanas angustias de sus personajes, o las anécdotas de sus mejores amigos.

Francisco Aldaz: *Pedro Luis Gálvez, el gran poeta español, quizá el de más fibra y reciedumbre. Los sonetos de Gálvez son algo extraordinario, que ha de perdurar y, por ellos, la memoria de sus reverses y fortunas, de sus raras andanzas, de su espíritu inadaptado...*

César González Ruano: *Poeta de vida siniestra, especie de bandido urbano, lleno de un interés exagerado de poeta maldito, destacó en su tiempo como sonetista. Algunos de sus sonetos, broncos, airados, aunque no corresponden a lo que hoy entendemos que es la poesía, son sencillamente buenos [...]. Desgarrado, cínico, herido e hiriente, Gálvez jugó, fuera ya de la órbita de toda bohemia, un papel triste y terrible en la vida española. Vendió a sus mujeres, traicionaba a sus protectores, [...] sorprendí muchas veces en él un pobre corazón cargado de infinitas nostalgias.*

Rafael Cansinos-Assens: *Es un hombre terrible, un malagueño del Perchel, capaz, teóricamente al menos, de la puñalada y que sabe tocar todos los registros, desde el balago servil hasta la amenaza encubierta, para obtener el duro o las dos pesetas que marcan el límite de sus aspiraciones.*

Jorge Luis Borges: A mediados de los ochenta, Abelardo Linares, librero y editor sevillano, visitó a Jorge Luis Borges en su casa de Buenos Aires. Durante la conversación, el escritor argentino dijo recordar perfectamente a Pedro Luis de Gálvez, al que conoció en una visita a Sevilla, en 1920, considerándolo autor de algunos de los sonetos más hermosos escritos en lengua castellana y recitando de memoria varios de sus poemas. Es el protagonista del poema «Pedro-Luis en Martigny» incluido en *Textos recobrados*.



PLIEGO DE DESCARGO DE SU PUÑO Y LETRA. JUNIO 1939

Emilio Carrera, coetáneo de Pedro Luis, y compañero en distintas tertulias literarias de la época, en un texto dejó escrito: *El poeta Pedro Luis Gálvez es el hombre que jamás ha estado de acuerdo con la vida ni con su propia alma. Mujeriego, bebedor, músico, anarquista, presidiario, pícaro y poeta. Su vida es un torbellino que le hunde o le exalta a las estrellas. Él hace lo que le mandan las fuerzas ocultas que juegan al «football» con su vida. Tiene un gran talento literario que desparrama a diario, lejos de la literatura. Todo en este hombre sin carácter —y, sin embargo, de tan enorme carácter—, nos parece razonable. Diríamos de él, sencillamente, que se dedica al deporte de descuartizar señoras, o que aspira a la silla episcopal de Cuenca. Este poeta es la complejidad, la multiformidad. Por eso, nos ofrece tan extraordinario interés novelesco. Esto es: vital.* ●

ESTUDIO Y DISEÑO DEL ESCUDO Y BANDERA DE LA PROVINCIA Y DIPUTACIÓN DE MÁLAGA

Sebastián García Garrido¹

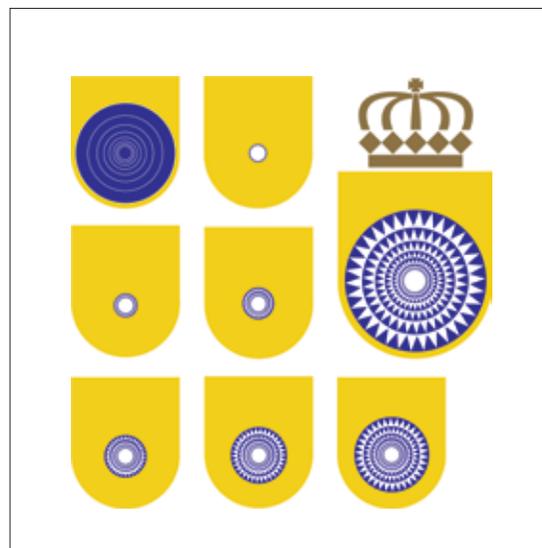
Este proyecto se inicia en 1998, cuando se firma un contrato de investigación entre la Diputación y la Universidad de Málaga: *Estudio y rehabilitación del Escudo de la Diputación de Málaga*, código 8.06/66.1259. Al año siguiente se entrega el estudio previo necesario para plantear el diseño. El informe correspondiente, dadas las conclusiones del mismo, propone dos opciones para el diseño del escudo definitivo. Una opción más cercana a la apariencia visual del emblema que se había venido utilizando a lo largo de su trayectoria, y otro completamente independiente de lo que había, o se esperase, para llegar a una solución ideal que recoja los caracteres esenciales que puedan definir a este símbolo sin límite alguno. La justificación de una solución totalmente nueva es la conclusión de que no hubiese ningún otro símbolo con la suficiente entidad a partir del que se pueda rehabilitar o rediseñar.

El diseño de la opción primera se entrega junto al informe realizado, y recuerda la configuración del escudo de la Ciudad de Málaga: de *azur*, una montaña de oro, sobre ondas del mar de *azur* y plata. Sobre éstas se levantan 3 torres del mismo metal que aluden a los tipos de torres vigías, que existieron y aún quedan en nuestra costa. La diferencia en cuanto a forma y función de cada tipo de torre dependía de las funciones determinadas por la distancia a que se encontrasen del mar. Culmina la montaña un castillo, de oro, en alusión a los espacios amurallados, forti-

ficados o simplemente accidentados de manera natural, como defensa secular de quienes habitaron ese territorio interior tan inexpugnable como atractivo. El esmalte *de oro* para montaña, torres y castillo se debe a la atención a una de las reglas básicas del lenguaje heráldico, en que no debe haber color sobre color ni metal sobre metal. Así, en el color *azur* del campo se alternan las ondas *de plata* del mar, mientras, en la parte superior, cambia el metal de las figuras por el *oro*.

La otra opción para realizar su diseño estaría vinculada a los caracteres propios y esenciales que definen este territorio, sin atenerse a la apa-

EMBLEMA HERÁLDICO DE LA PROVINCIA
Y DIPUTACIÓN DE MÁLAGA

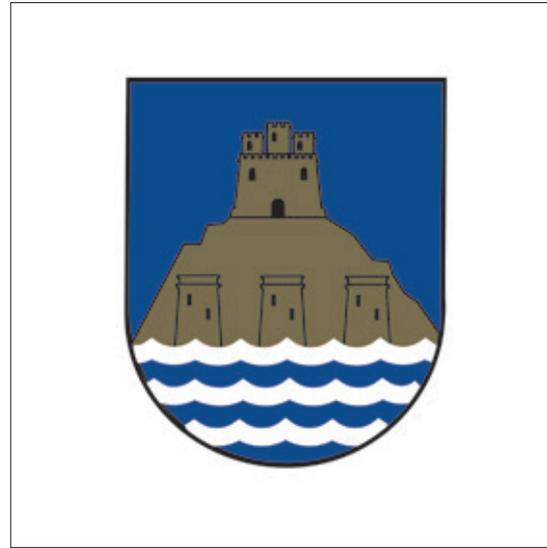




BANDERA DE LA PROVINCIA Y DIPUTACIÓN DE MÁLAGA

riencia del símbolo que ha venido representando el escudo de la Diputación y Provincia. En este caso estaba claro que debía ser el sol y se proponían algunas soluciones que, sin embargo, no resultaron lo suficientemente interesantes y apenas se difundieron. Los nuevos responsables de la institución optaron, por su parte, en encargar un distintivo ajeno al lenguaje heráldico que resultó un monograma de la inicial de Málaga, y que es el que se viene usando desde entonces. En cierto modo, esta solución venía a repetir la influencia de la capital en el emblema provincial. Pues aún siendo también el nombre de la provincia es el que corresponde al mismo referente que los escudos que esta institución supramunicipal había venido ostentando. Una institución que no olvidemos que fueron creadas precisamente para atender especialmente las necesidades de las poblaciones de menos de diez mil habitantes y que por ello el distintivo oficial entendemos que debía diferenciarse claramente de los símbolos municipales de la capital.

Más de veinte años después de finalizar las conclusiones que pretendía aquel contrato entre Diputación y Universidad, en que expresamente se indicaba que tenía el objetivo de estudiar primero la historia, precedentes y sistemas de creación de los símbolos heráldicos de las diputaciones españolas, y concretamente la de Málaga. Una vez que se tenía conocimiento suficiente sobre sus condicionantes se podría optar y plan-



PROPUESTA DE EMBLEMA DE LA PROVINCIA Y DIPUTACIÓN DE MÁLAGA, VINCULADO A LA TRADICIÓN DEL USO DEL ESCUDO DE LA CAPITAL

tear el proyecto definitivo, cuyo diseño concreto se realizaría en esta otra fase posterior. El tiempo transcurrido, y nuestra continuidad e interés por concluir ese proyecto, ha mantenido el proceso de creación de una solución lo más competitiva posible. Un resultado gráfico y conceptual completamente nuevo y destacado en el ámbito del uso heráldico actual y, al mismo tiempo, de lo que sería una marca competitiva y determinante para una identidad visual de excelencia de la institución provincial. Tanto por nuestra implicación personal, con una entidad dedicada al mantenimiento y promoción del desarrollo de toda la provincia, como por nuestra función de investigadores de una universidad pública entendemos que no era necesaria la firma ni el pago de ningún importe. Porque concluir un trabajo bien hecho es más satisfactorio que cualquier otra cosa.

RESULTADOS DEL INFORME PREVIO

La denominación de provincia ha venido siendo una división territorial, a cargo de un gobernador, dependiente del gobierno central de un Estado. Se trata de un término de origen romano, que denominaba como «*pro victa*» aquellos territorios que incorporaban al Imperio². La primera división territorial denominada como provincia en España fue la que comprendía toda la península, denominada *Hispania* cuando



MONEDAS ACUÑADAS EN MALAKA CON LA FIGURA DEL SOL RADIANTE O CABEZA DE FRENTE CON LOS RAYOS DEL DIOS HELIOS, EN REVERSO, Y ANVERSO CON PERFIL DE VULCANO ACOMPAÑADO A VECES DE LA REFERENCIA A 'MLK' O UNAS TENAZAS ALUSIVAS AL TRABAJO EN EL FUEGO. ELLO MOSTRABA LA IMPORTANCIA DE LA CECA FENICIO-PÚNICA, QUE ACUÑÓ MONEDAS DESDE EL SIGLO II A.C.

se inicia la conquista romana de este territorio en el 218 a.C. A raíz de este periodo, en que fue parte esencial del Imperio, se subdivide en dos provincias y llegan a ser hasta cinco al final del mismo³.

Los posteriores intentos de constituir como provincias determinados territorios de la nación que llega a ser España no llegan a producirse hasta la división de las denominadas «provincias marítimas»: Alicante, Asturias, Cádiz, Cartagena, Málaga y Santander. Se segregaban de lo que entonces eran territorios de los antiguos reinos. El promotor fue el mallorquín Miguel Cayetano Soler y Rabassa (1746-1808) en época de Carlos IV (R.D. de 25 de septiembre

1799)⁴. A partir de aquí hubo numerosos proyectos para la división en prefecturas, departamentos... y ya posteriormente de mayor o menor número de provincias, que no terminan de llevarse a cabo, dada la inestabilidad política de la época. Hasta que en 1933 se aplica el proyecto de diputaciones provinciales encargado a Javier de Burgos (R.D. 30 de noviembre de 1833), con 49 provincias⁵. Son las diputaciones «instituciones administrativas intermedias entre el poder central y las provincias con un objetivo prioritario: establecerse como sedes administrativas de intereses propios, propulsando la riqueza y mejora de sus provincias»⁶.

En cuanto a los emblemas oficiales, de estas diputaciones provinciales, únicamente existe una referencia a ello en la Ley Orgánica Provincial de 21 de octubre de 1868. En el artículo 71 se refiere a los diputados, como miembros que componen esta institución en número proporcional a su población. Diputados que, «como distintivo de sus cargos (llevarán) una medalla con las armas de la Provincia y esta leyenda: Diputación Provincial de... pendiente al cuello de una cinta con los colores nacionales». En el artículo 75, se indica que «el sello de la Diputación llevará las armas de la provincia y la leyenda de la corporación»⁷.

Sin embargo, al no existir tradición en la demarcación de las provincias ni de las diputaciones, como corporación, la gran mayoría de estas instituciones emplearon el escudo de la capital de provincia en escusón, rodeado de múltiples cuarteles con los emblemas de los municipios cabeza de partido. Esta composición fue la más recurrente a pesar de ser imposible, porque incumple la primera regla del diseño heráldico y del propio diseño de marcas, de ser esquemáticas procurando la máxima sencillez a la vez que no pierdan su notoriedad. La siguiente opción en número fue utilizar directamente una versión del escudo de la capital (de los *Mapas generales de España* de 1850-1900 o el de la figura 8 en la fachada de la sede de plaza de la Marina, 1963), asumirlo di-



ÚLTIMO ESCUDO OFICIAL EMPLEADO COMO ESCUDO DE LA PROVINCIA Y DIPUTACIÓN DE MÁLAGA



MONOGRAMA CORPORATIVO ACTUAL DE LA DIPUTACIÓN DE MÁLAGA

rectamente o con una mínima o insignificante modificación, normalmente añadiendo algún elemento más.

En Málaga tenemos un solo ejemplar de repostero con las armas de la capital en el centro y la de los municipios cabeza de partido alrededor. También cuenta con el modelo del edificio principal de la plaza de la Marina, que reproduce una versión sin otra diferencia que el mismo escudo de la capital (1963). En la mayor parte de los casos, el emblema utilizado es el de la capital añadiendo un nuevo cuartel, en una partición irregular y confusa con fajas que a veces alterna plata y azur, u oro y gules, en número correspondiente a estos municipios cabeza de partido. Esta heterodoxa partición probablemente se asumió a partir de otra de la capital que añadía las bandas de azur en campo de plata del puerto, presentes en el emblema municipal, en el título al pintor Bernardo Ferrándiz en 1873. Ello justificaba quizás este cuartel de plata con un número de fajas de azur, en relación al número de municipios cabeza de partido de su territorio. Así se representa por Moreno Carbonero en el diseño que hizo del traje de los maceros de la institución. Pero esta otra partición se repite en el resto, de oro con ese número de fajas de gules, y en el escudo que se vino utilizando oficialmente por la institución antes de entregar el informe. El resultado era poco adecuado, pues rompe

otro principio esencial y primario del código heráldico, que es el empleo de un símbolo o concepto propio de otra institución, con la que además no tiene relación. Aunque quizás se eligió la alternancia de oro y gules, en relación a la bandera nacional, que hoy no sería opción ante la continua presencia de la bandera usada por Cataluña del antiguo reino de Aragón.

Tras la constitución de las actuales provincias únicamente tenían escudo propio las tres provincias vascas, cuya demarcación previa ya existía, y el que crearon en ese momento las diputaciones de Badajoz, Oviedo y Orense que atendieron a la recomendación del Gobierno de hacer referencia de algún hecho histórico o significativo ligado a su territorio⁸.

En cuanto a la bibliografía y elenco de reproducciones heráldicas de los diversos poderes territoriales en España, tenemos las siguientes obras de referencia, en las que destacan los dos casos genéricos de la multi-partición y de la apropiación de las armas de la capital, con algunas descripciones poco rigurosas y parciales sobre el de la Ciudad de Málaga en una selección bibliográfica⁹.

Por último, la más interesante relación iconográfica de estos emblemas en España son los escudos provinciales en la Constitución Española de 1931, realizados en color a lo largo de todo el texto, y la serie filatélica que encarga la



MAPAS GENERALES DE ESPAÑA 1850-1900. LITOGRAFÍA FRANCISCO BORONAT Y SATORRE, MADRID



ESCUDO SOBRE LA PORTADA DEL EDIFICIO QUE HA VENIDO SIENDO SEDE OFICIAL DE LA DIPUTACIÓN DE MÁLAGA, EN LA PLAZA DE LA MARINA Y QUE REPRODUCE EXACTAMENTE LOS CARACTERES PROPIOS DEL EMBLEMA DE LA CAPITAL, SIN OTRO ELEMENTO DIFERENCIADOR, MÁS QUE EL FORMATO Y LA ESTÉTICA QUE ADMITE LA REPRESENTACIÓN HERÁLDICA, SEGÚN EL LUGAR Y SOPORTE PARA EL QUE SE DESTINE

O.M. de 1 de diciembre de 1961 a la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Si bien, esta última colección perdió una ocasión inmejorable de difundir y, sobre todo, concienciar de la necesidad de contar con un diseño determinado oficialmente, aunque interpretado o diseñado de maneras muy diferentes pero seguro que interesantes de analizar.

IDENTIDAD VISUAL CORPORATIVA DE LAS PROVINCIAS EN EL ENTORNO EUROPEO

En la amplia muestra de armerías de estas instituciones territoriales europeas, correspondientes a nuestras provincias, observamos una mayor sobriedad y sencillez en cuanto al número de sus elementos y «la esquematización de los mismos. Como particularidad, la heráldica española mantiene y se permite especiales licencias que no son admitidas ni toleradas por otras heráldicas entre las que destacan las representaciones *al natural*»¹⁰, que permiten emplear cualquier tipo de colores y degradaciones tonales en contra del uso heráldico. Esta sorprendente realidad es fruto de la interrupción de la gran tradición de la heráldica medieval española, mediante la transmisión continuada de los conocimientos especializados, y permitiendo que la fuerza que en España tuvo el Barroco no se limitara a los ornamentos o el soporte de las armerías, sino que afectara al propio blasón mediante el concepto. El deterioro de la sencillez de la composición, de las formas y de los colores en la Edad Moderna dio lugar a lo que se conoce como «decadencia de la heráldica», por el detrimento del valor distintivo y memorable del signo heráldico. La estilización de las figuras representadas es otra característica del diseño heráldico que, por ejemplo, permite simplificar y crear formas tan elocuentes como las lises a partir de la flor del lirio. La necesaria sencillez no solo es un reto creativo para el diseñador heráldico sino un ingrediente imprescindible de sobriedad, fuerza y funcionalidad del emblema resultante. La calidad artística la origina el artista, como son prueba de ello las obras heráldicas de Durero, Donatello, Dalí o de un buen diseñador contemporáneo.

Entre los emblemas provinciales europeos estamos muy próximos a los criterios italianos que habitualmente han venido componiendo sus emblemas con la acumulación de las armerías de las poblaciones principales. Un diseñador como Pierre Joubert, responsable del diseño

actualizado de los blasones de las numerosas provincias de Francia, es un ejemplo práctico del diseño más depurado.

Pero aún hallamos mayor sencillez y uniformidad en la formulación de las soluciones gráficas generadas en Suiza. En la serie de escudos de los populares cantones suizos, que vemos incluso en el pequeño tamaño que adquieren en las placas de matrículas de sus coches. La mayoría de estos blasones se limitan a seleccionar una sola figura sobre un campo uniforme, o bien se dividen en piezas o particiones especialmente sencillas.

También en España, y en la actualidad, contamos con profesionales, como Pepe Gimeno y Daniel Nebot, que han demostrado su excelencia en varios proyectos nada fáciles de resolver. En sus soluciones se aprecian las características que son comunes a cualquier otra identidad visual corporativa, y la influencia o interacción que puede llegar a existir entre emblemas próximos pertenecientes a una misma comunidad.

En cuanto a las referencias, a que se recomienda acudir para crear nuevos emblemas heráldicos, donde no ha habido precedentes de interés especial, tenemos un hecho plenamente difundido a nivel internacional, que es la cantidad de monedas de la ceca de *Malaka* —inscripción ‘MLK’— de época fenicia, fundadores de la ciudad en el siglo VIII a.C. y de otros núcleos de población a un lado y otro de su costa. El símbolo de estas era un sol radiante o la cabeza de Helios, dios del Sol identificada también con rayos rectos. En el anverso, la cabeza de perfil de Vulcano, a veces con unas tenazas de fundición referentes a la importancia que tuvo la fabricación de moneda aquí. En Málaga se representa —desde entonces— ese sol radiante de plata. No menos difundido hoy está el nombre de Costa del Sol para toda la amplia oferta turística de la costa y el interior de la provincia. Un territorio unido a la costa conocida en todo el mundo como destino de un clima y un entorno privilegiados. Se trata quizás del clima más

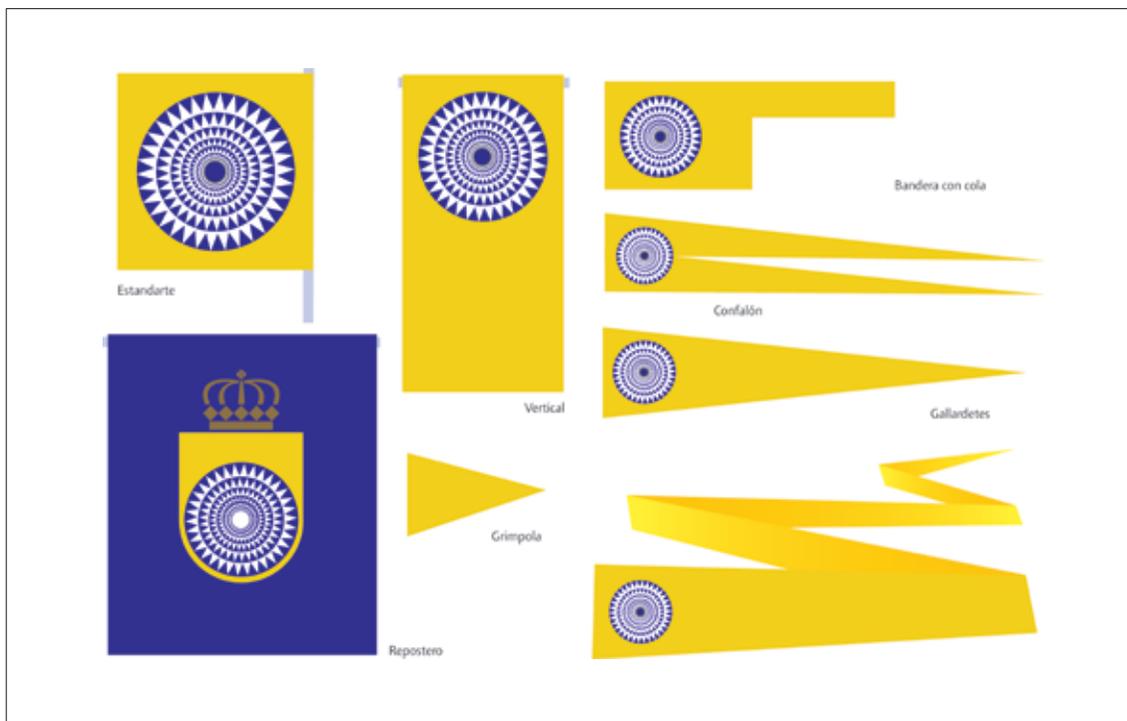


VERSIÓN CORONADA CON UN SOL RADIANTE, DE LAS ARMAS MUNICIPALES EN TÍTULO DEL AYUNTAMIENTO EN 1873

benigno del continente. Una zona privilegiada, templada y soleada, en la que pocos días nacen sin que podamos contemplar y disfrutar del sol. Su territorio interior es de las zonas con mayores diferencias de altitud de España, un paisaje entre sierras y parajes naturales, y un gran balcón al Mediterráneo.

El sol ascendente de rayos rectos representa la luz blanca y radiante que tenemos en esta zona del Mediterráneo. Como complemento, el concepto iconográfico que mejor define y favorece nuestra imagen como destino turístico, es la alegría y plenitud de la luz blanca del sol de rayos rectos del símbolo, sobre un contexto cálido y alegre que podría adquirir el campo del escudo o paño de bandera en oro o amarillo respectivamente. Un símbolo blanco sobre amarillo, cuyo contacto se refresca del azul del círculo del cielo en que se inscriben, y que podría ondear cuando llegamos al aeropuerto o entramos en sus límites provinciales. Esta superficie, de tono amarillo intenso, no cálido, un Pantone 109 por ejemplo, que sería el oro en el campo heráldico. Este contenido del emblema de la provincia se podría referir con la expresión «Siete días-Siete soles», porque en realidad es muy difícil un día en nuestra provincia en que no veamos el sol.

En cuanto a ejemplos más actuales, que el sol de época fenicia, y menos que la imagen turística, de muy curioso podemos denominar el ejemplar que figura en el título de Primer Comandante del 2º Batallón de Cazadores



DISEÑO DE LA APLICACIÓN DEL EMBLEMA PROPIO DEL ESCUDO Y LA BANDERA A LOS DIFERENTES SOPORTES Y FORMATOS, EN QUE PUEDEN COMUNICARSE PARA LOS DIFERENTES USOS Y PROTOCOLO OFICIAL

de Torrijos, extendido a nombre del pintor don Bernardo Ferrándiz por el Ayuntamiento de Málaga el 1 de abril de 1873¹¹. Destaca en él la incorporación del sol como único timbre de las armas, sustituyendo a las diversas coronas que han traído a lo largo de la historia. El mismo uso y disposición tiene el sol en los escudos nacionales de Uruguay, Argentina y Chad. Es el precedente más antiguo de la interrupción del segundo cuartel mediante las murallas del puerto de la ciudad, en la otra mitad, y la abstracción máxima como bandas de las ondas recogidas en el mismo. Detalles, ambos, que condicionan la heterodoxa partición añadida en las armas provinciales. Por otro lado, es destacable la incorporación de los correspondientes esmaltes plata y azur en esta versión monocromática, gracias al empleo del método de Petra Santa, que asocia la inexistencia de trazados, como código de representación del plata, y líneas horizontales, como representación del azur heráldico. Como justificación de detalles externos aludiremos al soporte ovalado sobre cartela, característico del barroco; a las ramas de laurel que lo flanquean, en relación con la distinción o triunfo que supone el título en que aparecen; y a las banderas e ins-

trumentos militares que trae acolados, como alusión al ámbito militar en que se inscribe. Lo más interesante de este caso es que resulta lógico pensar en esta corona del sol para el escudo de un territorio, una provincia, en la que hemos referido ya que pocos días nacen sin que podamos contemplar y disfrutar del sol.

CONCLUSIÓN DE LA PROPUESTA DEL ESCUDO DE LA PROVINCIA Y DIPUTACIÓN DE MÁLAGA

La figura del Sol *radiante*, de plata/blanco porque se refiere a su luz, *no ardiente*, y oro/amarillo que representa el calor. Al mismo tiempo, los rayos radiantes o rectos representan esa luz-plata del sol. Por su parte, los rayos ondulados representarían el calor-oro que también emite el sol. En la mayoría de casos los rayos del sol se configuran en su realidad global, alternando rayos rectos y ondulados, en relación con su cualidad de emitir luz y calor, respectivamente. El sol o el dios Helios ambos con rayos rectos se repiten durante siglos en las monedas de su fundación fenicia, en una laurea que exalta el Triunfo del Sol. Símbolo también hoy como destino turístico.

En el emblema de la provincia son siete soles *radiantes*, días de la semana, en el cielo más azul, en campo dorado. Este fenómeno es recogido en un entorno dorado que en el campo del escudo y en el paño de la bandera se traduce en amarillo intenso, pero sin llegar a destacar en el factor cálido. Se trata de una evidente calidez del entorno en que nos encontramos, pero sobre la que destaca la luminosidad del sol como centro y motivo de su atractivo para todo el que visita esta tierra. Por otra parte, el símbolo del sol se representa en el lenguaje heráldico humanizado, con ojos, nariz y boca, y se denomina ‘figurado’. Por tanto, si en nuestro caso prescindimos de esos detalles la definición oficial debe incluir la referencia como ‘no figurado’. La bandera oficial se debe definir con unas proporciones determinadas, pues no son todas iguales ni es intrascendente que unas veces tenga unas proporciones distintas a otras. Lo que sí es procedente, para evitar soluciones discordantes es el diseño de las diferentes posibilidades de aplicación del emblema en cada uno de los formatos posibles, desde un repostero a unos gallardetes, un confalón o una grimpola que, en este caso aportaría únicamente la tonalidad de color del paño, pero sin incluir el emblema, dado su tamaño y su función de acompañamiento a formatos mayores. Esta colección de soluciones en que se comunican los rasgos de la bandera son muy interesantes para la ornamentación de itinerarios de cualquier tipo de desfile, procesión, o recurso para engalanar las calles o zonas principales de un municipio en unas determinadas fiestas. En definitiva, la Provincia y Diputación de Málaga tendrían por escudo y por bandera los que se corresponden con el siguiente blasón y definición oficial, respectivamente, y cuyos referentes visuales son los que se ilustran en las dos primeras figuras:

- Escudo de la Provincia y Diputación de Málaga: de oro, siete cielos de azur concéntricos, con siete soles radiantes, no figurados y de plata.

- Bandera de la Provincia y Diputación de Málaga: paño amarillo (Pantone 109) con el emblema provincial de los Siete Soles blancos sobre cielos azules (Pantone 286). Emblema de tamaño 10/12 del alto colocado a 1/3 del asta.

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 Catedrático de Diseño de Comunicación Corporativa, Departamento Arte y Arquitectura, adscrito a la Escuela de Ingenierías Industriales, Universidad de Málaga. Investigador principal del Grupo *Lenguaje visual y diseño aplicado*, Junta de Andalucía.
- 2 FORCADELL, Carlos (prólogo), de Sánchez Lecha, Alicia, *Estado liberal y provincia: Los orígenes de la Diputación de Zaragoza*, Diputación Provincial de Zaragoza, 1998. Citado en MONREAL CASAMAYOR, Manuel, «Los escudos de Armas en las provincias y sus diputaciones», en *Curso de Emblemática 2008*, editado por la Cátedra de Emblemática de la Institución Fernando el Católico (CSIC), Zaragoza, p. 11.
- 3 *Ibidem*, p. 4.
- 4 *Ibidem*, p. 8.
- 5 *Ibidem*, p. 16.
- 6 SÁNCHEZ LEZA, Alicia, *op. cit.* p. 17.
- 7 MONREAL CASAMAYOR, Manuel, *op. cit.* p. 27.
- 8 MÉNDEZ SILVA, Rodrigo. *Población general de España... 1675*.
PIFERRER, Francisco. *Tratado de Heráldica y Blason*, El Libro de Oro, 1858.
CADENAS Y LÓPEZ, Ampelio Alonso de/
CADENAS Y VICENT, Vicente de. *La Heráldica de las Comunidades Autónomas y de las Capitales de provincia*, 1985.
- 9 MONREAL CASAMAYOR, M. *op. cit.* p. 39.
- 10 CADENAS Y LÓPEZ, A.A.-CADENAS Y VICENT, V., *op. cit.* p. 9.
- 11 Agradezco a don Rafael León Portillo la reproducción original de este ejemplar, perteneciente a la cuidada y sobria edición de tarjetas editadas por él mismo como Teniente de Alcalde y Delegado de Cultura de Málaga.

LIBORIO GARCÍA BARTOLOMÉ (1832-1908). TRAYECTORIA VITAL, EMPRESARIAL Y POLÍTICA DE UN ALCALDE DE MÁLAGA

Elías de Mateo Avilés

INTRODUCCIÓN

Cualquier interesado en la historia de Málaga durante el siglo XIX tiene actualmente a su alcance excelentes monografías tanto globales como referidas a aspectos concretos de la vida de la ciudad: la crisis del absolutismo y las cíclicas convulsiones y revoluciones que llevaron a la implantación del régimen liberal; el auge comercial e industrial y la posterior crisis finisecular; los inicios del movimiento obrero y las condiciones de vida de las clases populares; los usos y costumbres de la pujante burguesía local; la evolución de las fiestas religiosas y profanas; las transformaciones urbanas; la llegada del ferrocarril; el auge de las bellas artes, en especial de la pintura...

Desde el punto de vista de los personajes claves, resulta fácil acercarse a los estudios que han desentrañado las biografías de los grandes empresarios del momento. Pero, debajo del famoso triángulo formado por las familias Heredia-Larios-Loring aparecen un nutridísimo colectivo de pequeños y medianos emprendedores cuya peripecia vital y su contribución al auge económico malagueño decimonónico sigue siendo una incógnita. Igual ocurre en el ámbito de la política. Casi nada sabemos de los líderes de los diversos partidos, salvo los casos excepcionales en que tuvieron una proyección nacional como Cánovas, Carvajal Hué o Bergamín, por citar solo algunos ejemplos¹.

Las presentes páginas pretenden, en la medida de lo posible, profundizar en uno de estos personajes, que gracias a su esfuerzo e inteligencia llegó a desarrollar una importante actividad comercial y política que le condujo a subir en la pirámide social y alcanzar destacadas responsabilidades políticas hasta alcanzar la alcaldía de Málaga².

ORÍGENES GEOGRÁFICOS Y NACIMIENTO

Liborio García Bartolomé nació en la localidad soriana de Sotillo del Rincón el 23 de julio de 1832. Era hijo del matrimonio formado por Eu-

LIBORIO GARCÍA NACIÓ EN LA LOCALIDAD SORIANA DE SOTILLO DEL RINCÓN



sebio García Golmayo y Catalina Bartolomé Redondo, nacidos también en dicho municipio³.

Para entender la llegada a Málaga de este soriano es preciso señalar algunas particularidades de su lugar de nacimiento. Sotillo del Rincón es un pequeño municipio atravesado por el río Razón situado al norte de la actual provincia de Soria, a los pies de la Sierra Cebollera en su vertiente sur. Forma parte de la comarca de El Valle y linda al norte con las localidades de Villoslada y Lumbreras, en la comarca riojana de Cameros.

Esta zona de montaña, caracterizada por un paisaje de campos cerrados, hábitat semi-disperso, minifundio y dedicación tradicional a la ganadería ovina y bovina, soportaba, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, un exceso de población. Lo pintoresco del paisaje, su verdor, sus ingentes masas forestales de robles, hayas, fresnos y olmos, no ocultaban ni ocultan la pobreza del terreno.

En paralelo a lo que sucedía al otro lado de la divisoria de aguas, en Cameros, se va a producir un intenso proceso migratorio, desde finales del siglo XVIII, que se extenderá durante todo el siglo XIX y buena parte del XX. Si en el caso camerano la decadencia de la industria textil artesanal de la lana constituyó uno de los detonantes de este proceso migratorio que, en el caso de Málaga, hicieron llegar apellidos como Larios y Heredia, en el caso de El Valle, la desaparición de los privilegios de la Mesta se uniría a la desamortización de los bienes de propios y comunales de los Ayuntamientos.

El destino de muchos jóvenes sorianos, al igual que en el caso de los cameranos fue Andalucía. Primero, de forma temporal, a través de la cacharrería, «yendo en invierno a los molinos de aceituna y cortijos como sirvientes y los de mejores aptitudes y mayor ilustración, dedicándose por al allá al comercio». Luego, y a partir de la segunda mitad del XIX, América y especialmente Argentina se abrirán como nuevos y atractivos destinos migratorios para los sorianos de El Valle.



LIBORIO GARCÍA BARTOLOMÉ. RETRATO EN LA GALERÍA DE ALCALDES DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

Estos, y Liborio García no debió constituir una excepción, contaban en sus magros equipajes de emigrantes con una formación cultural básica. Según todas las fuentes, a diferencia de lo que ocurría en otras zonas de España, para las familias sorianas, lo primero, para sus hijos era «la escuela». Los índices de analfabetismo eran, ya en el siglo XIX, mínimos, hasta tener fama El Valle «como el rincón más instruido de la provincia»⁴.

LLEGADA A MÁLAGA. ACTIVIDAD COMERCIAL, BANCARIA E INMOBILIARIA

Liborio García debió llegar a Málaga en torno a 1845. Era muy corriente en aquella época, entre los emigrantes el efecto llamada. Para entonces, una gran cantidad de cameranos y, en menor medida, de sorianos se encontraban ya establecidos en la ciudad dedicados al comercio, mayo-

Sres. Lopez Hermanos, Nueva.
D. Luis Antonio Navarro, Muelle Nuevo.
Juan M.^a Rubio y Reina, Muro de P.^a Nueva.

Almacenistas de Tegidos.

D. Fernando Ruiz del Portal, Salvago.
Tena Fernandez y Rodriguez, Especerías.
Garrastacho y Mensales, Pasage de Heredia.
José Maria Alvarez, Nueva.
Louvere y Compañía, Nueva.
Juan Porta, en liquidacion, S. Juan de los Reyes.
Casimiro Lopez, Nueva.
José Prudencio Saenz, S. Telmo.
Liborio Garcia, Cobertizo de los Mártires.
Llamazares, Ortiz y Martinez, Almacenes.
Braulio y Bartolomé Murciano, Mártires.
Antonio Colomina é Hijo, S. Juan.
Antonio Gabriely, Duende.
Camilo Berenguer, Granada.
José Supervielle, Nueva.
Pedro Sanchez, Id.
Domingo Sensat, S. Juan.

Almacenistas de hierro y acero.

D. Manuel A. Heredia, Alameda.
Juan Giró, Alameda.

GUÍA DE VIAJERO EN MÁLAGA DE BENITO VILA (1861)

rista o minorista, en especial de tejidos, aunque también de frutos del país (pasas y vinos) y de alimentación, lo que entonces se conocía como «coloniales y ultramarinos». Las calles Nueva y San Juan, la plaza de la Alhóndiga y sus alrededores, así como el entorno de la parroquia de los Mártires, constituían el núcleo de aquella febril actividad que, junto a las iniciativas industriales de Heredia y Larios hacían de Málaga la segunda provincia de España por actividad económica.

No sería extraño, aunque carecemos de testimonios documentales para corroborarlo, que el padre de nuestro personaje, que quizás hubiese estado ya trabajando temporalmente en Andalucía, le encontrase acomodado como aprendiz y pupilo en alguna de las casas comerciales o establecimientos en manos de cameranos o sorianos, quizás dedicada a la venta de tejidos.

Al principio las condiciones laborales debieron ser duras: sin horario, ni vacaciones, ni días de descanso (se trabajaba los domingos). El salario, escaso. El acomodado, quizás en la misma tienda y con nula privacidad.



Establecimiento tipográfico

DE

SANTIAGO CASTELLARIS.

CALLE DE COMEDIAS, II.

En este establecimiento, que cuenta muchos años de existencia, se hacen toda clase de trabajos á precios muy equitativos.

LA BENÉFICA.

Establecimiento de préstamos, sobre toda clase de efectos.

MOSQUERA, 3.

MERCIER, D.A. Y LACERDA, EMILIO DE: GUÍA DE MÁLAGA Y SU PROVINCIA (1866)

Por otra parte, aquel adolescente se encontró no solo con una ciudad próspera y llena de oportunidades, sino también con una Málaga social y políticamente convulsa. Debió oír de los labios de sus compañeros, jefes y clientes testimonios de primera mano sobre los alzamientos revolucionarios de 1835, 1836, 1840 y 1843; la sucesión de juntas revolucionarias; la presencia de la Milicia Nacional radicalizada por las calles; la culminación del proceso desamortizador sobre los conventos de frailes... impregnarían su ánimo. El choque anímico debió ser tremendo al pasar de una familia y entorno rural y profundamente tradicional y católico a la ciudad más revolucionaria de España. Pronto, como se verá posteriormente, arraigarían en él las ideas políticas de un liberalismo progresista⁵.

Aquel joven soriano, espabilado y audaz debió ganarse la confianza de sus jefes. Ascendería en la firma comercial donde prestaba sus servicios, seguramente a dependiente, y luego encargado. Luego vendría la independencia. Liborio García fue, toda su vida, lo que actualmente denominamos un emprendedor.



IZQUIERDA: EN 1870 ADQUIRIÓ Y CONSTRUYÓ EL SOLAR Nº 10 DE LA NUEVA CALLE DUQUE DE LA VICTORIA.
DERECHA: EN LA DÉCADA DE 1880 SE MUDÓ CON SU FAMILIA AL EDIFICIO QUE HABÍA CONSTRUIDO EN CALLE LUIS DE VELÁZQUEZ Nº4

La década de 1860 debió de ser decisiva para su despegue y consolidación como empresario. Así, en la *Guía de viajero en Málaga* de Benito Vila (1861) aparece como «almacenista de tejidos» con tienda en la calle Cobertizo de los Mártires. Pero pronto amplió sus actividades económicas y se adentró en el negocio bancario. O sería más propio decir de préstamos. En la *Guía de Málaga* de Mercier y La Cerda (1866) aparece como titular de «La Benéfica. Establecimiento de préstamos sobre toda clase de efectos» situada en la calle Mosquera número 3. El entono de la parroquia de Los Mártires debió presenciar, pues su primera etapa como empresario⁶.

Al filo de la crisis económica de 1866 y del inicio del convulso Sexenio Revolucionario en septiembre de 1868, don Liborio, como ya se le conocía en Málaga, debía tener una situación económica desahogada y haber acumulado un importante capital. A partir de entonces y durante la década de 1870 fija su atención en las inversiones inmobiliarias. Las oportunidades que ofrecieron la desamortización y derribo de los conventos femeninos ubicados en el centro de

la ciudad, como los de El Ángel, Santa Clara, La Paz, Santa Ana y San José de las carmelitas eran muchas. De las subastas de los amplios solares resultantes se beneficiaron destacados miembros de la burguesía de negocios, desde el conservador Antonio Campos Garín al liberal Liborio García Bartolomé. Este adquirió, el 27 de agosto de 1870, un solar «señalado con el número 10 en la nueva calle que se ha abierto de Duque de la Victoria, parte del perímetro que ocupaba el Convento de Santa Clara». Allí levantó un edificio donde estableció su domicilio. Casi al mismo tiempo debió adquirir los solares señalados con los números 2 y 4 de la nueva calle Luis de Velázquez, abierta sobre los antiguos terrenos del Convento de El Ángel donde volvió a construir y se mudó con su familia al piso primero del número 2 en la década de 1880⁷.

Además de otras adquisiciones inmobiliarias ubicadas en las calles Lagunillas, Muro de san Julián así como en la zona rural de Santa Catalina, este soriano adquirió entre 1886 y 1887 las fincas El Castillo y Santa Clara, en Torremolinos que vendería el 22 de mayo de 1905, pocos años antes de su fallecimiento al



ENTRE 1886 Y 1887 ADQUIRIÓ LAS FINCAS EL CASTILLO Y SANTA CLARA EN TORREMOLINOS

famoso George Langworthy, el mayor inglés que comenzó a difundir, a principios del siglo pasado, las excelencias del clima y del entorno de la localidad malagueña en su país de origen. En otras fuentes aparecen bajo el nombre de «Hacienda de La Carihuela». Según la revista local *Noche y Día*, en 1899 «se verificó un *picnic* en la hacienda de La Carihuela que en Torremolinos posee D. Liborio García (...) Después de visitar la preciosa hacienda del señor García, los excursionistas ocuparon la terraza de dicha finca donde pasaron alegres y divertidos el resto de la tarde, sirviéndose a los concurrentes un delicado y exquisito lunch a cuyo final vino el champagne»⁸.

Al mismo tiempo la actividad empresarial de nuestro personaje siguió siendo frenética durante las dos últimas décadas del siglo XIX, creando diversas sociedades mercantiles. En 1878 aparece en la *Guía de Málaga* de Lorenzo Muñiz la firma *Alonso y García* con domicilio en calle Nueva. Dedicada a la venta de tejidos

al por menor. En esta ocasión su socio sería su amigo el camerano Pedro Alonso García (1830-1881). Así mismo en los protocolos notariales de la época aparece la razón social *Liborio García y Cía*. Y en el *Indicador comercial de España para 1891* de Nicolás Muñoz Cerisola aparece como propietario de un gran establecimiento comercial, el *Bazar Español*, situado en el inmueble de su propiedad de calle Luis de Velázquez, y con acceso también por calle Granada nº 21. El amplísimo local ocupado actualmente por la Perfumería Primor daba para mucho. Don Liborio había puesto en marcha un modelo de negocio antecedente de los grandes almacenes y de las grandes superficies actuales, aunque sin abarcar textiles, alimentación y droguería. Se ofrecían en él a los clientes una amplísima variedad de productos como lo pone de manifestó el pródigo texto de su anuncio comercial:

«En este importante Establecimiento se reciben constantemente todas las noveda-

-118-

Epifanio García, Pasaje de Heredia.	Anselmo Ruiz, id.
Félix José González, Nueva.	Joaquín Guerrero, Compañía.
Pedro Ángel Saenz, Puerta del Mar.	Francisco Castañeda, León, Nueva, 26 y 38.
Alonso y García, Nueva.	Ignacio Manzanares, Compañía, 41.
Fernández hermanos, id.	Francisco Saenz Alvaro, Nueva, 48.
Juan de Dios Alfaro, id.	Viuda de Sansat Bru, Puerta del Mar.
Jiménez hermanos, id.	Pullerit y Alvarez, Especerías.
Matías Benito Saenz, id.	Muchachos hermanos y compañía, Granada.
Domingo Martínez y compañía, id.	Eusebio hermanos, Compañía, 21.
Simón Terol, S. Juan.	Santos García y Lopez, Nueva, 91.
Pedro Manzanares, Especerías.	Matías Benito Saenz, Nueva, 62 y 66.
José Yuste, Santos.	Nicolás Márquez, Cisneros, 52.
Pino hermanos, Nueva.	Dominguez Martín, Nueva.
Viuda de Not y Alvarez, id.	Gabriel Rodríguez, Cármon, 10.
Jiménez hermanos, id.	
Miguel García Alezou, id.	
Olmo hermanos, id.	
Torczano, Pollejoro y Moral, Marchante.	
Pablo hermanos, Nueva.	
Herrero hermanos, id.	

Vendedores de cañas.

Mannel Rodríguez (hoy Lopez de los Campos y compañía, Santa María.	Ricardo Knez, Molina-Lario, Lozano y compañía, Sta. María.
--	--

Vendedores de curtidos.

José Tío, Calderería.	Diego Caballero Perez, Duque de la Victoria.
José Casanova, Compañía.	Torrens hermanos, Plaza de San Juan de Dios.
Juan Aguilera, Plaza de la Constitución.	Francisco Padraza, Cisneros.
Andrés Ferrer y Casal, San Juan.	Perez Migut y Casas, Carnecerías.
Mariano Aróvalo, Calderería.	

MONIZ, LORENZO: GUÍA DE MÁLAGA Y SU PROVINCIA PARA 1878

des tanto del Reino como del Extranjero; y sus favorecedores podrán encontrar en él un variado surtido en muebles, camas de hierro y madera; sillería de rejilla y nogal; perchas de hierro y madera; loza y cristal de todas clases; batería de cocina; objetos para regalo, en cristal, bronce y madera; maletas, sacos de viaje, petacas, carteras y neceseres; cepillería y perfumería, pasamanería y bisutería; lámparas de sobremesa, pared y suspensión; arañas de cristal y bronce; candelabros, jaulas, velocípedos (sic), máquinas para helados, bastones, impermeables, paraguas, parasoles, sombrillas y abanicos, repisas, cestas de mimbre, hules, gutapercha y tela; impermeables, bujías, agua mineromedicinal de Vall, y la rica y renombrada agua de azahar de Lucas (sic) de Tena, de Sevilla.

En el mismo, único depósito de la acreditada fábrica de metal blanco de Félix Cherón, de París, se han recibido cubiertos de metal blanco a pesetas 2,50; cubiertos y cucharillas de café, 4 pesetas

BAZAR ESPAÑOL

GRANADA, 21 Y DON LUIS DE VELAZQUEZ, 4
MÁLAGA

En este importante Establecimiento se reciben constantemente todas las novedades tanto del Reino como del Extranjero; y sus favorecedores podrán encontrar en él un variado Surtido en muebles, camas de hierro y madera; sillería de rejilla y nogal; perchas de hierro y madera; loza y cristal de todas clases; batería de cocina, objetos para regalos, en cristal, bronce y madera; maletas, sacos de viaje, petacas, carteras y neceseres; cepillería, perfumería, pasamanería y bisutería; lámparas de sobremesa, pared y suspensión; arañas de cristal y bronce; candelabros, jaulas, velocípedos, máquinas para helados, bastones, impermeables; paraguas, parasoles, sombrillas y abanicos, repisas, cestas de mimbre, hules, gutapercha y tela; impermeables, bujías, agua mineral medicinal de Vall, y la rica y renombrada agua de azahar de Lócas de Tena, de Sevilla.

En el mismo, único depósito de la acreditada fábrica de metal blanco de Félix Cherón, de París, se han recibido cubiertos de metal blanco a pesetas 2,50; cubierto y cucharitas de café, 4 pesetas docena; además hay un variado surtido en otras clases y bandejas, vinagreras, poncheras, vasos para agua, servilleteros, juegos de café e infinidad de artículos en este ramo. Todo a precios muy ventajosos.

BAZAR ESPAÑOL

GRANADA, 21 Y DON LUIS DE VELAZQUEZ, 4
MALAGA

ANUNCIO DE SU GRAN BAZAR EN MUÑOZ CERISOLA, NICOLÁS: INDICADOR COMERCIAL DE ESPAÑA PARA 1891

docena; además hay un variado surtido de otras clases y bandejas, vinagreras, paneras, vasos para agua, servilleteros, juego de café e infinidad de artículos en este ramo. Todo a precios muy ventajosos».

Del análisis y reflexión sobre los datos ya mencionados cabe concluir que D. Liborio llevó a cabo durante más de cuarenta años una febril actividad como empresario. Al parecer nunca se interesó por introducirse en el comercio exterior mayorista de pasas, vinos y otros frutos del campo malagueños como los cítricos. Tampoco le atrajo ningún tipo de aventura industrial. Lo suyo fue el comercio mayorista y minorista de tejidos, primero y de muebles y una amplísima serie de artículos domésticos englobados entonces bajo la amplia denominación de «Bazar». Y todo lo anterior no deben oscurecer su labor como banquero, más bien prestamista que debió proporcionarle pingües beneficios en una actividad, que, por entonces, lindaba cuando no se adentraba claramente en el tenebroso mundo de la usura. Sus inversiones inmobiliarias, la compra-venta de

fincas rústicas y urbanas y los préstamos hipotecarios constituyeron su principal fuente de ingresos. Además, su adquisición y posesión, muy características de personas de origen humilde enriquecidas en el comercio y la industria, constituyeron una salvaguarda de su estatus social y económico en etapas de crisis. Además, mostraban ante la Málaga de su tiempo su triunfo personal, económico y social⁹.

EL COMPROMISO POLÍTICO. MILITANCIA PROGRESISTA. SU ETAPA COMO CONCEJAL Y ALCALDE ACCIDENTAL DE MÁLAGA EN 1874

Aún más interesante que su trayectoria empresarial resulta seguir y analizar su compromiso y carrera en el mundo de la política. Liborio García Bartolomé, por su cronología, pertenece a la generación política que pivota y viene marcada por la Revolución de 1868 y que alcanzará su madurez y mayor poder decisorio en la España de la Restauración. Tal es el caso, tanto del malagueño Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) como del camerano Práxedes Mateo Sagasta (1825-1903).

Resulta difícil rastrear los primeros pasos políticos del joven soriano afincado en Málaga, pero surgen interrogantes con respuestas incompletas sobre su temprano compromiso político con el Partido Progresista durante este periodo y en la última etapa del reinado de Isabel II, así como en los convulsos años del Sexenio Revolucionario¹⁰.

Fuentes muy posteriores afirman su pertenencia a la Milicia Nacional como sargento durante el Bienio Progresista (1854-1856). Asimismo, parece claro que don Liborio debió unirse pronto al Partido Progresista liderado sucesivamente por Espartero y Prim.

Tras el asesinato de este último, se vinculó definitivamente hasta el final de sus días con la figura política de Sagasta, alcanzando un destacado protagonismo en el Partido Fusionista

y luego en el Liberal durante la Restauración. Sufragio universal, jurado popular, libertad de asociación, soberanía popular y monarquía constitucional constituirían las bases doctrinales tanto del progresismo como el fusionismo que él compartió y defendió a lo largo de su azaroso y polémico periplo político¹¹.

Lo encontramos por vez primera como cargo público en 1874. Con su amigo y seguramente socio comercial, el camerano Pedro Alonso García como alcalde, don Liborio figura como concejal, teniente de alcalde y alcalde interino a lo largo de todo aquel año y como alcalde accidental entre el 6 de enero y el 3 de julio debido a que Pedro Alonso se encontraba enfermo. Ya aparece militando, a las órdenes de Sagasta, en lo que entonces se denominó Partido Constitucional. En aquel año extraño, 1874, marcado por el golpe de Estado de Pavía, la clausura de las Cortes, el gobierno dictatorial del general Serrano y el fin de la sublevación cantonal, la mayor preocupación del país consistía en terminar con la III Guerra Carlista. En Málaga, tras el fin de la experiencia cantonal, sofocada por el mismo general Pavía, el control de la ciudad y del Ayuntamiento quedó en manos de los partidarios de Serrano y de Sagasta, nombrado ministro de la gobernación y presidente del Consejo de Ministros¹².

Tanto el alcalde, Pedro Alonso García, como su teniente de alcalde y amigo, Liborio García pusieron todo su empeño tanto en normalizar la situación de la hacienda municipal en quiebra tras el periodo cantonal, debiendo varios meses de salarios a los funcionarios municipales. Otro tanto sucedía en la Diputación Provincial donde el también sagastiano Bernabé Dávila emprendió una tarea similar. Por otro lado, la preocupación de los políticos y de la mayoría de la población era derrotar al carlismo en el norte de la península. El equipo de gobierno municipal secundó decididamente, en febrero, una iniciativa del nuevo gobernador civil. Pedro Antonio Torres para lograr la mayor recaudación posible en la suscripción patriótica abierta en la ciudad y

en la provincia para sufragar los gastos de la ya citada Guerra Carlista. Don Liborio, alcalde interino en aquellos momentos, así como su correligionario Bernabé Dávila, presidente de la Diputación Provincial constituyeron el blanco de «un asqueroso anónimo aconsejando al vecindario que no acuda a contribuir con sus recursos a las excitaciones (sic) de estos señores». Este anónimo, que no ha sido posible localizar, «deprimió brutalmente a los señores Dávila y García». De «tabernario, ruin y cobarde» calificó la prensa liberal dicho escrito. Por primera vez, y no sería la última, se exponía ante la opinión pública las vergüenzas, ciertas o supuestas de los que pronto se convertirían en los líderes indiscutibles en Málaga del Partido Liberal-Fusionista de Sagasta en Málaga durante el último cuarto del S. XIX¹³.

En este período de su paso por el Ayuntamiento de Málaga, figura en su haber las gestiones realizadas en Madrid junto al alcalde, Pero Alonso y el presidente de la Diputación, Bernabé Dávila para agilizar las obras de abastecimiento de aguas a la ciudad procedentes de los manantiales de Torremolinos. Todos ellos también impulsaron la construcción de la actual plaza de toros de La Malagueta. Pero, sin duda, el asunto más polémico que resolvió, heredado de la etapa del Cantón Malagueño de 1873 resultó ser la adquisición de 4.000 fusiles y 800.000 cartuchos llevada a cabo por el Ayuntamiento cantonal para armar a la Milicia Nacional en manos de los republicanos federales más exaltados. Comprados a un precio exorbitante, la única solución, tras el fin del Cantón, consistía en pagarlos en su totalidad y venderlos al Gobierno español, asumiendo un cierto quebranto económico. En Málaga se hablaba de «la enojosa y conocida cuestión de los fusiles». Fue preciso un viaje de Liborio García y del también concejal Emilio Asencio a Amberes, donde se encontraban almacenadas las armas, para desatascar el tema. Ambos constataron varias irregularidades en la venta. Tras un nuevo viaje a Madrid y entrevistarse con el ministro de la Guerra, el Gobierno de Sagasta adquirió aquel material tan



DISTINTIVO DE LA MILICIA NACIONAL

sensible por 80.000 pesetas. El Ayuntamiento cantonal había pagado por una parte de aquel arsenal 165.000 pesetas de las que había abonado, en firme, 157.500. Así, el Ayuntamiento de 1874 tuvo que asumir un quebrante de 77.500 pesetas. Otra nefasta herencia de la experiencia cantonal¹⁴.

GOBERNADOR CIVIL DE VARIAS PROVINCIAS. SU PAPEL DURANTE LA INTENTONA REPUBLICANA DE BADAJOZ (1883)

En febrero de 1881 se produjo el ascenso al poder de Sagasta por vez primera durante el reinado de Alfonso XII. La monarquía restaurada se abría, así, a los herederos de los ideales de la Revolución de 1868. Se iniciaba, al turno concebido por Cánovas como instrumento para estabilizar el sistema político nacido de la Constitución de 1876. Junto a su propio partido, el Liberal-Conservador debía alternarse en el poder don Práxedes y los suyos constituidos en Partido Fusionista (1880) y más tarde en Partido Liberal (1885)¹⁵.

Como bien señala Fernández Almagro, «el Partido Fusionista, al llegar por vez primera al



SAGASTA FUE AMIGO Y PROTECTOR DE LIBORIO GARCÍA

poder, se veía en la necesidad de rehacer las nóminas de la Administración pública, a fin de colocar en ella a los adictos o a sus protegidos». El sistema venía de atrás y había nacido con el Estado liberal y los partidos políticos desde el inicio del reinado de Isabel II en 1833. La figura del «cesante» estaba consolidada en la vida española del siglo XIX y tuvo su reflejo en la novela realista como lo demuestra *Miau* de Galdós y también otros títulos¹⁶.

Por otro lado, aparte de los codiciados altos cargos en Madrid, como ministros, subsecretarios o directores generales, la administración territorial centralizada copiada de Francia con su división en provincias, trasunto de los departamentos franceses y sus jefes políticos luego gobernadores civiles al frente como en el país vecino lo eran los prefectos,

ofrecían un trampolín ideal para quienes quisieran hacer carrera política. De hecho, los gobernadores civiles hasta su desaparición con la implantación del Estado de las Autonomías se erigían en auténticos virreyes territoriales ostentando amplísimos poderes con independencia del régimen político imperante en cada momento¹⁷.

A principios de los años ochenta del siglo XIX don Liborio había conseguido una posición económica más que desahogada. Tras su paso por el Ayuntamiento de Málaga en 1874 y la llegada al poder de sus correligionarios, los liberales fusionistas, decidió saltar a la política nacional. Debió dejar sus actividades empresariales en Málaga en buenas manos. Recurrió a sus «amigos políticos», quizás al propio Sagasta y optó al cargo de gobernador civil. Inmediatamente, el 15 de febrero de 1881 fue nombrado para dicho cargo en Salamanca, tomando posesión el día 22. Allí duró poco, no sabemos bien por qué, ya que el 23 de junio de ese mismo año fue trasladado con el mismo cargo a Badajoz¹⁸.

Al frente de la extensa provincia extremeña permaneció dos años. Allí recibió el nombramiento de alto funcionario, en concreto el de «jefe superior y de administración civil con lo que, sin someterse a ningún proceso selectivo y haber realizado exclusivamente estudios primarios, pasó a integrarse en uno de los cuerpos de élite de la administración española de la época¹⁹.

A través de las hemerotecas digitales es posible constatar algunas de sus actuaciones más relevantes. Así, impulsó la terminación del teatro de la capital y medio entre el obispo y el Ayuntamiento de Fregenal sobre la titularidad y gestión del nuevo cementerio municipal que el prelado se negaba a bendecir. También se le reprochó, a posteriori, su negligencia ante los grandes incendios que asolaron la provincia en el verano de 1881²⁰.

Pero, sin duda, el asunto de mayor resonancia a nivel nacional durante su mandato fue su papel durante el fracasado pronunciamiento republicano del 5 de agosto de 1883. Ya en aquel

momento don Liborio había sido trasladado como gobernador a Albacete, pero aún desempeñaba sus funciones al frente de la provincia extremeña. Incluso había solicitado del Gobierno licencia para desplazarse y tomar posesión de su nuevo cargo, pero el ministro de la Gobernación, Venancio González, se la había negado y le ordenó telegráficamente, permanecer en Badajoz cuarenta y ocho horas más²¹.

El hecho es que la guarnición de la ciudad salió de sus cuarteles y un teniente coronel, Serafín Asensio Vega, proclamó la República en la plaza de la Constitución, restableciendo la vigencia de la Constitución de 1869 y aclamando como líder a Manuel Ruíz Zorrilla. Ausente el capitán general de Extremadura, los sublevados se hicieron con el control de la ciudad deteniendo y reteniendo como rehenes al gobernador militar, general Salcedo, al alcalde y a los militares no comprometidos. Pronto la sublevación se vio abortada ante el anuncio del Gobierno de enviar por ferrocarril a importantes fuerzas al mando del general Blanco, lo que obligó a los rebeldes a huir a Portugal²².

El gobierno de Sagasta no vio con buenos ojos la actuación de don Liborio en la fracasada asonada republicana. Él se excusaba alegando que «ningún paisano estaba comprometido en el movimiento». Pero Sagasta y su ministro de la Gobernación, Venancio González lo cesaron fulminantemente del cargo de gobernador de Albacete el 8 de agosto de 1883 sin llegar a tomar posesión²³.

En aquel verano parecía que la carrera política del soriano tocaba a su fin. Sin embargo, aún le quedaba una baza por jugar: la vida municipal malagueña.

EL RETORNO A MÁLAGA. ACTUACIONES COMO LÍDER LOCAL DEL PARTIDO LIBERAL-FUSIONISTA

Durante los últimos meses de su mandato como gobernador en Badajoz, Liborio García proyectó su futuro político hacia dos objetivos. Si no

salía adelante uno, saldría el otro. Su plan era proseguir su carrera como gobernador civil, desempeñando dicho cargo en sucesivas provincias hasta que su trayectoria e influencia le permitieran alcanzar un elevado cargo en Madrid. Su traslado a Albacete previsto para el verano de 1883 confirmaba este camino. Pero al mismo tiempo, nuestro personaje aspiraba a la alcaldía de Málaga. Para ello y, según sus adversarios políticos, concurrió de una manera irregular al no tener su residencia en la capital malagueña a las elecciones locales convocadas en mayo de aquel mismo año. Por supuesto, resultó elegido «a distancia», pero la junta electoral de Málaga aceptó la impugnación sobre la legalidad de dicha elección «por haber perdido el carácter de vecindad en Málaga»²⁴.

Su papel poco airoso y eficiente ante la intentona republicana de agosto de 1883 frustró, de momento, ambos caminos. Don Liborio cayó en desgracia ante sus jefes y correligionarios y, como hemos comprobado, el día 9 de agosto fue destituido como gobernador de Albacete sin llegar a tomar posesión del cargo.

En septiembre regresó a Málaga, donde tenía a su familia y a sus negocios con el objetivo, además de «vindicar en la prensa su conducta» durante su mandato en Badajoz²⁵.

Desde ese momento don Liborio dedicó todas sus energías a resituarse como un personaje imprescindible y dominante dentro del Partido Liberal de Málaga. En 1885 aparece ya como presidente de una de las tres agrupaciones políticas malagueñas vinculadas a la figura de Sagasta, el Circulo Liberal Dinástico, cuya sede era el segundo piso del famoso Café de la Loba ubicado en la plaza de la Constitución.

En el mes de abril de ese año y con motivo de la anunciada visita a Málaga de Sagasta, don Liborio y sus correligionarios acordaron «regalarle un magnífico álbum en el que se mencionen minuciosa y extensamente las necesidades de esta provincia». Don Práxedes fue recibido en Bobadilla por los comités de su partido de Málaga, Ronda, Vélez y Antequera, encabeza-

do por nuestro personaje. En aquella estación «se dieron unas vivas a la monarquía y al partido, a los que contestó el Sr. Sagasta con uno a Málaga»²⁶.

En 1891 aparece, de nuevo como el presidente indiscutido de los liberales malagueños logrando integral a la facción partidaria del general López Domínguez²⁷.

De todas formas, los roces y conflictos internos resultaban frecuentes, como el que se produjo al año siguiente y que le enfrentó a Bernabé Dávila al querer presentar don Liborio como candidato a diputado provincial a José Rosado González²⁸.

En ocasiones las decisiones que se tomaban en Madrid no resultaban gratas a los líderes del Partido Liberal en Málaga, como la designación como gobernador civil, en diciembre de 1892 de Fernández Mira. Al llegar este a la ciudad, según la prensa «se notaba la ausencia de algunos caracterizados sagastinos, entre ellos los señores García (D. Liborio) y Sánchez Pastor»²⁹.

De todas formas, sus relaciones con Sagasta se caracterizaron siempre por el afecto y la cordialidad que casi debieron traducirse en una amistad personal bastante estrecha. No es posible olvidar el cercano origen geográfico de ambos. Mientras el primero había nacido en Torrecilla de Cameros, don Liborio lo había hecho en Sotillo del Rincón. Tan solo les separaban la Sierra Cebollera. Así, cuando se casó la única hija de don Práxedes, don Liborio tuvo a bien regalarle a la novia «unos magníficos pendientes de gran valor» conjuntamente con otros dirigentes del partido en Málaga. Y cuando, en febrero de 1897, fallezca la esposa del líder liberal, sus correligionarios malagueños organizarán una solemne misa de réquiem en sufragio de su alma en la parroquia de San Juan. Por supuesto, presidía el duelo don Liborio junto a otros destacados liberales malagueños³⁰.

Con independencia de su presencia y labor como concejal y como alcalde en el Ayuntamiento de Málaga que, será objeto del siguiente epígrafe, la influencia y el poder de don Liborio

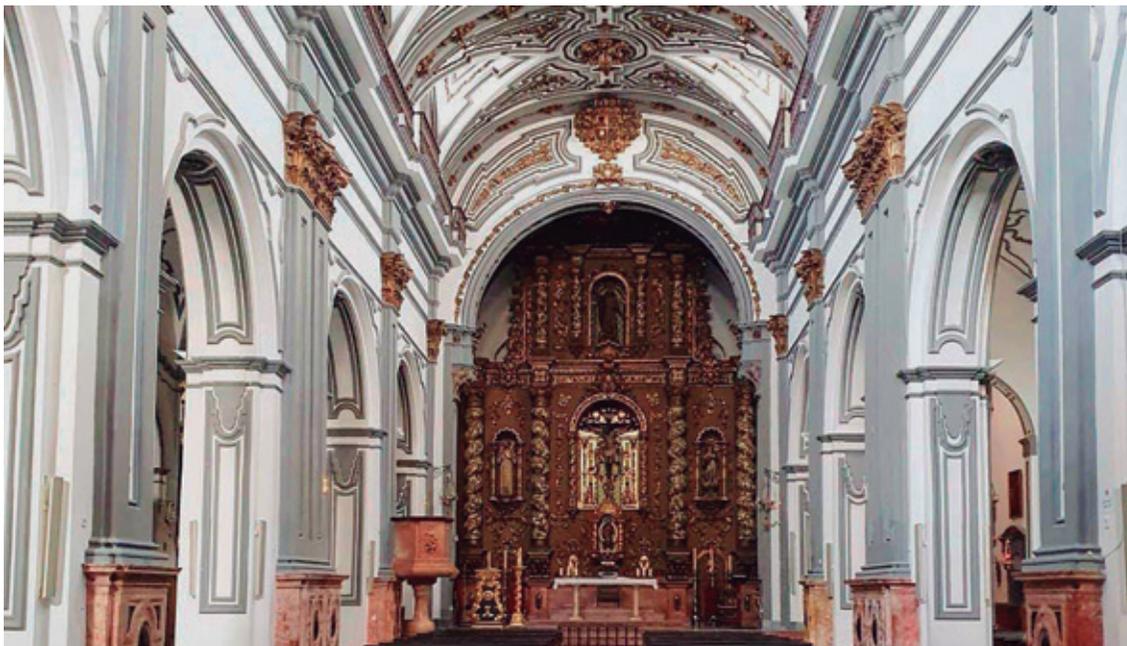
en el Partido Liberal malagueño seguirán siendo decisivos, al menos hasta los ultimísimos años del siglo XIX. En las elecciones generales de marzo de 1893 aparece como candidato al Congreso y, dos años más tarde, vuelve a tener el encargo personal de Sagasta de reorganizar e impulsar el partido en Málaga³¹.

Resulta evidente, que casi durante los últimos quince años del siglo XIX, bien como presidente, bien como prohombre destacado, don Liborio marca el rumbo del liberalismo sagastiano en Málaga. Junto a él aparecen como integrantes de la élite del partido en la ciudad y en la provincia Bernabé y Carlos Dávila Bertololi, el general José López Domínguez, Francisco Sánchez Pastor, Andrés Mellado Fernández, Narciso Díaz de Escovar, Severiano Arias y Giner, Adrián Risueño Pradas, Ramón la Rute, Antonio Navarro Trujillo...

Entre ellos se repartirán las candidaturas a diputados a Cortes, a concejales, a diputados provinciales y por supuesto, cuando corresponda «el turno», las alcaldías y la presidencia de la Diputación³².

ALCALDE DE MÁLAGA (1886-1889). LUCES Y SOMBRAS DE UN MANDATO POLÉMICO

Para entender a política provincial y local durante la Restauración es preciso contemplarla como un reflejo de la nacional. El «turno», la alternancia pacífica en el gobierno de conservadores y liberales se trasladaba de manera automática a Ayuntamientos y Diputaciones. Las elecciones generales se amañaban desde el ministerio de la Gobernación. Pero también las elecciones locales. Estas se celebraban cada dos años para renovar la mitad de los concejales. Primero por sufragio restringido y, desde 1890, mediante sufragio universal masculino. La elección de los alcaldes, por su parte, quedaba en manos del Gobierno de turno de entre los concejales electos en el caso de las capitales de provincia, de las cabezas de par-



LIBORIO GARCÍA ORGANIZÓ UN SOLEMNE FUNERAL EN LA PARROQUIA DE SAN JUAN CON MOTIVO DEL FALLECIMIENTO DE LA ESPOSA DE SAGASTA

tido judicial y de las localidades mayores de seis mil habitantes. Mientras que, en el caso de los pueblos pequeños, correspondía a los gobernantes civiles. De esta forma el caciquismo y el poder de las élites provinciales y locales de los dos grandes partidos alcanzó cotas extraordinarias³³.

En el caso del Ayuntamiento de Málaga se sucedieron desde diciembre de 1874 hasta marzo de 1881 una serie de corporaciones con mayoría de concejales del Partido Conservador de Cánovas y alcaldes de la misma significación política: Francisco de Paula Sola, José Alarcón Luján, (dos mandatos) y Sebastián Souvirón y Torres. Con la llegada de los fusionistas al poder en Madrid, en febrero de 1881, el signo político de la corporación malagueña cambió apareciendo como alcalde el liberal Carlos Dávila Bertololi (1881-1883). Tras un nuevo turno de los conservadores (1884-1885), la muerte de Alfonso XII propició de nuevo la llegada al poder de Sagasta y en el Ayuntamiento de Málaga el correspondiente relevo. Tras un breve paso

por la alcaldía de Miguel Sánchez Pastor, fue nombrado alcalde de Málaga don Liborio García Bartolomé que tomó posesión de su cargo el quince de marzo de 1886³⁴.

En su primer discurso ante el pleno municipal destacó «las difíciles circunstancias por las que atravesaba la administración local (se refería a las deudas y a la falta de ingresos). Así mismo prometió «llevar a cabo, en lo posible, las mejoras que la ciudad interesa, para lo cual cuento con la ilustrada cooperación de todos los señores concejales, puesto que, no existiendo izquierda, ni derecha, ni centro, y animados todos del mejor espíritu, perseverare, en primer término, en prevenirnos contra la epidemia en el desgraciado caso de que pueda reaparecer en el verano próximo, y será mi programa en administración el mejoramiento de la Hacienda y el orden en política». Sobre estas palabras, recogidas en actas capitulares, la crónica periodística añadía que «se ocupará de la deuda, de la policía y demás servicios y añadió que se propone ser cumplidor de la ley»³⁵.

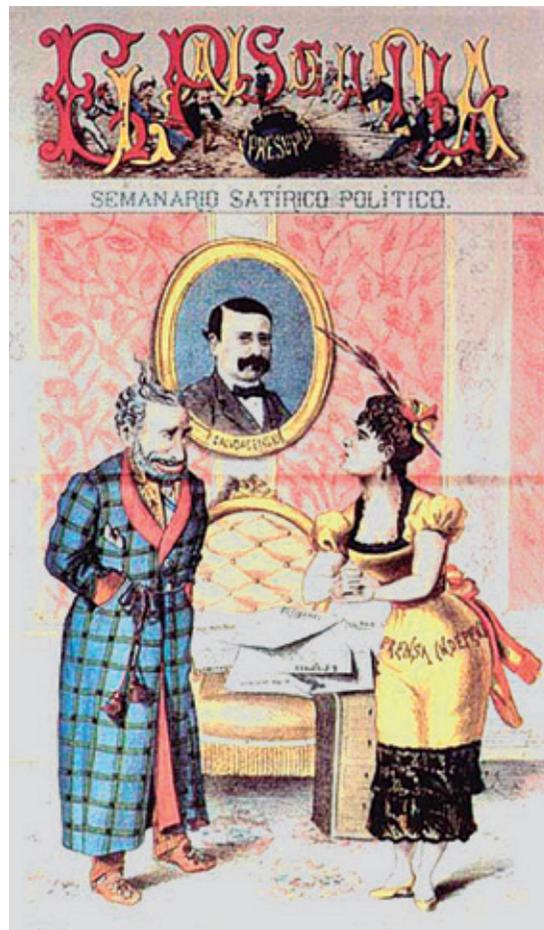
Con cincuenta y cuatro años, don Liborio llegaba a la cumbre de su carrera política. De la nada había conseguido una posición económica más que desahogada. Y en política había logrado la vara de alcalde de una de las ciudades más importantes de España.

Pero los problemas a los que se enfrentaba eran gravísimos. Especialmente la práctica quiebra económica de la corporación municipal. Unos impuestos municipales insuficientes y mal gestionados; la galopante crisis económica que afectaba a la ciudad y a la provincia durante las últimas décadas del XIX; así como la pérdida de ingresos debido a la desamortización de los bienes comunales y de propios dibujaban un panorama desolador. Por otra parte, no existían ningún tipo de transferencia de recursos económicos por parte de la administración central³⁶.

A diferencia de lo que ocurre en la actualidad, la deuda de los Ayuntamientos estaba contraída no con entidades bancarias, sino directamente con proveedores y empleados. Según el *Diario Mercantil*, «todos conocen las innumerables trampas que agobian al municipio malacitano y saben, por tanto, que diariamente acuden a los pasillos de la casa municipal (situada entonces en el edificio del antiguo Convento de San Agustín), un enjambre de hambrientos infelices que apoyados en el indiscutible dere-

FIRMA DE LIBORIO GARCÍA EN LAS ACTAS
CAPITULARES DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

...nán, Don Juan...
...Don Antonio...
...Don Francisco...
...Don José...
...
...no habiéndolos reunido mayoría absoluta,
...el señor Presidente se citase de nuevo para pa-
...ñana viernes próximo del actual conforme esta
...de, extendiéndose este diligencia de que certifica.
Liborio García



EL PAÍS DE LA OLLA CRITICÓ CON DUREZA LAS PRÁCTICAS CACIQUILES DE LA ÉPOCA Y LA SITUACIÓN ECONÓMICA DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

cho que les asiste, van a reclamar el pago de lo que tan legítimamente les pertenece para poder atender a su subsistencia»³⁷.

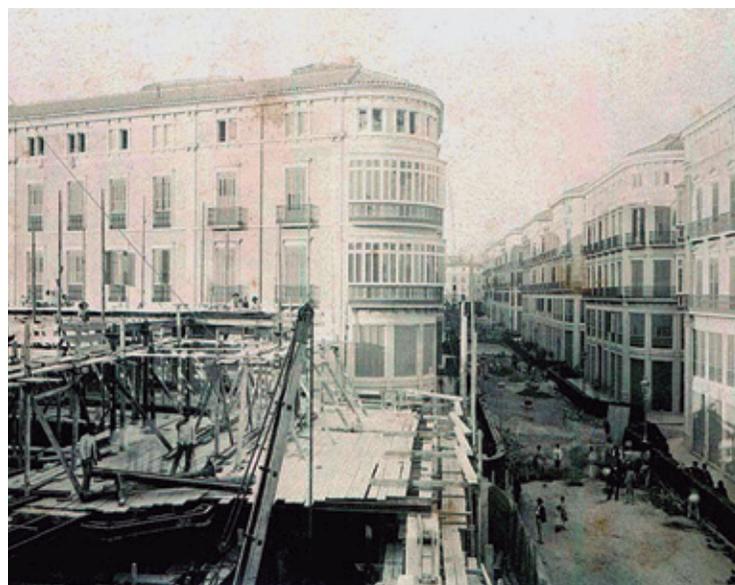
Esta situación venía de atrás. El semanario satírico *El País de la Olla* ironizó con este tema en 1881 y 1882 durante el mandato del anterior alcalde fusionista, Carlos Dávila, al que presentaba en sus caricaturas junto a la caja fuerte municipal rota y llena solo de serpientes, arañas y telarañas a la vez que denunciaba el abandono en que se encontraba la ciudad³⁸.

Con semejante situación heredada, el margen de maniobra en la gestión del nuevo alcalde era casi nula. Pese a todo, don Liborio se movió, intentó lograr mejoras para su ciudad de adopción y encauzar y solucionar conflictos nuevos o heredados. Así, nada más tomar posesión intentó acelerar las gestiones para que se construyese en Málaga una fábrica de tabacos. En agosto viajó a Madrid junto al banquero Ignacio Saba-

ter para entrevistarse con don Venancio González, ministro de la Gobernación, para mejorar la deficiente iluminación de las calles y plazas entonces en manos de la Compañía de Alumbrado y Calefacción por Gas, filial de la francesa Gas Lebon. Al año siguiente, en julio, medió con éxito en el conflicto planteado por la recaudación del impuesto de consumos sobre los vinos que se dispensaban y vendían en Málaga, renunciando al recargo municipal sobre los mismos y apoyando las demandas de la Liga de Contribuyentes y del Circulo Vinícola. Se había llegado, incluso al cierre de las tabernas de la ciudad como protesta. Asimismo, mantuvo varias reuniones con propietarios de solares para que estos se decidieran a construir sobre los mismos, aliviando, de esta forma, la situación crítica de paro y miseria por la que atravesaba la ciudad³⁹.

También abordó proyectos que nunca llegaron a feliz término, como el de la desviación del río Guadalmedina que, por entonces en forma de ley, se encontraba pendiente de dictamen del Consejo de Estado⁴⁰.

Málaga le debe, sin duda, el encauzamiento administrativo definitivo del ambicioso proyecto urbanístico de la actual calle Marqués de Larios. La idea de unir directamente la plaza de la Constitución con la zona del puerto venía de antiguo, en concreto desde el plan de ensanche de 1859 obra del arquitecto José Moreno Monroy. En 1878 el ingeniero José María de Sancha dio un nuevo impulso a dicha idea en su estudio sobre la mejora de la red de alcantarillado de la ciudad. Pero pronto surgieron dos iniciativas antitéticas. Por una parte, el Ayuntamiento gracias a una ley especial de julio de 1878 y con un proyecto redactado de la nueva vía, comenzó lentamente, a adquirir algunas casas. Simultáneamente la Casa Hijos de M. Larios hacia la guerra por su cuenta y con medios económicos casi ilimitados, compraba a buen ritmo un gran número de inmuebles en la zona. Esta colisión de actuaciones no se resolvió mediante la constitución de una sociedad compuesta por importantes capitalistas de



COMO ALCALDE ENCAUZÓ ADMINISTRATIVAMENTE LA CONSTRUCCIÓN DE LA CALLE LARIOS

la ciudad (Tomás Heredia, Antonio Campos Garín, Jorge Loring... e incluso los propios Larios). A finales de 1884 el Ayuntamiento seguía empeñado en culminar él solo la apertura de la nueva vía, logrando la aprobación y el respaldo del entonces Gobernador Civil, Salvador Solier. Pero, como se ha señalado ya, el estado de las arcas municipales hacía imposible la culminación municipal del proyecto.

Fue entonces cuando entró en juego la habilidad negociadora del nuevo alcalde. Ante la propuesta formulada por la Casa Larios en agosto de 1886 de edificar parcialmente la zona en la que se iba a situar la nueva vía, el Ayuntamiento, insistía en que la calle debía abrirse en toda su longitud y no de forma parcial, así como que su anchura debía atenerse al proyecto municipal aprobado: dieciséis metros, ocho de calzada y cuatro en cada una de las aceras. Se hicieron números. El municipio no podía soportar la inversión prevista. Así, las cosas, don Liborio mantuvo conversaciones con el apoderado de los Larios, José Jiménez Astorga (y seguramente con la propia familia) y se llegó a un acuerdo feliz para todos: «(...) que dichos señores (los Larios) adquirieran todas las fincas afectadas y abrieran la calle en su totalidad sin exigir compensación por el terreno que quede para vía pública (...) y que costearán las obras de urbanización de la calle, conviniendo la forma en que han de realizarse (...) cuyo importe pagarán



DURANTE SU MANDATO SE CELEBRÓ LA PRIMERA FERIA DE AGOSTO DE MÁLAGA

el Ayuntamiento». El 11 de mayo de 1887 ante el notario Miguel Cano de la Casa se firmó el convenio que dio luz verde a la apertura y construcción definitiva de la nueva calle malagueña. Por supuesto firmó por parte municipal don Liborio García Bartolomé. Este vio avanzar los trabajos durante el resto de su mandato y asistió entre los invitados de honor, ya como ciudadano particular, a la inauguración el 27 de agosto de 1891⁴¹.

Málaga le debe también, en parte, la celebración del IV centenario de la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos, que dieron lugar a unos deslumbrantes festejos en agosto de 1887 y que constituyeron el origen de la actual Feria de Agosto. Al igual que sucedió en el caso de calle Larios, esta última iniciativa tuvo también un carácter público-privado. El Ayuntamiento presidido por don Liborio, aunque participó activamente en la denominada Junta

Pro Centenario, solo pudo aportar 10.000 pesetas de la época de las 57.793, costo total de los mismos⁴².

Nuestro personaje desempeñó la alcaldía durante casi cuatro años, hasta finales de diciembre de 1889. Y por supuesto no logró resolver la gran asignatura pendiente del Ayuntamiento en aquellos años: una financiación adecuada. La deuda municipal al final de su mandato ascendía a la entonces enorme cifra de quince millones de pesetas⁴³.

UNA FIGURA CONTROVERTIDA. SUS ENFRENTAMIENTOS Y POLÉMICAS CON LA PRENSA LOCAL

A lo largo de su carrera política, Liborio García fue objeto de críticas despiadadas de la prensa de la época. Tanto por su labor como gobernador civil de Badajoz ya descrita, como, sobre todo, su paso por la alcaldía de Málaga concentró múltiples denuncias públicas acerca de episodios de corrupción y gestos de autoritarismo. Su personalidad, fuerte, el alto concepto de sí mismo del que hizo gala toda su vida, la rigidez de su carácter y la ausencia total de cintura política le condujeron a situaciones extremas que acabaron en demasiadas ocasiones ante los tribunales de justicia.

En Málaga, cabeceras de signo republicano como *El Defensor de Málaga* y otras más templadas como el *Diario Mercantil* e incluso *La Unión Mercantil* tuvieron agrias polémicas con el entonces alcalde y sufrieron implacables represalias.

En 1887, el ya mencionado *Diario Mercantil* llegó a luz un suplemento a su número 6.723 bajo el título «Abajo el Alcalde!!», reproduciendo las acusaciones que había publicado en la edición normal del periódico, que se había agotado nada más salir a la venta. En dicho suplemento se hacía referencia a que don Liborio había llevado ya al periódico ante los tribunales. Este contaba a sus lectores el siguiente episodio, muestra de la

prepotencia y arbitrariedad del personaje ante los humildes acreedores del Ayuntamiento que reclamaban sus deudas a la puerta de la entonces casa consistorial situada en el antiguo convento de San Agustín:

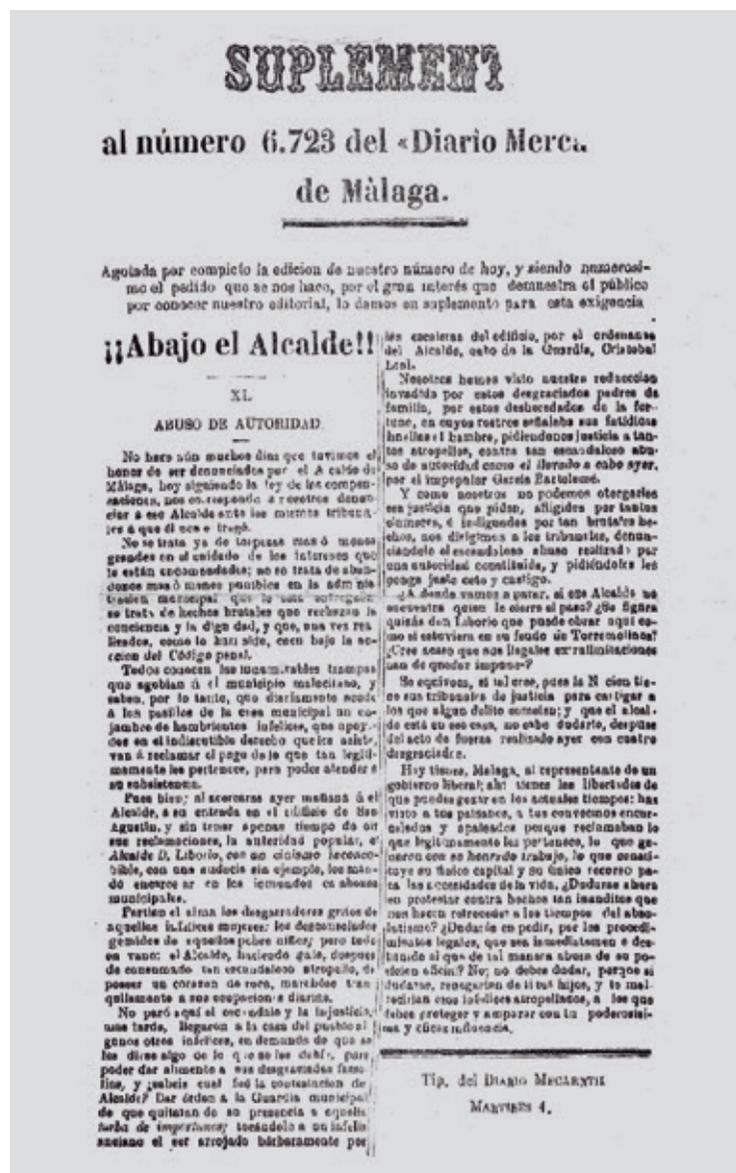
«Pues bien al acercarse ayer mañana el Alcalde a su entrada en el edificio de San Agustín, y sin tener apenas tiempo a oír sus reclamaciones, la autoridad popular, el alcalde D. Liborio, con un cinismo inconcebible, con una audacia sin ejemplo, los mandó encarcelar en los inmundos calabozos municipales.

Partían el alma los desgarradores gritos de aquellas infelices mujeres, los desconsolados gemidos de aquellos pobres niños, pero todo en vano: el Alcalde haciendo gala, después de consumado tan escandaloso atropello, de poseer un corazón de roca, marchose tranquilamente a sus ocupaciones diarias.

No paró aquí el escándalo y la injusticia; más tarde llegaron a la casa del pueblo algunos otros infelices en demanda de que se le diese algo de lo que se les debía para poder dar de comer a sus desgraciadas familias, y ¿sabéis cuál fue la contestación del Alcalde? Dar orden a la Guardia Municipal de que quitaran de su presencia a aquella turba de inoportunos; tocándole a un infeliz anciano el ser arrojado bárbaramente por las escaleras del edificio por el ordenanza del Alcalde, cabo de la Guardia, Cristóbal Leal»⁴⁴.

En el mismo artículo, el periódico calificaba de «impopular» a don Liborio y anunciaba la presentación de una querrela contra el mismo. Asimismo, le acusaban de obrar en el Ayuntamiento como si estuviera en su feudo de Torremolinos y que los hechos que se describían «nos hacen retroceder a los tiempos del absolutismo.»

El alcalde logró, con el tiempo que los tribunales condenasen al director de *El Diario Mer-*



EL DIARIO MERCANTIL DENUNCIÓ LOS GESTOS AUTORITARIOS DEL ALCALDE

cantil, Luis García Peláez a quien se le exigieron 2.000 pesetas de fianza y que fue sancionado a una pena de arresto al igual que Miguel Ángel Martínez, director de *El Defensor de Málaga* que fue sancionado, en mayo de 1888, a cuatro meses de arresto por injurias. Dichas condenas trascendieron y tuvieron eco en los periódicos de otras provincias. Así, *La Antorcha*, periódico republicano de Teruel comentaba al respecto:

«(...) entre tanto es conveniente hacer notar que mientras las autoridades gubernativas acuden a los tribunales en concepto de

querellantes cuando se creen ofendidos por los ataques de la prensa, con lo cual revelan el propósito de que sus actos puedan ser discutidos en juicio con las pruebas aducidas por los periódicos, el celeberrimo alcalde de Málaga halla medios de obtener la indisculpabilidad de su conducta, alcanzando en los tribunales, que se denuncie al periódico, de oficio, y lo que es más grave todavía, que se pida por fianza de excarcelación la enorme suma de 6.000 pesetas. Hay muchas instituciones en España que no resultan tan favorecidas como el famoso D. Liborio malagueño»⁴⁵.

Tampoco se libró de las iras de don Liborio *La Unión Mercantil* que en junio de 1887 criticó el aumento de los gastos de representación para mayor ostentación del alcalde: «El Ayuntamiento ya tiene escolta formada por guardias municipales montados, y ahora parece que proyecta *echar* coche propio y de este modo, en los actos solemnes, pueda presentarse el alcalde con la ostentación debida». Esta crítica y quizás alguna otra tuvieron consecuencias. El Ayuntamiento dejó de abonar la suscripción que mantenía con dicho diario, «porque al Sr. Alcalde se le olvida firmar los libramientos que están en contaduría. Bien hubiéramos querido perdonar esos 32 reales a la Excma. Corporación, por más que no es de nuestras simpatías, pero, a la verdad, esto de servir gratis una suscripción en tales condiciones, no nos tiene cuenta»⁴⁶.

Por su parte el diario *Las Noticias* recogía en agosto de 1887 otra alcaldada:

«Decididamente, se ha propuesto D. Liborio García realizar empresas impropias de una autoridad popular. Anoche paseaba S.E. por la Alameda y al querer sentarse, como no había sillas desocupadas, se apoderó, poco menos que a la fuerza de una que tenían pagadas varias señoras. Protestaron estas, pero el Sr. García se alejó del sitio llevando en una mano la silla y en la otra la vara de alcalde»⁴⁷.

LAS DENUNCIAS POR CORRUPCIÓN. LA CAMPAÑA DEL PERIÓDICO *EL RESUMEN* Y SUS REPERCUSIONES

Entre el 24 de junio y el 30 de julio de 1887, el diario madrileño *El Resumen* llevó a cabo una agresiva campaña de denuncias sobre la actuación del entonces alcalde de Málaga, Liborio García. El periodista nacido en Estepona, Adolfo Suárez de Figueroa relataba en una serie de artículos titulados «Cartas Malagueñas» lo que consideraba un conjunto muy grave de irregularidades administrativas que se estaban cometiendo en la corporación municipal malagueña⁴⁸.

Haciendo gala de un estilo literario, a veces florido y alambicado, muy de la época, el periodista, dio forma a estas denuncias en forma de cartas abiertas dirigidas al prohombre del Partido Liberal en Málaga, Andrés Mellado, que, en aquellos momentos, ostentaba el cargo de diputado a Cortes por Málaga⁴⁹.

Para empezar, echaba en cara a don Liborio su mala capacidad como gestor de lo público, como había quedado palpablemente demostrada, según él, en la intentona republicana de Badajoz, ya analizada en páginas anteriores: «(...) que sea alcalde de esta populosa ciudad un señor de quien no puede decirse que se sepa de donde venga, porque desgraciadamente se sabe que vino moralmente muy grave de Badajoz»⁵⁰.

En la segunda entrega de esta correspondencia abierta, Adolfo Suárez profundiza, sin piedad, en los medios a través de los cuales don Liborio había conseguido la alcaldía de Málaga y de cómo había impregnado de corruptelas la recaudación del siempre impopular impuesto de consumos, especialmente la parte conocida como los *adicionados* en beneficio propio, utilizando en ocasiones cierta ironía:

«Comenzando por el principio, diré a Vd. que el alcalde presidente, D. Liborio García, es persona poco estimada de la opinión, ig-

norante de las cosas de Málaga y de muchas otras, y funcionario de cuya gestión política y administrativa sólo pueden aguardarse desastres si es lícito presumir de lo venidero con arreglo a lo pasado y lo presente.

Cómo ha llegado a presidir el Ayuntamiento de Málaga el antiguo gobernador de Badajoz, es cosa que no tengo averiguada, pero que acaso Vd. sepa. Amistades de gente muy alta, o muy baja, que en esto no andan acordes los pareceres, tolerancias más o menos nobles, pero siempre funestas, suelen ser causa de estas elevaciones.

Dueño ya de la vara, dudo que alcalde alguno haya realizado más meritos para perderla ni desarrollado más fuerza en conservarla. Cuando le amenaza un conflicto toma el camino de Madrid y ahí trabaja con fruto su salvación. De nada sirve que su gestión sea funesta, que la administración municipal ofrezca lunares verdaderamente escandalosos...él logra persuadir a todo el mundo, y los periódicos no escriben ni los diputados hablan.

Pero las cosas tienen un límite y parece llegado el de esta: el asunto de *los adicionados*, negocio el más repugnante y escandaloso de cuántos se haya atrevido a realizar Ayuntamiento alguno, amenaza hoy a D. Liborio, y sabe Dios si arrancará la vara de aquellas pecadoras manos de donde arrancó Zorrilla el bastón de gobernador.

No soy yo de los echan a mala parte los desaciertos de las autoridades, y de ordinario los atribuyó antes a ignorancia que a mala voluntad. Digo, pues, que D. Liborio García es un hombre honrado a carta cabal, lleno de muy buenos pensamientos y animado de inmejorables propósitos. Pero a quien indudablemente manejan otros más avisados haciéndole aparecer como autor de tales cosas que, ni aún en esta intimidad epistolar, sería yo capaz de decir. (...)



DURANTE LOS MESES DE JUNIO Y JULIO DE 1887 EL PERIÓDICO MADRILEÑO EL RESUMEN EMPRENDIÓ UNA AGRESIVA CAMPAÑA CONTRA LA CORRUPCIÓN EN EL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA

Y cuando D. Liborio logra algún provecho de su trabajo y lo emplea en adquirir fincas, estas malas lenguas se desatan y enlazan la prosperidad del alcalde con la decadencia del municipio.

No encuentro palabras bastantes fuertes para condenar esta ligereza, y aseguro a Vd. que aún siendo enemigo político de D. Liborio, se me enciende la sangre cuando oigo acusaciones en el que es lícito suponer que exista más de enojo que de fundamento»⁵¹.

El controvertido impuesto de Consumos constituía un elemento esencial en las tramas de corrupción administrativa que sostenían el siste-



EL AUTOR DE LAS CARTAS MALAGUEÑAS ERA EL PERIODISTA ADOLFO SUÁREZ DE FIGUEROA

ma caciquil de la Restauración. La connivencia entre las autoridades municipales y los contratistas privados encargados de recaudar dicho gravamen con la complicidad de los gobernadores civiles permitían todo tipo de abusos. Además, esta faceta en concreto de dicho gravamen el tema resultaba, en el fondo técnica y compleja. Dentro de dicho impuesto, existía la posibilidad de gravar otros artículos además de los obligatorios. Según el periodista, «desde el año 1876 este Ayuntamiento venía haciendo uso de la facultad que concede la ley para gravar artículos de consumos no comprendidos en las tarifas de Hacienda». Así, Málaga gravaba con arbitrios que recaudaba para su financiación, «los frutos verdes, la pasa, los arropes y color para el vino y la chamiza. Este arbitrio figuraba en el presupuesto con la cifra de 459.953 pesetas y 98 céntimos cuando he aquí que, de la noche a la mañana el Municipio arrienda la cobranza en la suma de 252.742 pesetas y 28 céntimos para que el diablo no se ría de la contrata»⁵².

Naturalmente el redactor de *El Resumen* sacaba como conclusión en su siguiente carta abierta un trato de favor al arrendatario de la recaudación de este impuesto en Málaga. La diferencia entre las cifras mencionadas, siempre según el denunciante, «se cede generosamente al feliz arrendatario». A lo que añadía:

«No cabe duda que disponen en Madrid de buenos elementos el alcalde y el contratista. Solo así se comprende que el ministro de la Gobernación contestase a la alzada de algunos concejales contra el arriendo por

medio de una real orden que yo he leído y en la cual se declaraba incompetente».⁵³

Don Liborio no se quedó callado ante estos ataques y graves acusaciones. En una carta abierta que publicó *El Resumen* afirmaba, en primer lugar, que «He sido siempre tan respetuoso de la prensa y tan amigo de la publicidad que he procurado, en mi vida política, ya bastante larga, proceder en todo con tal rectitud de móviles y tanta legalidad de conducta como si hubiera a cada instante de ser examinados mis actos y sometidos al juicio y opinión de los hombres de bien».

Seguidamente procedía, según su criterio «a rectificar afirmaciones inexactas, explicar hechos tergiversados y de hacer imputaciones gratuitas», como que era nuevo en Málaga cuando llevaba viviendo en ella cuarenta años; que «nunca había quebrado en operaciones mercantiles»; su papel en el frustrado pronunciamiento republicano de Badajoz... Y sobre el arriendo del impuesto de consumos ponía a disposición de cualquiera toda la documentación sobre el mismo. Por último, amenazaba con «querrellarse ante los tribunales demandando a *El Resumen* por injurias y calumnias».

Por supuesto, el periódico, en un extenso comentario adjunto se mantuvo firme y echó más leña al fuego acusándolo de figurón:

«No hemos querido discutir o regatear al señor García el derecho que invoca para traer a las columnas de *El Resumen* la carta que dejamos reproducida, ni nos importa si quiera que en ella califique de injuria y de calumnia la crítica de sus actos públicos.

Juez más competente que el Sr. García fallará sobre esto a su tiempo, si el alcalde de Málaga nos lleva a los tribunales, ante los que estamos dispuestos a sostener, con todas las pruebas y alegatos necesarios, las aseveraciones contenidas en nuestras correspondencias.

Es menester que el Sr. D. Liborio García y cuantos se afanan y fatigan por

subir a los cargos públicos, por gobernar a sus conciudadanos, o por administrar la hacienda de sus convecinos, empiecen alguna vez a persuadirse de que la prensa no se ha hecho para dar bombos, para erigir reputaciones inmerecidas y para extender credenciales de personajes.

El que no quiera ver sus actos sujetos a la crítica de las gentes que se quede en su casa labrando sus tierras si las tiene o despachando detrás de un mostrador (...)

Pero lanzarse a pretender honores, dignidades y cargos, afanándose en estas pretensiones tanto como parece que se afana el señor alcalde de Málaga, y creer que para salir bien librado del desempeño de esos cargos basta acreditar que durante su ejercicio no se ha quebrantado la apariencia ni las formas exteriores de la ley, supone un grave error en quien quiera que tal haya y que tal crea.

La opinión pública es un tribunal que no sentencia con arreglo a la letra de las leyes. A veces, absuelve y sublima a los mismos que la justicia oficial ha condenado. Otras veces, condena duramente a los que pasaron como impecables por las tres instancias de nuestro enjuiciamiento.

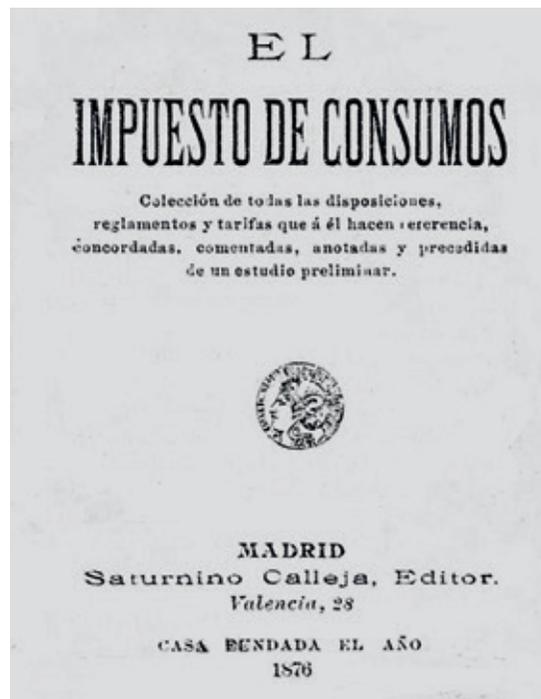
Ante ese tribunal hemos llevado nosotros, no a la persona de D. Liborio García, sino al señor alcalde de Málaga. Lévenos él ante otros tribunales, que allí también nos será grato luchar y aún padecer por los intereses del pueblo malagueño, digno de tener administradores más afortunados o menos torpes que los que confiesan, como el Sr. García en su carta, que las cifras consignadas por ellos en los presupuestos, no responden a la verdad, sino que son pura y simplemente (nos asombra la modestia del calificativo) *contracciones* que se hacen para que lo negro parezca blanco y lo blanco negro.»⁵⁴

Y, por supuesto, Adolfo Suárez de Figueroa siguió con su serie de cartas abiertas dirigidas

al diputado Andrés Mellado. En la publicada el 4 de julio afeaba a este último de que le habían convencido para que no pusiese obstáculos a la reelección (de don Liborio) y que, a un diputado, el Sr. Espinosa, que también hablaba contra las irregularidades del alcalde de Málaga, le habían ofrecido, a cambio de su silencio, que «nombrara a capricho a los alcaldes de su distrito y su señor hermano gozara de un alto puesto en la administración pública.»⁵⁵

Durante todo el mes de julio las *Cartas Malagueñas* se siguieron publicando, casi siempre en la primera página de *El Resumen*. En la entrega publicada el día 5, Suárez de Figueroa, bajo el subtítulo *El presupuesto municipal* incidía en el desigual reparto de las cargas impositivas entre ricos y pobres y ponía como ejemplo la abusiva contribución que don Liborio hacía recaer sobre los sufridos carreros (transportistas del puerto):

LA RECAUDACIÓN DEL IMPOPULAR IMPUESTO DE CONSUMOS SE PRESTABA A TODO TIPO DE CORRUPTELAS



«Las *contrataciones* de los presupuestos, la esplendidez con los grandes contratistas han de tener su compensación en alguna parte. ¿Dónde? En la más pobre, en la más desheredada, en la que no lee los periódicos ni artículos de la ley; en la que mira como el fisco engulle, por contribuciones atrasadas, las pobres fincas, mientras los grandes propietarios ocultan tres cuartas partes de su hacienda. En aquella, en fin, que todavía considera a un alcalde como a un señor feudal contra quien no hay forma de recurrir ni protestar.

Un vecino de Málaga, uno cualquiera de esos infelices carreteros, ayudado de un juez que haga justicia, —y permítase la salvedad—, puede desbaratar de un golpe toda la trama laboriosa que en mala hora ha puesto nuevamente a la cabeza del Municipio al autor del presupuesto municipal.

Porque no creo yo que luego de probarle a un Ayuntamiento tan claro como dos y dos son cuatro que comete exacciones ilegales, y sabido que esto constituye delito, incluso en nuestro código penal, haya Gobierno que lo sostenga, ni persona honrada que lo ampare, ni conciencia que no se subleve.

Pero excuso los comentarios.

Dice el art. 137 de la ley municipal de 2 de octubre de 1877 en su regla octava:

Las cuotas que se impongan a las industrias mencionadas en esta ley, que se hallen incluidas en las tarifas de la contribución industrial correspondiente al Estado, no excederán del 25 por 100 de la cantidad señalada a estas.

Vamos ahora por partes:

Un carruaje de alquiler de un solo caballo, paga al Estado, según tarifa, 20 pesetas anuales.

El más bolo de los niños que aprueba el claustro del Cardenal Cisneros, ajustaría que el Municipio de Málaga no puede imponer más de 5 pesetas de contribución,

es decir, la cuarta parte de lo que cobra el Estado.

Pues nada de eso: como enfrente de la teoría de las *contracciones* está la de las *ampliaciones*, en el presupuesto municipal malagueño se imponen a cada carruaje CUARENTA Y OCHO PESETAS DE CONTRIBUCIÓN»⁶.

Apenas una semana más tarde, el periodista desmontaba lo que el alcalde había vendido a la opinión pública local como un éxito de su capacidad de mediación y gestión: la resolución del conflicto del impuesto de consumos que había llevado a protestas como el cierre de tabernas y establecimientos de venta de bebidas y alimentos, que ya hemos analizado en un epígrafe anterior. Bajo el subtítulo *La empresa filantrópica o el alcalde dadivoso* resaltaba la complicidad del alcalde y del arrendatario del impuesto de Consumos en Málaga, Rafael Benvenuti, un empresario de la provincia de Cádiz que controlaba la recaudación de tan impopular gravamen en varias grandes ciudades. La versión de Suarez de Figueroa era como sigue:

«mis lectores conocen el escándalo que se promovió en Málaga al sólo anuncio de que el contratista de consumo pensaba establecer, en uso su derecho, los impuestos íntegros. Se habló de conflicto de orden público, se cerraron muchas tiendas, se so-liviantaron los ánimos, y alcalde y gobernador comenzaron a estudiar componendas para evitar turbulencias semejantes a las que idénticos motivos e iguales contratistas han provocado en Valencia.

Así estábamos cuando, por virtud de gestiones de los Sres. Laá y Mellado, y de un recurso elevado al ministro de Hacienda por la Liga de Contribuyentes de Málaga, el ministro envió un telegrama prohibiendo los aforos. Los comerciantes pudieron abrir sus tiendas con todo

desahogo, seguros de haber vencido al contratista.

¿Qué habían hecho hasta aquí el gobernador y el alcalde? Nada absolutamente, La labor de estos señores comenzó en el momento en que el Gobierno negaba al contratista facultades para su proyectada tributación. Ocultase el telegrama del ministro y surgió entonces la idea de bonificar a la empresa. Porque esta población, si el filantrópico Sr. Benvenuti solicita la rescisión del arriendo, sale beneficiada.

Esta rescisión es lo que han evitado el gobernador y el alcalde. ¿Por qué? Difícil y arriesgado sería decirlo como uno lo oye. Lo cierto es, que siendo muy de la conveniencia de don Liborio la rescisión de un arriendo que pondría en manos del Municipio la cobranza de los consumos, ha trabajado denodadamente en favorecer a la empresa, apremiado, según aseguran, por amenaza de publicar no sé qué papeles que obran en poder del Sr. Benvenuti.

Corrió la noticia de que no había más termino de arreglo para mantener el *statu quo* de los módicos que la bonificación. Y naturalmente desde este punto, quienes apoyaron con más calor la idea fueron las clases amenazadas con la imposición de los íntegros. La cuestión aparecía hábilmente planteada y acaso no vuelva a presentarse ocasión de que un pueblo considere útil y beneficiosa la generosidad de un municipio para con una empresa arrendataria de consumos.

¡Cuánto trabajaron el alcalde y el gobernador para que la proposición prosperase! El arrendatario no podrá pagarles nunca tanto desvelo. El Sr. Larroca citó a su despacho a la mayoría del Ayuntamiento, y allí les impuso la obligación de votar la proposición. Todo, según creía la gente, en provecho del orden público. ¿De qué orden público, si después

del telegrama y de las indicaciones del Gobierno el contratista no hubiese podido cobrar el impuesto?

La Liga de Contribuyentes procedió en todo este asunto sensatamente y despojada como siempre de todo espíritu de partido. No pudiendo mezclarse en interioridades buscó formulas de avenencia entre el Municipio y el arrendatario, y elevó una exposición al Ayuntamiento de la cual nació el acuerdo votado por la mayoría (...)

Todo el conflicto malagueño ha venido a parar en pretexto para que el Municipio, ayudado del gobernador, regale graciosamente el arrendatario 15.000 duros.

Los almacenistas y taberneros no se han enterado más que de aquello que les importaba: esto es, de que no se cobrarán los derechos íntegros. Y sin pararse a considerar que servían de pretexto a un nuevo negocio, han obsequiado con serenatas y plácemes al gobernador y al alcalde.

Porque el conflicto era terrible, ¿Qué hubiese sido de Málaga sin Benvenuti?

Da miedo pensarlo»⁵⁷.

Las dos siguientes Cartas Malagueñas estaban dedicadas al gobernador civil de entonces. La primera bajo el significativo calificativo de *El dictador Larroca*. Se refería a la figura de Ramón Larroca Pascual (1848-1919), doctor en ciencias, catedrático de instituto, gobernador civil de varias provincias e inspector general de primera enseñanza. Vinculado al Partido Liberal de Sagasta, dirigió una fuerte represión contra los anarquistas durante sus varios mandatos al frente de la provincia de Barcelona. Fue, asimismo, miembro de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. Suárez de Figueroa lo calificaba de «proconsulillo ignorante, juguete de don Liborio García, amparador de todos sus extravíos, permanece inactivo cuando se le denuncian abusos que debían serle conocidos». Y es que la primera autoridad de la provincia había hecho llegar al periodista un oficio citándolo para tomarle de-

claración por la publicación de las *Cartas Malagueñas*. El periodista publicaba la citación sobre el expediente gubernativo que se le había abierto y, también, de manera expresa le indicaba que pensaba hacer caso omiso de aquel emplazamiento pues «he creído siempre que, de mis actos como periodista, solo tengo obligación de responder ante los tribunales de justicia»⁵⁸.

La segunda, titulada *Periódicos y autoridades* ironizaba acerca del extenso currículum académico del entonces gobernador de Málaga, tras lo cual llegaba a la conclusión que el referido personaje debería estar enterado «de los escándalos y abusos de la administración municipal y provincial de Málaga». Incidía, por último, en que Larroca se había atribuido como mérito personal la muerte del famoso bandolero Melgares, cuando *El Imparcial* publicó la noticia antes de que esta llegase al gobernador y, además se vanagloriaba falsamente de «consagrar íntegros los fondos de higiene contados en cinco mil reales mensuales a la construcción de un soberbio hospital para pobres»⁵⁹.

Pero la polémica y las denuncias de *El Resumen* llegaron al paroxismo cuando el periódico denunció el intento de don Liborio de comprar el silencio del redactor y del propio diario. Además, se hacía alusión a «una carta autógrafa del señor Sagasta prometiendo protección a don Liborio García». Pero, según Suárez de Figueroa:

«No las debe de tener todas consigo, escarmentado en cabeza del gobernador de Cádiz. Al advertir cuán poca cosa es el apoyo de los gobiernos, si la opinión determina en un sentido, el alcalde de Málaga imaginó uno de esos medios tan propios de su sentido moral, y propuso en toda regla, por medio de tercero, comprar en unos miles de pesetas el silencio de EL RESUMEN.

Hacer la proposición y suponerla aceptada debió ser todo una misma cosa. Porque acostumbrado de antiguo a tapar los ojos de mucha gente con dinero y hallando modos fáciles de procurárselo, no

cabía en la cabeza de don Liborio García el temor de que un modestísimo periodista rechazase una de sus ofertas que, no ya acepta, de él sino hasta solicitan, personas muy responsables e influyentes en Madrid.

Como el alcalde de Málaga ha entablado según parece (y digo según parece porque todavía no lo creo) querrela criminal contra mis cartas, probaré plenamente ante los tribunales este conato de compra, y revelaré también el nombre de esos personajes que de vez en cuando giran desde Madrid contra la caja de Ayuntamiento de ésta ciudad».

A continuación, el osado periodista decidió poner en marcha el ventilador y extender las denuncias de corrupción:

«Para hablar de la administración de Málaga sería preciso tener todo un libro. Cada asunto podría dar motivo para un proceso y no se diga si para una destitución. Yo me prometo tratar varios de ellos, hablar de empleados que ya con anticipación a las hazañas presentes tienen muy lúcida historia penal, estudiar detenidamente el asunto de las aguas de Torremolinos, proponer a la consideración del lector como puede adquirir fincas y enjugar cuantiosas deudas atrasadas un funcionario a quien no se conoce ocupación de ninguna especie, y explicar clara y detalladamente todas las *contracciones* de presupuestos y contabilidad por virtud de las cuales se realizan tales milagros. Esto, por cuanto al Ayuntamiento se refiere. Que después, llegará su turno a la Diputación Provincial, a sus cartas de pago y a la multitud de alcaldes rurales y de agentes que realizan pingüe negocio con estos ilegales documentos; a la Junta de Obras del Puerto, a la delegación de Hacienda, y a cuantos lugares, en fin, son centro de escandalosas operaciones⁶⁰.

Ante la gravedad de los hechos denunciados y de las amenazas que se cernían sobre *El Resumen*, el diario insertó ese mismo día un comunicado institucional respaldando sin fisuras a Adolfo Suárez de Figueroa y su campaña para acusar seguidamente al Gobierno y al propio Sagasta de cómplices y encubridores de las supuestas fechorías de don Liborio:

«Con mayor motivo que nunca. Llamamos hoy la atención de nuestros lectores sobre la carta de Málaga que publicamos al frente de este número.

Pero más especialmente todavía debemos solicitar la atención del Gobierno, porque las revelaciones que en ella hace nuestro queridísimo compañero Adolfo Figueroa, no pueden pasar inadvertidas para los hombres que están al frente de la administración pública.

El alcalde de Málaga ha intentado comprar con unos cuantos miles de pesetas al Sr. Suárez de Figueroa, a fin de que no prosiga censurando sus actos.

Al mismo tiempo que empleaba la amenaza enviando poderes a Madrid para entablar querrela criminal contra nosotros, ensayaba en Málaga el soborno para que un redactor de *El RESUMEN* le venciese su silencio.

Tan inútil ha sido la tentativa de seducción como lo fue de la intimidación. El Sr. D. Liborio García ha equivocado el camino en uno y en otro caso.

Nuestro compañero Figueroa, de cuya conducta en Málaga y de cuya campaña contra la miseria y podredumbre de aquella administración nos sentimos cada día más orgullosos, no ha creído bastante rechazar con desprecio las ofertas del Sr. García, sino que las hace públicas con la firme resolución de sostener y probar lo que dice. (...)

Cuando empezó la publicación de nuestras *Cartas malagueñas*, estaba el Gobierno ocupándose precisamente de



RAMÓN LARROCA FUE GOBERNADOR CIVIL DE MÁLAGA DURANTE EL MANDATO COMO ALCALDE DE DON LIBORIO

los nombramientos de alcaldes. Nuestras acusaciones eran duras y de un carácter gravísimo; llevaban una firma respetable, no la de un desconocido cualquiera; las autorizaba un periódico de cuya rectitud nadie ha tenido todavía motivo para dudar, y, sin embargo, el Gobierno nombró otra vez alcalde de Málaga al señor D. Liborio García. La elección era elocuente, pero no pudo desalentarnos.

Continuó aquella campaña; trajimos a ella nuevos datos, nuevos cargos, y en vez de reconocer que la opinión pública merecía algún desagravio, y que cuando menos había motivo para buscar informes, para indagar la verdad de nuestras acusaciones, se nos respondió diciendo que el

presidente del Consejo de Ministros, el propio presidente del Consejo había escrito una cariñosa carta al alcalde de Málaga reiterándole su confianza y ofreciéndole su protección»⁶¹.

Pocos días más tarde el agresivo periodista y su diario cruzaban otra frontera y se metían de lleno en la provocación y en las descalificaciones personales rayanas casi en el insulto. En primer lugar, el periódico insertaba en portada un supuesto saluda con el siguiente texto:

«El director de *El Resumen* B.L.M. al señor subsecretario del ministerio de la Gobernación y tiene el honor de incluirle en este número de *El Resumen* otra *Carta malagueña*, por si conviene telegrafiar al gobernador de Málaga para que este llame al alcalde y le interroge sobre los extremos que dicha carta contiene y sobre las acusaciones que contra el mismo formula. Don... aprovecha la ocasión para reiterar al señor... el testimonio de su consideración más distinguida. Madrid, 30 de julio de 1887»⁶².

En este caso la misiva de Suárez Figueroa llevaba un subtítulo ya de por si provocador: *Liborizaciones*. Comenzaba afirmando el «asco» que le provocaba «el contacto diario con las costumbres municipales de Málaga». Para romper con el tema, manifestaba que había permanecido cuatro días en el balneario de Carratraca, «sin tomar la pluma para ocuparse en la ingrata tarea de discutir Liborios (sic)».

Nuevas denuncias y su extrañeza por la indiferencia del Gobierno, de los demás partidos y de la prensa ante las irregularidades y trapiños ya reseñados completaban la última entrega de las *Cartas malagueñas*:

«(...) después de mi última carta, tuve la candidez de presumir que el Gobierno tomaría cartas en el asunto del Ayuntamien-

to, que el gobernador hubiese continuado siquiera de pura fórmula, el expediente, o que la prensa, en fin, estimara en toda su importancia el enojosísimo asunto que lo fue de mi última correspondencia.

(...) Porque yo vivo fuera de la realidad sin duda alguna, cuando me asombro de que después de tanta denuncia concreta, de tan abiertas afirmaciones y de acusaciones tan francas, exista una prensa que permanezca muda, un gobierno que se cruce de brazos, unos concejales que toleren ser presididos por una personalidad indigna, y un hombre, en fin, que viva tranquilo y aun gozoso en el inacabable disfrute de sus descubiertas irregularidades. Al cabo se va a dar el extraño caso de que sea yo quien lleve a los tribunales al alcalde de Málaga, y bien sabe Dios que lo he de realizar si el Gobierno no lo remedia antes.

Mis lectores, que van conociendo ya a don Liborio García, comprenderán fácilmente que no haya permanecido inactivo desde que la vara volvió a caer en sus manos. Aparte de aquellos hercúleos trabajos que salvaron las instituciones, amenazando en el conflicto de los consumos, el alcalde de Málaga ha realizado otros más modestos que no es de mi gusto pasen ignorados al mundo.

Pocos alcaldes, dicho sea, en honor suyo, han pagado más deudas propias y municipales.

Como quiera que la verdad debe de ir por delante, apuntaré el dato de que el Ayuntamiento ha satisfecho en el último año económico cerca de ochocientos mil pesetas por créditos atrasados. Tan atrasados y tan incobrables, que todos ellos andaban y andan por la plaza cotizados en el 20 por 100 de su valor efectivo. Véase si Málaga puede considerarse orgullosa de poseer un alcalde que compra en cinco duros monedas de 30 reales.

Cerrado el año económico, el alcalde inaugura el nuevo con iguales procedimientos y ya ha pagado algo de créditos atrasados que obraban en poder del mismo que le vendió no ha mucho su señorial residencia de Torremolinos (...)

El alcalde quiere, sin duda alguna, que el tiempo se encargue de rebajar el valor de las deudas actuales para beneficio de alcaldes y agentes del porvenir. Una de las atenciones desatendidas al presente es la comida de los presos de la cárcel, a quién por muchas consideraciones el alcalde de Málaga no debería tratar de tal modo.

En cambio, el exgobernador de Badajoz no desperdicia ocasión de banquete. La estancia en Málaga del duque de Edimburgo le ha servido de pretexto para ofrecer uno a sus compañeros de corporación. Todos asistieron, mayoría y minorías (...) Hombres dignísimos no tienen reparo de brindar con el alcalde de Málaga en banquete que, más tarde, quedarán incluidos dentro de una *contracción* (sic) municipal»⁶³.

La campaña de prensa de *El Resumen* contra don Liborio concluyó el 6 de agosto de 1887 ya con un *Telegrama Malagueño* donde Adolfo Suárez bajo el subtítulo de *Lo declaran digno*, daba cuenta a sus lectores del pleno municipal del día anterior.

Su crónica no dejaba lugar a dudas del apoyo unánime de todos los concejales, los de su partido y los de la oposición al entonces alcalde:

«El anuncio de la sesión había despertado gran curiosidad o por mejor decir, grandísima expectación. El público era numeroso.

Don Liborio García pronunció pocas palabras con emoción propia de un antiguo sargento de la Milicia Nacional.

Dijo que el asunto estaba ya en manos de los tribunales, y que además se defenderá publicando una Memoria administrativa que exponga ante el público su gestión municipal.

Seguidamente habló en nombre de la mayoría el Sr. Romero Vázquez, el cual manifestó que el Ayuntamiento está satisfecho de la conducta del alcalde, a quien todos estiman por persona digna.

La opinión censura con rara unanimidad a las oposiciones por haber dejado pasar esta especie de voto de confianza, que extiende a la totalidad del Ayuntamiento las responsabilidades de D. Liborio García.

Yo, en rigor, celebro que me dejen gozar solo del honor de la campaña»⁶⁴.

La versión oficial, recogida en las actas capitulares del Ayuntamiento de Málaga difiere algo de la del periodista.

En su intervención, el entonces alcalde afirmó que no había dado cuenta antes al pleno municipal porque entendía «que no debía molestar a esta Excma. Corporación con la noticia de resoluciones que había adoptado en mi propio particular al considerarme ofendido.» Tras relatar que, a la primera carta de *El Resumen* había respondido con otra que insertó el propio diario, añadió que posteriormente había otorgado poderes a procuradores «para entablar en el juzgado respectivo las correspondientes querellas, de las que se han incoado varias en consecuencia de las aseveraciones ofensivas contra mi persona dirigidas, quedando así confiada toda la resolución a los tribunales de justicia. Además, he solicitado de nuestro superior jerárquico, el Excmo. Señor Gobernador de la provincia, que sirva nombrar un delegado que examinen todos mis actos administrativos, y dentro de breves días publicaré una amplia memoria que dé a conocer al pueblo de Málaga y aún a la Nación, el modo como he llevado la ordenación de pagos, no habiéndolo hecho antes porque (...) entendía que, tratándose de ofensas personales, no debía traerlas a las deliberaciones del Excmo. Ayuntamiento».

Añadía, a continuación que «he creído en el caso de dar estas explicaciones de mi gestión para reivindicar mi dignidad y mantener mi ho-

nor, sometiéndome a las resoluciones del Excmo. Ayuntamiento».

De esta manera, don Liborio se estaba, sometiendo, de alguna forma, a una cuestión de confianza. El resultado lo tenía muy bien atado. Los concejales de los partidos de oposición, el Conservador y el Reformista, callaron, y, por lo tanto, apoyaron implícitamente al alcalde.

Por su partido intervino el edil Antonio Romero Vázquez afirmando que creía «interpretar los sentimientos de esta (corporación), consideraba que el procedimiento seguido por el señor alcalde, tratan estas cuestiones, son expresión de serenidad de juicio y que podrá estar tranquilo y confiar en la rectitud y justicia de aquellos ante los que había recorrido la reivindicación de su honra». Posteriormente calificó a don Liborio de «funcionario digno y persona delicada y pundonorosa»⁶⁵.

Dentro del propio Ayuntamiento de Málaga tuvo lugar una auténtica caza de brujas. Don Liborio se esforzó en averiguar quién había proporcionado datos concretos a Suárez de Figueroa. Y lo consiguió. Un mes más tarde, a principios de septiembre de 1887 en otro pleno el concejal Antonio Gómez de la Riva acusará a su compañero de corporación Antonio Romero Vázquez de haber sido el «garganta profunda» de aquel caso y lo acorraló dialécticamente. El encantado aseguró que «nada recordaba» y que Suárez de Figueroa había «exagerado» sus comentarios durante un viaje juntos. Don Liborio que, al tratar un tema personal había dejado la presidencia de la sesión en manos del que, con el tiempo, llegaría a la alcaldía, Miguel Sánchez Pastor, aprovecho la ocasión para reiterar que «tenía la conciencia de su recto proceder y la seguridad que todas las personas honradas habían de reconocerlo». También para enumerar sus logros en el saneamiento económico del Ayuntamiento:

«Que había pagado más de tres millones de reales de atrasos, no en el sentido que le atribuye lo referida publicación, sino en

pagos al Estado por débitos con el descuento del veinte por ciento de consumos; a la compañía del gas por alumbrado; réditos de censos sobre el mercado de Alfonso doce; a la Diputación Provincial por el contingente de mil ochocientos ochenta y cinco y ochenta y seis; a la Academia de Bellas Artes por créditos de años anteriores; al Banco de España por contribuciones atrasadas; por manutención de presos pobres, resultas; por el alquiler de casas-escuelas, también resultas; por expropiaciones de terrenos alejados para vía pública; el cuarto trimestre de mil ochocientos ochenta y cinco y ochenta y seis de obligaciones de Instrucción Pública; atrasos de haberes de personal interino y externo (...). Que todos los días recibe reclamaciones de cesantes y viudas, atendiendo a todo esto en la medida que le ha sido posible».

Así mismo, en su intervención se mostró contrariado con Romero Vázquez: «porque ¿cómo había de creer que esta persona, de su constante trato pudiera haberle censurado?»⁶⁶.

Estaba claro que don Liborio tenía bajo su control absoluto a toda la corporación municipal. No solo se querelló contra Suárez de Figueroa y su periódico. También movió todas las influencias con las que contaba y, desde luego, a sus *amigos políticos*. Están constatados varios viajes «acompañándole uno de los diputados a Cortes por la circunscripción de Málaga» entrevistándose con el ministro de la Gobernación, Fernando León y Castillo, solicitándole «abrir una amplia información respecto a las anteriores administraciones municipales para deducir responsabilidades si todavía fuese tiempo»⁶⁷.

A lo largo de los meses de agosto y septiembre varios diarios españoles del momento se hicieron eco de la querrela del alcalde de Málaga por la publicación de las *Cartas Malagueñas* en *El Resumen*. El propio periódico publicó al respecto la siguiente nota que también recogieron en sus páginas *El Liberal* y *El Guadalete*:

«Siendo objeto de la querrela no solo las *Cartas Malagueñas*, sino otros varios escritos relativos al alcalde de Málaga, el director de *El Resumen* ha tenido el honor de declararse autor de estos escritos, manifestando que faltaban algunos que se complacería en facilitar al juzgado y que tanto él como el honrado periodista que firma aquellas cartas aguardaban con impaciencia la demanda anunciada públicamente desde hace más de un mes por D. Liborio García, deseosos de acudir ante los tribunales de justicia para sostener allí los intereses del pueblo malagueño, que creen mal administrados, y probar en derecho el fundamento de las censuras dirigidas por *El Resumen* al alcalde de Málaga. Se ha cumplido ya una parte de nuestros votos.

Ahora queda la otra. Queda la querrela igualmente anunciada por García, relativa a la proposición hecha a nuestro compañero Adolfo de Figueroa para que vendiese al alcalde el silencio de *El Resumen*»⁶⁸.

La justicia española comenzó a mover su lenta maquinaria. Durante la segunda semana de agosto, Suarez de Figueroa fue obligado a comparecer ante el juzgado de instrucción de Madrid encargado del caso. Nombró abogado al letrado de Madrid, Rafael Villar Rivas. En diciembre, el juez dictó un auto exigiendo 3.000 pesetas de fianza para responder a las resultancias (sic) del proceso. Al no depositarlas, «se procedió al embargo de los muebles y efectos de la casa en que habita». También resultaron frecuentes sus viajes a Madrid para declarar en el juicio⁶⁹.

Además de la vía judicial, don Liborio presentó batalla también en el ámbito periodístico creando un nuevo diario encargado de defenderle, *La Postdata*⁷⁰.

Como casi siempre ocurre en casos como este, don Liborio ganó la batalla judicial, pero perdió la guerra ante la opinión pública y publicada del momento. El escándalo del procesa-

miento de un periodista crítico e insobornable y, sobre todo, el embargo de sus muebles y ajuar doméstico cayeron como una bomba en las redacciones de la prensa española del momento. Los periódicos se alinearon con Suárez de Figueroa de manera unánime. La buena fama de Liborio García, ya muy mermada por su controvertida actuación en la intentona republicana de Badajoz, quedó por los suelos y ya nunca se recuperó. Bata citar algunos ejemplos. En *El Guadalete*, de Cádiz se afirmaba ya en junio de 1887: «(...) esto demuestra la escasa autoridad del alcalde en el concepto público, y sabido es cuan funestos resultados produce en las poblaciones la falta de prestigio moral de sus altos funcionarios»⁷¹.

Por su parte, la *Revista Contemporánea* afirmaba en las mismas fechas que «estos hechos, entrañen o no la culpabilidad que se pretende, no deben repetirse, y fuerza es que los tribunales pongan en claro tan negros asuntos que, por su repetición en distintas localidades, forman ya extensa mancha»⁷².

Otros periódicos recurrieron a la sátira y a la ironía. En *La Crónica Meridional* y a propósito de la recepción ofrecida en Málaga al entonces duque de Edimburgo, afirmaba: «Un concejal propuso al Ayuntamiento que fuese a cumplimentar al duque de Edimburgo la comisión taurina. Lo que hace falta saber es lo que propuso don Liborio. Aunque nos lo figuramos. De seguro se ha pensado obsequiar al duque con una corridita de *embolaos*» (sic)⁷³.

Y *La Crónica* de Badajoz: «En Málaga ha habido un ensayo de movilización. La capital ha estado convertida en un campamento. Las fuerzas de infantería y caballería han maniobrado con soltura y seguridad. El éxito más lisonjero coronó el movimiento. Se trataba, nada menos que de coger a un periodista perseguido por delito de imprenta, y al final el *criminal* no fue detenido. Nuestra enhorabuena a aquellas bravas autoridades. Y a don Liborio»⁷⁴.

Por su parte, *La Fidelidad Castellana* comentando la representación teatral que había

tenido lugar en Burgos durante los primeros días de 1888 de la obra *No matéis al Alcalde* afirmaba: «(...) no dejo el público de reír viendo en el alcalde a don Liborio, la copia exacta de muchos de los alcaldes de nuestros días, pues, como decía nuestro festivo colega *El Papa-Moscas*: Hay alcaldes que no en balde/con la alcaldía se crecen. /Y al alcalde se parecen/ de *No matéis al Alcalde*»⁷⁵.

Con motivo de la destitución por corrupción de la Diputación Provincial de Málaga en pleno, en abril de 1888, la *Crónica Meridional*, recogiendo a su colega malagueño *Las Noticias*, publicaba lo siguiente: «Don Liborio está ya haciendo testamento y se empieza a ver rodeado de amigos que le ayuden a bien morir»⁷⁶.

La unanimidad resultaba casi total. Desde *La Libertad* que en 1891 lo calificaba de «alcalde de Málaga y de marras» hasta el portavoz del Partido Conservador de Cánovas que resumía así la labor corrupta de los liberal-fusionistas de Sagasta en Málaga de forma implacable:

«A medida que se avanza en el examen de las cosas de Málaga, se apodera del ánimo una repugnancia invencible; el Ayuntamiento, la Diputación y el gobierno civil, llenos de empleados que trabajan y no cobra y de otros que no trabajan y cobran; la resolución de todo, concedida al que ofrece más; el negocio más escandaloso en manos de quien lo pague más dadivosamente; las varas de alcalde repartidas como en pública subasta. Los escándalos llegan a tal extremo, que pienso con dolor algunas veces si será cierto que merece tales cosas el pueblo que las tolera.

¿Qué se necesita para corregir todo esto? Nada más que un gobernador que al día siguiente de llegar aquí, y sin consultar al ministro, suspendiese al Ayuntamiento y a la Diputación y metiese en la cárcel a media docena de *personas respetables* que han realizado ya sobrados méritos para no vivir entre gente honrada»⁷⁷.

En la propia Málaga, la prensa local también se mostró crítica con el alcalde, pero de forma más comedida. Incluso se publicó algún artículo defendiéndolo. Por desgracia solo se conserva, incompleta, la colección de *La Unión Mercantil* dirigida por Antonio Fernández y García y comprometida, en aquella época con posiciones liberales avanzadas cercanas al republicanismo. Pero el poder de don Liborio en Málaga era enorme y había que medir mucho lo que de él se decía. De hecho, el diario *El Mediodía*, dirigido por Narciso Franquelo se atrevió a publicar una de las *Cartas malagueñas*. Don Liborio se querelló contra dicho periódico, pero en esta ocasión el juez falló en su contra. Por su parte, *La Izquierda Reformista* publicó la citación del secretario del gobernador civil al periodista para interrogarle⁷⁸.

Tras las elecciones municipales de junio de 1887 donde don Liborio revalidó su alcaldía, dicho diario especulaba sobre la actitud que tomarían los nuevos concejales.

«Si no querían tomar posesión de sus cargos, pues aspiraban a la alcaldía (...) o, por el contrario, tomarán posesión con objeto de hacer una campaña administrativa, como haya habido pocas, escudriñando lo presente y lo pasado y no dejando pasar nada sin su protesta»⁷⁹.

Pese a las presiones del poder, hacían gala de una actitud crítica sobre los desaguados municipales, tanto *La Unión Mercantil* como *Las Noticias*. El tema venía de muy atrás como denunciaba un anónimo colaborador del primero de los diarios citados. Bajo el título de *La impunidad*, afirmaba:

«Dice Vd. en su periódico, que al estado que han llegado en Málaga las cosas, después de las gravísimas denuncias formuladas por *El Resumen* en sus ya famosas cartas malagueñas, hace falta que se abra una información, todo lo amplia posible.

Supone V. ¡Candidez como la suya! Que vendrá un delegado del Ministerio de la Gobernación, por exigencias legítimas de la opinión pública, pocas veces

tan escandalizada como ahora, lícito me parece, y además de lícito muy justo, si es que en esta tierra no se ha extinguido aun toda noción de equidad y de lógica, que venga a depurar no solo lo que es la actual administración municipal, sino lo que ha sido en años anteriores desde la fecha en que el desquiciamiento empezara: y aunque la tarea es ardua, y para llevada a cabo por hombres de inteligencia, entereza y buena voluntad, no es imposible, ni siquiera difícil.

Ahí están las colecciones de los periódicos locales. *El Reformista Andaluz* ya extinguido, y *Las Noticias* otras veces, en otras épocas, han hecho enérgica campaña contra la administración municipal al uso, citando casos concretos que por mucho tiempo fueron objeto especial de severísima crítica, al mismo tiempo que para la opinión era materia de escándalo»⁸⁰.

Sin duda, las irregularidades cometidas por los correligionarios de Sagasta en el Ayuntamiento de Málaga venían de muy atrás. Desde el mandato de Carlos Dávila Bertololi (1881-1883) satirizado hasta la sociedad en las caricaturas de Emilio Cerda en su revista *El País de la Olla* y denunciados en el artículo que publicó el diario *El Progreso* con el sugerente título *El Bajalato Malagueño*⁸¹.

Por supuesto los dimes y diretes proliferaron en los círculos políticos de la ciudad en torno a don Liborio y a las denuncias de Suárez de Figueroa. Un sector de la opinión criticó mucho el autismo de los concejales del Partido Reformista de López Domínguez en los plenos del Ayuntamiento. También se argumentaba por algunos que el segundo nombramiento como alcalde no se hubiese producido sin las cartas de *El Resumen*. O de la serenata costada por los empleados municipales para felicitarte por su segundo nombramiento⁸².

Desde luego las denuncias de Suárez Figueroa no sentaron nada bien a los dirigentes



EL MEDIODÍA DE MÁLAGA SE ATREVIÓ A PUBLICAR UNA DE LAS CARTAS MALAGUEÑAS

locales del Partido Reformista, donde militaba o al menos se sentía muy vinculado el periodista. Hasta el punto de manifestaron su desacuerdo con la campaña contra don Liborio ante el propio gobernador civil. Tampoco a la prensa local más o menos crítica le sentó bien que el redactor de *El Resumen* la acusase de ser muda en este tema⁸³.

Pero, en el fondo, todos estaban de acuerdo. Bueno. Casi todos. Solo ha sido posible detectar una tímida defensa de las actuaciones de don Liborio.

En una carta publicada por *La Correspondencia de España* y firmada bajo el seudónimo de Lerín, se venía a quitar hierro a las acusaciones que se habían formulado, basándose en que Adolfo Suárez bebía de fuentes interesadas y no contrastadas. Así, los hechos han de resultar revestidos de gran exageración, porque, al



LAS DENUNCIAS SOBRE CORRUPCIÓN EN EL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA LLEGARON AL CONGRESO

conocerlos, tiene que valerse de segundas personas que, bien apasionamiento o bien por interés particular, pudieran tergiversar las cuestiones⁸⁴.

Con gran disgusto de don Liborio y de su partido, el tema llegó, aunque muy atenuado al Congreso de los Diputados. En él, el diputado por el distrito de Archidona, el abogado granadino José Espinosa Bustos y al hilo del cese por parte del Gobierno de la Diputación Provincial de Málaga, solicitó, al entonces ministro de la Gobernación en la sesión de 3 de mayo de 1888:

«(...) tenga la bondad de enviar a la Cámara el expediente formado por el Ayuntamiento de Málaga para la subasta de los artículos adicionales de consumos, que debe obrar en la Dirección de administración local; rogándole al propio tiempo que envíe también copia del repartimiento formado por el mismo Ayuntamiento de Málaga para el año económico de 1887-1888, con toda la documentación, dictámenes, etc., que se encontrará en el Gobierno Civil de aquella provincia, a fin de que, una vez venido ese expediente, después de estudiarlo, tenga yo la honra de explicar la interpelación que anuncié al Gobierno el año pasado»⁸⁵.

Tras dicha petición se encontraba la intención de profundizar en la gestión municipal del impuesto de consumos y en las irregularidades denunciadas por *El Resumen*. El documento, por supuesto, llegó al Congreso. Contenía «el recur-

so de alzada presentado por varios concejales del Ayuntamiento de Málaga contra los acuerdos de aquel Municipio sobre concierto de los arbitrios adicionales a la tarifa de consumos con el arrendatario de los mismos»⁸⁶.

Y todo quedó ahí. José Espinosa debió leerse el expediente, pero no preguntó nada. Las presiones de la dirección de su partido debieron ser fortísimas hasta el punto de que, en noviembre de ese mismo año, se pasó a las filas del Partido Conservador de Cánovas por el que llegaría a ser senador por la provincia de Almería en 1891⁸⁷.

Todo el escándalo mediático descrito en los párrafos anteriores pone de manifiesto, en primer lugar y en concreto la protección que prestaban a don Liborio las más altas instancias del Partido Liberal, comenzando por el propio Sagasta. También el silencio cómplice de todos los concejales de la corporación municipal malagueña con independencia del partido en el que militasen. Y, por supuesto el del posterior ministro y entonces diputado liberal Andrés Mellado a quien se emplazaba en las cartas abiertas que Adolfo Suárez de Figueroa publicó en *El Resumen*.

Seguro de todo lo anterior, el entonces alcalde de Málaga emprendió una implacable batalla judicial contra el periodista crítico, de la que salió triunfante. A finales de noviembre de 1887, le fue impuesta a Suárez de Figueroa «la pena de tres años, seis meses y veinticinco días de destierro y multa de 200 pesetas»⁸⁸.

Y, a niveles generales, el caso de las denuncias de *El Resumen* contra don Liborio constituye un episodio más no estudiado hasta el momento presente de un sistema político absolutamente corrupto, hipócrita y falso que contemporáneos como Joaquín Costa denunciaron en ensayos con títulos tan significativos como *Oligarquía y Caciquismo como forma actual de gobierno en España* y que, ha sido estudiado en profundidad en nuestros días en monografías como la debida a José Varela Ortega bajo otro título muy descriptivo: *Los amigos políticos*⁸⁹.

CARICATURA

A finales de diciembre de 1889, don Liborio, tras completar su segundo mandato, cesó en el cargo de alcalde de Málaga siendo sustituido por el también liberal Miguel Sánchez Pastor, no sin antes dejar «colocado» a su antiguo ordenanza en el consistorio, Antonio López Games como conserje del nuevo mercado de Alfonso XII (actual Mercado Central) para evitar su cesantía con el cambio de corporación⁹⁰.

Su cese fue aprovechado por el director de *La Unión Mercantil*, Antonio Fernández y García para publicar el día 28, festividad de los Santos Inocentes, un amplio artículo titulado *La estatua de don Liborio*, firmado bajo el seudónimo *Polibio*, que incluía una caricatura del mismo.

Era, realmente una inocentada, tan característica de la prensa, tanto en aquellos días como en la actualidad. Con un tono irónico, e incluso sarcástico, el periodista daba a sus lectores la falsa noticia del proyecto de erigir una estatua para perpetuar su memoria en la plaza de la Constitución. Perdido el miedo a sus terribles represalias como alcalde, Fernández y García se explayaba sobre el personaje, calificándolo ya de «alcalde de ultratumba». Según el periódico, sus partidarios, «la comisión mixta de jilgueros y canarios fusionistas» habían decidido poner en marcha el proyecto, del cual daba detalles.

Su figura quedaría perpetuada «mirando de perfil hacía la nueva calle del marqués de Larios, y figurando que echa el humo de su clásico cigarro puro, en forma de incienso, al ensanche de la calle de Granada, sus dos grandes obras favoritas (...) acordándose, además, que desaparezca la fuente monumental desnivelada (sic), teniendo en cuenta dos importantes y atendibles razones. Primera, porque las figuras de la fuente podían humedecer la estatua de don Liborio cuando sopla el Levante fuerte. Y, segunda, porque el susurrar de las aguas, al caer con monótono son, remeda los sollozos de los acreedores municipales a quien el alcalde convirtió los ojos en fuentes».



MIGUEL SÁNCHEZ PASTOR LE SUSTITUYÓ COMO ALCALDE A FINALES DE DICIEMBRE DE 1889

El artículo se completaba con una inmisericorde caricatura del personaje con la excusa de que el periódico había logrado hacerse con una copia del proyecto. En ella el ya exalcalde aparece como una figura de escasa estatura, desproporcionada, ataviado con su clásica gaviña y sombrero de copa y un puro humeante en su boca. Para incidir, además, en la ignorancia e incompetencia de sus aduladores, se criticaba el error que aparecía en la inscripción del pedestal: «la comisión fusionista ha escrito *Liboriun* en vez de *Liborium*, mostrando que en el latín están a la misma altura que en prácticas administrativas».

Y, desde luego estaba claro que don Liborio debía ser pequeño en extremo, y el periodista vinculaba esto con su talla política, pues el artículo concluía de la siguiente for-



CARICATURA DE LIBORIO GARCÍA

ma: «Procurad que el pedestal sea chico y que la estatua alce poco, porque, de otro modo las generaciones venideras no van a conocer a don Liborio»⁹¹.

FAMILIA. FALLECIMIENTO Y BALANCE VITAL

En el terreno personal nuestro personaje contrajo matrimonio con María Posada Bautista en 1865. Su esposa según los datos censales había nacido en Almería en 1844. Fruto del mismo nacieron y llegaron a la edad adulta seis hijos: Eladia, nacida en 1866; María, nacida en 1870; Liborio, nacido en 1872; Amelia, nacida en 1875; Concepción, nacida en 1882; Salvador, nacido en 1884 y Antonia, nacida en 1886⁹².

Al construir el gran edificio de calle Luis de Velázquez 4, con fachada también a calle Granada, don Liborio y su extensa familia habitaron durante más de un cuarto de siglo hasta los primeros años del siglo XX, el amplísimo piso primero del inmueble donde, como hemos comprobado en páginas anteriores, también estableció un amplio bazar en los bajos. Su nivel de ingresos le permitía tener un servicio doméstico integrado por dos mujeres internas⁹³.

Sin embargo, en los últimos años de su vida, junto a los achaques de la edad, don Liborio debió sufrir importantes adversidades económicas, lo que le obligó a mudarse a un domicilio mucho más reducido y molesto en calle Álamos 15 donde falleció el 5 de diciembre de 1908 a causa de una «oclusión intestinal»⁹⁴.

El inventario de su testamentaria revela que, en sus últimos años, tuvo que vender buena parte de sus propiedades inmobiliarias y contraer abultadas deudas. Solo mantenía en su poder dos casas en calle Lagunillas, otra en el Muro de san Julián, una pequeña finca en el partido de Santa Catalina y el inmueble de calle Álamos donde falleció, valorado todo ello en 47.660 pesetas. Contra este patrimonio existían unas deudas cuantificadas en 22.405 pesetas⁹⁵.

DURANTE SU MANDATO MÁLAGA LE DEDICÓ UNA CALLE ENTRE LAS DE NUEVA Y LARIOS



Como persona había logrado, desde lo más humilde, conseguir, con grandes luces y sombras, una posición relevante económica, social y política en la Málaga de su tiempo. Como destacaba la esquila y la necrológica publicada en *El Popular*, a los cargos de gobernador civil y alcalde hay que añadir que fue distinguido, en vida, con las grandes cruces de la Orden de Isabel la Católica y de Carlos III. En función, sobre todo de su paso por la alcaldía de Málaga ostentó, asimismo, los cargos de vocal de la Junta de Obras del Puerto y de la Junta Provincial de Sanidad⁹⁶.

Debió resultarle especialmente amargo la tardía carrera política de su acérrimo enemigo, Adolfo Suárez de Figueroa que ingresó con todos los honores en el Partido Liberal muy a finales del siglo XIX y obtuvo escaño en el Congreso de los Diputados por diversas circunscripciones de la provincia de Málaga (Coín, Archidona, Gaucín, la propia ciudad de Málaga) entre los años 1896 y su fallecimiento ocurrido en 1910⁹⁷.

Su entierro en el Cementerio de San Miguel constituyó una multitudinaria manifestación de duelo con la presencia de la Málaga oficial presidida por el alcalde accidental y representantes de la vida económica, social, política y cultural de la ciudad⁹⁸.

Pero, sin duda la huella de su nombre en Málaga quedó perpetuada al final de su mandato como alcalde en la trama urbana del centro



DON LIBORIO FALLECIÓ EL 5 DE DICIEMBRE DE 1908 EN CALLE ÁLAMOS Nº 15

de la ciudad. En septiembre de 1889 un grupo de propietarios de los inmuebles de la calle Almacenes, que había sido reurbanizada por el Ayuntamiento al mismo tiempo que se construía la nueva calle Marqués de Larios, dirigió una petición a la corporación municipal en el sentido de que la renovada vía pública llevase el nombre de Liborio García. De esta forma la calle abierta junto al antiguo Conventico y que une Larios con calle Nueva lleva desde entonces el nombre de este personaje⁹⁹. •

ESQUELA PUBLICADA EN *EL POPULAR*



NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 Una síntesis, aún válida sobre centuria es la de GARCIA MONTORO, Cristóbal: «La Málaga del siglo XIX», en *Historia de Málaga*. Diario SUR.
- 2 Un modelo a seguir en el estudio de personajes relevantes de la Málaga decimonónica en el ámbito económico y político es el establecido por GÁMEZ AMIAN Aurora: *Fermín Alarcón Lujan: un empresario capitalista en la Málaga de la segunda mitad del siglo XIX*. Diputación Provincial. Málaga, 1990.
- 3 Archivo Diocesano del Osma-Soria. Libro VII de Bautizados. Sotillo del Rincón y la Aldehuela (1827-1856), fol. 31v. En el Padrón General de Habitantes del año 1890 de Málaga aparece como fecha de nacimiento el 26 de julio de 1827. Archivo Municipal de Málaga.

- 4 GONZÁLEZ GÓMEZ, Anastasio: *La región de «El Valle»*. Imprenta de E. Las Heras. Soria, 1931, pág. 3, 6, 17, 22, 23 y 26.
- 5 LACOMBA AVELLAN, Juan Antonio: *Sociedad y política en Málaga en la primera mitad del siglo XIX*. Ágora. Málaga, 1989. GARCÍA MONTORO, Cristóbal: «El cuerpo social del comercio malagueño del siglo XIX» *Homenaje a don Francisco Bejarano*. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo. Málaga, 1993, págs. 83-102.
- 6 VILA, Benito: *Guía del viajero en Málaga*. La Ilustración Española. Málaga, 1861, pag.310. MERCIER, D.A. y LACERDA, Emilio de: *Guía de Málaga y su provincia*. Tipografía de la Marina de A. Ripoll. Cádiz, 1866, págs. 254 y 50 de la sección de anuncios.
- 7 MUÑOZ MARTÍN, Manuel: *Los promotores de la economía malagueña del siglo XIX*. Colegio de Economistas de Málaga y Fundación Unicaja. Málaga, 2008, pág. 126. Padrón Municipal de Málaga. Año 1890. Sobre la desamortización y derribo de los conventos femeninos citados, ver RODRIGUEZ MARÍN, Francisco: *Málaga Conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*. Arguval. Málaga, 2000.
- 8 ENCISO, Carmen. NAVAS, Elisa: *George Langworthy y Santa Clara*. Ediciones de El Genal. Málaga, 2014, pag29. Centro Sesmero de Alhaurín de la Torre. Signatura 028.07.04. Entre los invitados se encontraban la marquesa del Castrillo, la baronesa de Bekmani, Pepita y Emilia Castrillo, Bebel e Inés Heredia, Elena y Leonor Bidwel, Victoria Heredia y Paulina Bolín siendo los caballeros José Gartner, Ricardo Gross, Luis Krauel, Plácido Gómez de Cádiz, Félix y Juan Bolín, José Larios y Francisco Mitjana.
- 9 Archivo Histórico Provincial de Málaga. Notario Francisco Díaz Trevilla. Protocolo 6.127. MUÑOZ CERISOLA, Nicolás: *Indicador comercial de España para 1891*. Año XII. Tipografía del indicador de España, páginas de anuncios. También aparecen referencias en las págs. 67, 69 y 87 del texto. MONIZ, Lorenzo: *Guía de Málaga y su provincia para 1878*. Establecimiento tipográfico de Las Noticias. Málaga, 1878, pág. 118. *El Resumen*, 6 de agosto de 1887, pág.2.
- Los protocolos notariales de aquel momento recogen numerosas operaciones de compra venta protagonizadas por Liborio García: fincas en el partido de Santa Catalina (Primero de la Vega, Torremolinos, calle Álamos, calle Lagunillas, calle Los Frailes Haza del Castillo...), así como préstamos hipotecarios otorgados y recibidos por él. Ver especialmente el del notario Francisco Díaz Trevilla durante los años 1904 y 1906.
- 10 JIMÉNEZ GUERRERO, José: *Los sucesos revolucionarios de 1854 en Málaga*. Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1994. La Milicia Nacional fue un cuerpo de ciudadanos armados cuya finalidad consistía en mantener el orden público y defender el régimen constitucional. La actuación revolucionaria de muchos de sus miembros en 1854, 1868 y 1873 llevó a su disolución definitiva en 1876. Ver PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio: *Milicia Nacional y Revolución Burguesa*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1978.
- 11 VILCHES GARCÍA, Jorge: *Progreso y libertad: el Partido Progresista en la revolución liberal española*. Alianza Editorial. Madrid, 2001. CEPEDA ADÁN, José: «La figura de Sagasta en la Restauración». *Hispania. Revista Española de Historia*, nº 92 (1963) págs. 581-602.
- 12 VILCHES GARCÍA, Jorge: Op, cit, págs. 403-411. LÓPEZ CORDON CORTEZO, María Victoria: *La Revolución de 1868 y la I República*. Siglo XXI. Madrid, 1976 págs. 71-74.
- 13 MORALES MUÑOZ, Manuel: «Reconsideración del Cantón Malagueño». *Mélanges de la Casa de Velázquez* (1992), págs. 7-20. JIMÉNEZ López, José Antonio: «Historia de un separatismo. El Cantón Malagueño». *Gibraltar*, nº 25 (1973), págs. 121-158. Sobre la suscripción para recaudar fondos con destino a la Guerra Carlista y el libelo escrito por los carlistas malagueños, ver: *El Gobierno*, 10 de marzo de 1874, pág. 1. *La Iberia*, 10 de marzo de 1874, pág. 2.
- 14 *La Iberia*, 24 de septiembre de 1874, pág. 3 *El Avisador Malagueño*, 25 de septiembre de 1874, pág. 3 y 29 de septiembre de 1874, pág. 3. ALONSO GONZÁLEZ, Fernando: «Aquella venta de armas del Ayuntamiento de Málaga en 1874»: *Sur digital*, 21 de junio de 2020.
- 15 FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: *Historia política de la España contemporánea*. 1. 1868-1885. Alianza Editorial. Madrid, 1972, págs. 368 y siguientes. JOVER ZAMORA, José María: «La época de la Restauración. Panorama político-social, 1875-1902», en *Historia de España dirigida por Manuel Tuñón de Lara*. Labor. Barcelona, 1983, págs. 271-406.
- 16 FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: Op. cit., pág. 371.
- 17 CAJAL VALERO, Arturo: *El gobernador civil y el estado centralizado del siglo XIX*. Ministerio de Administraciones públicas. Madrid, 1999.
- 18 *El Avisador Malagueño*, 17 de febrero de 1881, pág. 2 *Gaceta de Madrid*, 16 de febrero de 1881, pág. 2 y 26 de junio de 1881, pág. 1. *La Correspondencia de España*, 17 de febrero de 1881, pág. 2. *El Eco de Salamanca*, 27 de febrero de 1881, pág. 2.
- 19 *Gaceta de Madrid*, 29 de agosto de 1882, pág. 630.
- 20 *La Crónica* (Badajoz), 28 de octubre de 1886. Pág. 2. *Crónica de Cataluña*, 28 de octubre de 1886, pág. 7. *La Crónica Meridional*, 24 de julio de 1887, pág. 1.

- 21 *El Globo*, 6 de agosto de 1883, pág. 1.
- 22 FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: Op. cit., págs. 386-387. *El Áncora*, 9 de agosto de 1883, pág. 1. *La Unión Democrática*, 9 de agosto de 1883, pág. 2. *La Cruz*, 20 de mayo de 1903, pág. 1.
- 23 *La Dinastía*, 11 de noviembre de 1883, págs. 602-603. *La Autonomía*, 10 de agosto 1883, pág. 3. *Gaceta de Madrid*, 8 de agosto de 1883, pág. 1. *La Unión Democrática*, 11 de agosto de 1883, pág. 2. La prensa de signo católico e integrista llegó a vincular su fracaso a la hora de atajar la sublevación republicana de Badajoz a que don Liborio frecuentaba un amplio círculo de amistades miembros de la Masonería que lo habían neutralizado. *La Cruz*, 20 de mayo de 1903, pág. 1.
- 24 *La Correspondencia de España*, 22 de mayo de 1883, pág. 1 y 4 de junio de 1883, pág. 3.
- 25 *La Correspondencia de España*, 13 de septiembre de 1883, pág. 1. Por desgracia no se conservan colecciones hemerográficas de prensa malagueña del año 1883.
- 26 CRESPILO CARRÉGALO, Francisco: *Elecciones y partidos políticos en Málaga (1890-1901)*. Diputación Provincial, Málaga, 1990, pág. 37. *La Iberia*, 7 de abril de 1885, pág. 3.
- 27 *La Correspondencia de España*, 17 de enero de 1891, pág. 2. *La Libertad*, 3 de abril de 1891, pág. 1.
- 28 *La Correspondencia de España*, 28 de agosto de 1892, pág. 2. *La Época*, 29 de agosto de 1892, pág. 3. José Rosado González, natural y vecino de Alhaurín de la Torre, seguramente cacique en aquella localidad del Partido Liberal llegó a alcanzar, en enero de 1894, la vicepresidencia de la Diputación de Málaga. *La Correspondencia de España*, 25 de enero de 1894, pág. 2.
- 29 *La Correspondencia de España*, 23 de diciembre de 1892, pág. 2.
- 30 «El templo, colgado de negro, estaba profusamente alumbrado. El catafalco y el altar mayor se veían cubiertos por coronas, presentando la iglesia un aspecto imponente. Presidieron el duelo D. Juan Peralta Apezteguía, D. Liborio García, D. Bartolomé y D. Carlos Dávila. Don Antonio Gómez Díaz, D. Agustín Pérez de Guzmán y Don Enrique Risueño». *La Correspondencia de España*, 20 de julio de 1893, pág. 2.
- 31 CRESPILO CARRÉGALO, Francisco: Op. cit., pág. 118. *El Liberal*, 8 de junio de 1895, pág. 2.
- 32 CRESPILO CARRÉGALO, Francisco: Op. cit., págs. 39 y 115.
- 33 ORDUÑA REBOLLO, Enrique: *Historia del municipalismo español. El régimen municipal en la Constitución de 1876. La reforma del régimen local en la Restauración*. <http://laadministracionaldia.inap.es/noticia.asp?id=1057383>
- 34 ESTRADA Y SEGALERVA, José Luis: *Catálogo General de Málaga*. Imprenta López. Málaga, 1973, pág. 11.
- 35 Archivo Municipal de Málaga, Actas Capitulares, libro 287 fol. 62v. *El Avisador Malagueño*, 16 de marzo de 1886, pág. 3 y 17 de marzo de 1886, pág. 2. Málaga como otras zonas de España había sufrido el azote de cólera desde mediados del siglo XIX, registrándose fuertes brotes en 1855, 1860 y 1885. CARRILLO MARTOS, Juan Luis: «Enfermedad y sociedad en la Málaga del siglo XIX». *Gibraltar*, nº 24 (1972), págs. 137-161.
- 36 GARCÍA LASAOSA, José: «El marco jurídico de las haciendas locales en España a finales del siglo XIX». *Baética, Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, nº 8 (1985), págs. 447-460.
- 37 *Suplemento al número 6.723 del «Diario Mercantil»* de Málaga en Archivo Díaz de Escovar (A.D.E.), caja 306 (6.1.).
- 38 «(...) no hablemos del abandono de las calles, donde no se renueva un adoquín, ni se ponen los que hacen falta, como en la Plaza (de la Constitución) que aún continua terriza, ni en las que los carros han convertido en dilatados surcos, conservándose los arrecifados como indican esas bellas muestras de calle de Martínez y Cuarteles (...)». Citado por ARCAS CUBERO, Fernando: *El País de la Olla. La imagen de España en la prensa satírica de la Restauración*. Argual. Málaga, 1990, págs. 163-165.
- 39 *La Época*, 31 de agosto de 1886. *La Unión Mercantil*, 3 de julio de 1887, pág. 2; 5 de julio de 1887, pág. 2; 18 de marzo de 1881, pág. 2; 9 de julio de 1887, pág. 3. El impopular impuesto de consumos había sido establecido en 1845 con la reforma tributaria Mon-Santillán. Era un impuesto indirecto (el IVA de la época) y gravaba los bienes de primera necesidad (de comer, beber y arder): alimentos bebidas alcohólicas combustibles y sal. Fue abolido tras la Revolución de 1868, pero puesto en vigor de nuevo durante la Restauración hasta su eliminación definitiva en 1911. VALLEJO POUSADA, Rafael: «El impuesto de Consumos y la resistencia antifiscal en la España de la segunda mitad del siglo XIX». *Revista de Historia Económica*, Año XIV nº 2 (1996), págs. 339-370. Ignacio Sabarter y Arauco (1824-1889) fue un relevante empresario, banquero y político de origen catalán pero que vivió y desarrolló sus actividades en Úbeda. Considerado el banquero más importante de la provincia de Jaén, representó en España a la compañía francesa Gas Lebon. Ver TARIFA FERNÁNDEZ, Adela: «Ignacio Sabarter y Arauco». *Diccionario biográfico de la Real Academia de la Historia*: <https://dbe.rah.es>
- 40 *La Crónica Meridional*, 22 de diciembre de 1888, pág. 2. A.M.M., A.A.CC., libro 287, fol. 243 v-262. Una panorámica sobre el río Guadalmedina y los sucesivos proyectos de desvío del mismo en OLMEDO CHECA,

Manuel: *José María de Sandra. Precursor del urbanismo moderno malagueño*. Benedicto Editores. Málaga, 1998, págs. 80-89. Respecto a la gestación y apertura de la calle Larios, ver: BEJARANO ROBLES, Francisco: *Las calles de Málaga*. Editorial Sarriá. Málaga, 2000, págs. 510-547.

- 41 *Ibid.*, págs. 510-526.
- 42 Sobre la génesis y desarrollo de la primera Feria de Agosto, ver MATEO AVILÉS, Elías de: *Los orígenes de la Feria de Agosto de Málaga*. Arguval. Málaga, 1997, págs. 191-219.
- 43 *La Crónica* (de Badajoz), 23 de enero de 1890, pág. 2.
- 44 *Suplemento al número 6.723 del Diario Mercantil* de Málaga. A.D.E., caja 306 (6.1.).
- 45 *La Correspondencia de España*, 7 de mayo de 1888, pág. 1. *La Antorcha*, 3 de mayo de 1888, pág.3. *Diario de Córdoba*, 18 de mayo de 1888, pág. 3.
- 46 *La Unión Mercantil*, 6 de junio de 1887, pág. 2 y 7 de agosto de 1887, pág.2.
- 47 Recogido por *La Crónica Meridional*, 28 de agosto de 1887, pág.3.
- 48 Este diario publicó su primer número el 28 de febrero de 1885 y duró hasta el 12 de noviembre de 1900. Nació gracias al marco legal auspiciado por la ley de prensa de Sagasta de 26 de julio de 1883. Estuvo auspiciado, en sus primeros años, por el partido político Izquierda Dinástica, creado en 1882 para situarse precisamente a la izquierda del Partido Fusionista. Sus promotores, el general Serrano y su sobrino, el general López Domínguez, junto a políticos y periodistas como José Gutiérrez Abascal o el Augusto Suárez Figueroa, pretendían mantener el legado de la Revolución de 1868: monarquía democrática y soberanía nacional. BONED CÓLERA, Ana: «El Resumen: estudio de las bases estructurales de un periódico de la Restauración». *Historia y Comunicación Social I*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Madrid, 1996 págs. 247-257. Sobre la Izquierda Dinástica ver ARTOLA GALLEGO, Miguel: *Partidos y Programas políticos (1808-1936)*. Madrid, 1974, págs. 335-338. La colección completa de este periódico se encuentra en la Hemeroteca Municipal de Madrid.
- 49 Adolfo Suárez de Figueroa (1860-1910) fue un insigne periodista malagueño nacido en Estepona. Desarrolló todo en carrera profesional en Madrid, en las páginas de *El Imparcial*, del ya citado *El Resumen* y del *Diario Universal* dirigidos por su hermano Augusto. Estuvo al frente, sucesivamente *El Resumen* y *El Nacional*. Con firmes convicciones democráticas, emprendió importantes campañas contra la corrupción en Málaga y, ya en los primeros años del siglo XX contra la política ultraconservadora del entonces presidente del Consejo de Ministros, Francisco Silvela. Se vio envuelto en frecuente querellas judiciales e incluso en un duelo frente al director de *El Tiempo*. Fue diputado a Cortes por Málaga entre 1896 y 1910. CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (ed.): *Diccionario de escritores de Málaga, y su provincia*. Castalia. Madrid, 2002, págs.926-927. <https://www.congreso.es/web/guest/historico-diputados>
- 50 *El Resumen*, 24 de junio de 1887, pág.1.
- 51 *Ibid.*, 25 de julio de 1887, pag.1
- 52 *Ibid.*, 25 de julio de 2887, pág.2. Esta característica es resaltada por VARELA ORTEGA, José: *Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900)*. Alianza Editorial. Madrid, 1977, pág. 355.
- 53 *El Resumen*, 26 de junio de 1887, pag.2.
- 54 *El Resumen*, 27 de junio de 1887, pag.2.
- 55 *El Resumen*, 4 de julio de 1887, pag.1.
- 56 *El Resumen*, 5 de julio de 1887, pag.1.
- 57 *El Resumen*, 12 de julio de 1887, págs. 1-2.
- 58 *El Resumen*, 13 de julio de 1887, pag. 1. Sobre Ramón Larroca, ver *Boletín de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*. Vol. 4, nº 4 (enero 1920), pág. 288.
- 59 *El Resumen*, 18 de julio de 1887, pág. 1. En dicho artículo se afirmaba que Larroca alardeaba de ser «bachiller en artes, doctor y catedrático por oposición de un instituto». Manuel Melgares, natural de Algarrobo, actuó como bandolero en La Axarquía junto a El Bizco de El Borge y Francisco Antonio de Vélez-Málaga entre 1883 y 1887. Para Francisco Montoro, especialista en el tema, Melgares fingió su muerte y huyó a Argentina. MONTORO FERNÁNDEZ, Francisco: «El bandolerismo en la comarca malagueña de la Axarquía durante el siglo XIX. Aproximación a su historia». *Isla de Arriarán*, vol. XVI (2000) págs. 165-177.
- 60 «Cartas malagueñas. La compra de un periodista.» *El Resumen*, 23 de julio de 1887, pág. 1.
- 61 «Comentarios a una carta». *El Resumen*, 23 de julio de 1887, pág. 1.
- 62 *El Resumen*, 30 de julio de 1887, pág. 1.
- 63 *El Resumen*, 30 de julio de 1887, págs. 1 y 2. El príncipe inglés que entonces ostentaba el título de duque de Edimburgo era Alfredo Ernesto Alberto de Sajonia-Coburgo Gotha (1884-1900). Era el segundo hijo varón de la reina Victoria del Reino Unido y del príncipe Alberto de Sajonia Coburgo. Marino de profesión, visitó varias ciudades españolas, incluida Málaga en el verano de 1887. «El duque de Edimburgo», en *El Resumen*, 8 de julio de 1887, pág. 1.
- 64 *El Resumen*, 6 de agosto de 1887, pág. 2. *La Correspondencia de España*, 7 de agosto de 1887, pág. 1. *La Unión Mercantil*, 6 de agosto de 1887, pag.3. Según

- este último periódico, Suarez de Figueroa no se quedó al término de la sesión vistas las miradas amenazantes de una parte del público.
- 65 Archivo Municipal de Málaga. Actas Capitulares. Libro 288 fol. 179v.-180v:5 de agosto de 1887.
- 66 Archivo Municipal de Málaga. Actas Capitulares. Libro 288, fols.213-217v.: 9 de julio de 1887, pág. 2-4: 3 de agosto de 1887.
- 67 *El Guadalete*, 6 de julio de 1887, pag.2.
- 68 *El Liberal y El Guadalete*, 5 de agosto de 1887 pag.1.
- 69 *La Política*, 14 de agosto de 1887, pág. 1. *La Correspondencia de España*, 12 de septiembre de 1887, pág. 1. *La Crónica Meridional*, 7 de octubre de 1887, pág.3 y 8 de diciembre de 1888, pag.2.
- 70 *La Postdata* se publicó en Málaga entre agosto de 1887 y diciembre de 1888. Su primer director era un tal Pedrazas que ya había servido como ariete del periodismo amarillo y al servicio del poder. Luego se hizo cargo de la dirección Nicolás Muñoz Cerisola. *La Política*, 14 de agosto de 1887, pág. 1. *La Correspondencia de España*, 5 de agosto de 1888, pág. 3 y 2 de enero de 1889, pág. 2. *La Política*, 14 de agosto de 1887, pág. 1.
- 71 *El Guadalete*, 29 de junio de 1887, pág. 3.
- 72 *Revista Contemporánea*, 30 de julio de 1887, pág. 207.
- 73 *La Crónica Meridional*, 30 de julio de 1887, pág. 2.
- 74 *La Crónica*, 3 de noviembre de 1887, pág. 1.
- 75 *La Fidelidad Castellana*, 10 de enero de 1888, pág. 3. *No matéis al alcalde* fue una popular obra calificada de «juguete cómico en un solo acto», original del dramaturgo y periodista Eduardo Zamora y Caballero (1835-1899).
- 76 *La Crónica Meridional*, 25 de abril de 1888, pág. 3.
- 77 Recogido por *El Tradicionalista*, 14 de julio de 1889, pág. 2. *La Libertad*, 3 de abril de 1891, pág. 1.
- 78 *La Crónica Meridional*, 26 de junio de 1888, pág.2. *La Política*, 15 de julio de 1887, pág.2. *La Unión Mercantil*, 30 de junio de 1887, pág. 2. Sobre los años iniciales de este rotativo y su director, ver GARCÍA GALINDO, Juan Antonio: *Prensa y sociedad en Málaga 1875-1923. La proyección nacional de un periodismo periférico*. Edinford. Málaga, 1994, págs. 47-69.
- 79 *La Unión Mercantil*, 30 de junio de 1887, pág. 2.
- 80 *La Unión Mercantil*, 29 de julio de 1887, pág. 2.
- 81 *La Unión Mercantil*, 28 de junio de 1887, pág. 2 y 12 de julio de 1887, pág. 2. ARCAS CUBERO, Fernando: Op. cit.
- 82 *La Unión Mercantil*, 1 de julio de 1887, pág. 2, 2 de julio de 1887, pág. 2 y 9 de agosto de 1887, pág. 2.
- 83 *El Resumen*, 19 de julio de 1887, pág. 1. *La Unión Mercantil*, 2 de agosto de 1887, pág. 2.
- 84 *La Correspondencia de España*, 18 de diciembre de 1877, pág. 2.
- 85 *Diario de Sesiones de Cortes. Congreso de los Diputados. Legislatura 1887-1888*, pág. 3.036. *El Correo de Teruel*, 23 de marzo de 1888, pág.1
- 86 *Ibid.*, Sesión de 19 de mayo de 1888, pág. 3.497.
- 87 *La Provincia, órgano del Partido Liberal-Conservador*, 8 de noviembre de 1888, pág. 2. *La Independencia*, 24 de abril de 1910, pág. 2.
- 88 *El Popular* (de Granada), 29 de noviembre de 1887, pág.2.
- 89 COSTA MARTÍNEZ, Joaquín: *Oligarquía y caciquismo como forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarlo*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2013. VARELA ORTEGA, José: Op. Cit., especialmente págs. 353-433.
- 90 *La Unión Mercantil*, 2 de enero de 1890, pág. 1.
- 91 *La Unión Mercantil*, 28 de diciembre de 1889, pág. 1.
- 92 Archivo Municipal de Málaga. Padrón general de habitantes. Año 1882 vol. 633 fol. 90v. Año 1900, vol. 1.001, fol. 12. Año 1904, vol.1.048, fol. 6v.
- 93 *Ibid.* Este piso sería utilizado durante los años de la II República por el partido Izquierda Republicana y, tras la Guerra Civil, por la Agrupación de Cofradías.
- 94 *El Popular*, 5 de diciembre de 1908, pág. 1. Registro Civil de Málaga, tomo 112 de defunciones. Distrito 1, inscripción y folio 371.
- 95 Archivo Histórico Provincial de Málaga, leg. 6228. Protocolo del notario Francisco Díaz Trevilla. Partición de bienes de D. Liborio García Bartolomé. 4 de marzo de 1909.
- 96 *Ibid* y URBANO, Ramón A., DUARTE, José: *Guía de Málaga*. Imprenta de Arturo Gilabert. Málaga, 1888, pág. 169.
- 97 <https://www.congreso.es/historico-diputados>
- 98 La relación completa de los asistentes a la conducción y al sepelio en *El Popular*, 7 de diciembre de 1908, pág. 1.
- 99 Archivo Municipal de Málaga, Caja 4.449/8.

ÍGOR STRAVINSKI (1882-1971). EL RITMO EMANCIPADO

Javier Boned Purkiss

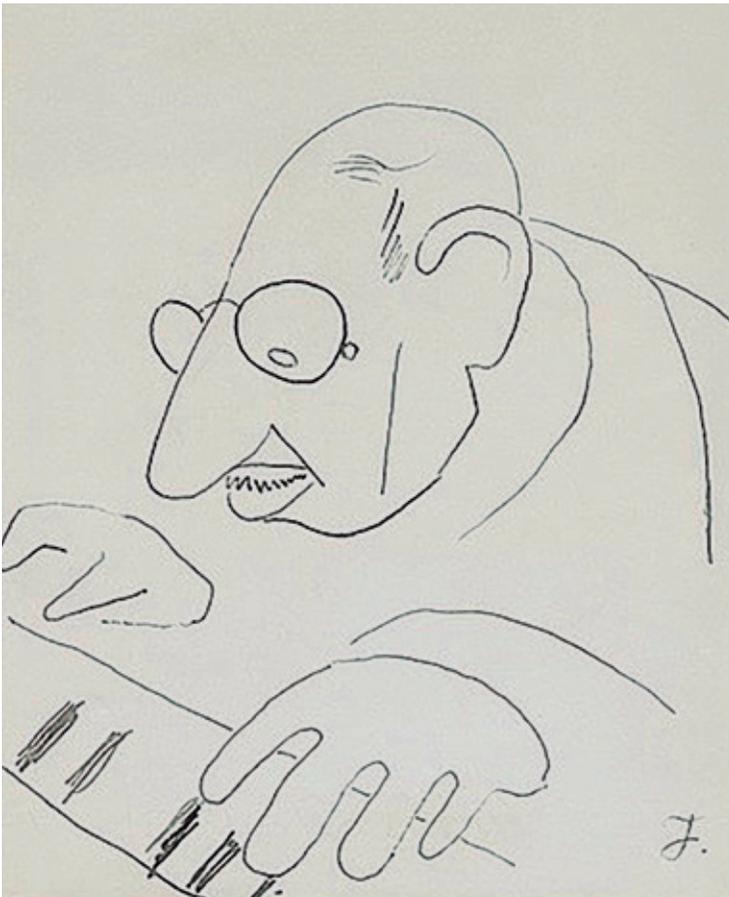
El 6 de abril de 2021 se cumplieron cincuenta años de la muerte de Igor Stravinski, sin duda uno de los compositores más importantes e influyentes del siglo veinte. Stravinski revolucionó la orquestación y abarcó varios géneros, reinventando el ballet en su movimiento, los conceptos de ritmo y tiempo, atravesando sus etapas creadoras desde el folklorismo tradicionalista ruso, hasta

la música serial, pasando por la politonalidad, el neo-clasicismo o la música dodecafónica.

Las obras que le valieron el reconocimiento mundial fueron compuestas en tres periodos: En el primero, conocido como «ruso», destacan *El pájaro de fuego* (1910), *Petrushka* (1911), *La consagración de la primavera* (1913), *Las Bodas* (1914), e *Historia de un soldado* (1918). Su etapa denominada «neoclásica» comenzó con *Pulcinella* (1919-20), continuando con *Apollon Musagète* (1927-28), *El beso del hada* (1928), *Juego de naipes* (1936) y *Orfeo* (1948-51). Después de esta etapa, adoptó el método dodecafónico a partir de su ballet *Agon* (1953-57), con obras como *In Memoriam Dylan Thomas* (1954), *Canticum Sacrum* (1958) y *Movimientos para piano y orquesta* (1959). El ballet *Agon* supuso una especie de enciclopedia en miniatura de toda su obra, conteniendo muchas de las peculiaridades de Stravinski, primitivismo, neoclasicismo, serialismo, aspectos rítmicos innovadores, ingenio armónico y una amplia e impetuosa orquestación.

Una de las fechas clave que señalan el nacimiento de la llamada música contemporánea fue el 29 de mayo de 1913, día en que Stravinski estrenó el ballet *La consagración de la primavera*. «Su armonía politonal, sus ritmos abruptos y dislocados y su agresiva orquestación provocaron en el público uno de los mayores escándalos de la historia del arte de los sonidos»¹, confirmando el liderazgo del compositor respecto a una nueva vanguardia musical (aunque él nunca se consideró revolucionario). Por oposición al vanguardismo expresionista de Arnold Schoenberg, Stravinski fue relacionado desde un primer momento con la revolución cubista, (se le llegó a comparar con Picasso en el campo de las artes plásticas), aunque siempre estuvo caracterizado por transitar de un estilo musical a otro con absoluta facilidad, sin perder por ello su propia personalidad.

FIGURA 1. JEAN COCTEAU (1889-1963). RETRATO DEL COMPOSITOR IGOR STRAVINSKI AL PIANO. (TINTA: 28,5 X 20,5 CM.)



En la *Semana de la Bauhaus* en Weimar, el 19 agosto de 1923, y junto con *Concierto grosso para seis instrumentos solistas*, de Ernst Krenek, se interpretó, con gran éxito, *La historia de un soldado*, que se puede calificar como una obra de Stravinski a caballo entre el ballet y la ópera de cámara. Con texto de Ferdinand Ramousse, esta obra había sido estrenada cinco años atrás en el teatro Municipal de Lausana, en septiembre de 1918. La orquesta de esta obra de cámara utilizaba los registros más agresivos de la familia tradicional de instrumentos: dos maderas, clarinete y fagot; dos metales, corneta de pistón y trombón; cuerdas agudas (violín) y cuerdas graves (contrabajo) y un conjunto de percusión próximo al de las baterías de jazz.

Stravinski no se movía bajo ninguna ideología ni estética preconcebidas en lo que se refería a su labor como compositor. Reivindicaba la libertad de creación musical sin tener que atender a ninguna especulación intelectual. De su versatilidad como compositor son fiel testimonio estas palabras: «... Es pues merced al libre juego de sus funciones cómo se revela la obra y se justifica. Tenemos la libertad de adherirnos o no a ese libre juego; pero nadie puede discutir el hecho de su existencia. Juzgar, discutir, criticar el principio de voluntad especulativa que se encuentra en los orígenes de toda creación es, pues, de una manifiesta inutilidad. En su estado puro la música es una especulación libre; los creadores de todos los tiempos han sido siempre portadores del testimonio de este concepto.»²

En 1939, Stravinski viaja a Estados Unidos donde fija su residencia hasta su muerte en 1971, nacionalizándose como ciudadano estadounidense en 1945. Tan sólo después de la muerte de Arnold Schoenberg, en 1951, Stravinski comienza a utilizar la técnica dodecafónica en sus trabajos.

Stravinski apuesta por la música liberada de cualquier prejuicio estilístico previo, no considerándose tanto «artista» como «homo faber», primando el obrar sobre el pensar, atraído únicamente por la idea del descubrimiento y del

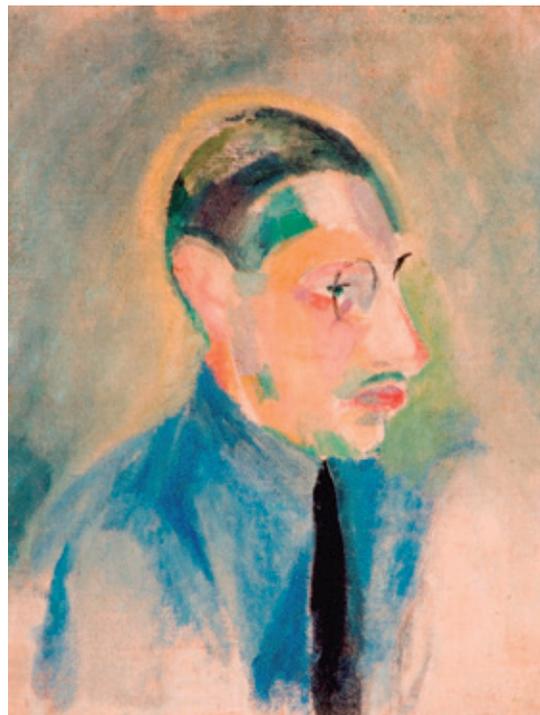


FIGURA 2. ROBERT DELAUNAY (1885-1941). *RETRATO DE IGOR STRAVINSKI*, 1918. (ÓLEO SOBRE LIENZO, 63X52 CM.). THE NEW ART GALLERY WALSALL, REINO UNIDO

trabajo. Él mismo asevera: «...Tenemos un deber para con la música, y es el de “inventar” (...) La invención supone la imaginación, pero no debe ser confundida con ella, porque el hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización. Lo que imaginamos, en cambio, no debe tomar obligatoriamente una forma concreta y puede quedarse en su estado virtual, mientras que la invención es inconcebible fuera del ajuste de su realización en una obra (...) Lo que debe ocuparnos no es pues la imaginación en sí, sino la imaginación creadora, la facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización.»³

CUBISMO Y MÚSICA

La modernidad de Stravinski siempre estuvo basada, ya desde el principio, en la vinculación de su música con las formas fragmentarias y los



FIG. 3. ALBERT GLEIZES. *RETRATO DE IGOR STRAVINSKI*. (1914) MOMA

procesos de renovación simbólica del lenguaje tradicional. De una manera análoga al cubismo pictórico, desarrollaba un montaje (musical) original de los materiales preformados por la tradición, al objeto de elaborar una crítica de los significados convencionales en ella sedimentados y abrirlos así a nuevas interpretaciones. Montajes que se realizaban desde el punto de vista rítmico, como «articulaciones concretas del material sensible que se desplegaba generando un proceso formal.»⁴) Se producía así un descubrimiento del pasado, permaneciendo la presencia de sus modelos, aunque siendo difícil su identificación, dándose una exploración de nuevos mundos de sensación. La tradición suponía para Stravinski un material sobre el que trabajar, el pasado como «objeto».

Los elementos musicales convencionales se ven absorbidos por la reacción sensual desarrollada que provocan, y la abstracción hace su aparición. La música, lejos de hacerse comprensible, intensifica su íntima y personal significación. Al desautorizarse un foco único, la

función de lo auditivo se amplía. Un sistema laberíntico que frustra la audición al intensificar el placer de la escucha de los episodios individuales, que en sí mismos sólo serán coherentes como resultado de un acto mental de reconstrucción. Composiciones precisas de claridad aparente que ofrecen una satisfacción primaria, en la cual parece que no se desea ni se espera que ninguno de los elementos llegue a estar auditivamente completo.

Stravinski descontextualiza los signos musicales y los reinserta en un nuevo contexto, al que llena de nuevos significados, una «fisión semántica» constante que va desencadenando un juego de interpretaciones sucesivas; la obra nos impulsa en todo momento a reconsiderar el código y sus posibilidades. Toda obra pone al código en crisis, pero a la vez lo potencia. Se producen cambios de líneas melódicas, elementos de distorsión, multiplicidad de formas que derivan de una sola, gran variedad temática, que incita en todo momento al «despertar del letargo auditivo». Se da una suerte de «transparencia», formas musicales que van surgiendo unas de otras, descubriendo en los elementos elementales una gran carga emotiva, de duración limitada. El cubismo introduce «el tiempo» en las artes visuales, en la música, lo exacerba, le da el protagonismo de la percepción.

A partir de la «extrañeza» de la música de Stravinski se procede a recuperar el mensaje original, escuchando la forma musical de otra manera. Liberados los signos de su representación convencional, pueden actuar como fuerzas auditivas. La característica temporal del cubismo está constituida, precisamente, por el carácter anómalo de su sucesividad no acompasada. El fluir continuo del impresionismo se convierte aquí en una pulsación entrecortada irregular, con una cierta presencialidad. «El tiempo cubista es además un tiempo múltiple, en donde en ciertos momentos la pulsación temporal se convierte en un tejido de vibraciones distintas, entremezcladas.»⁵



FIG. 4. ARNOLD ABNER NEWMAN *IGOR STRAVINSKI*, 1946

Se trata de una especie de polimelodía temporal, modelándose el espacio musical según esta peculiar articulación, brotando de los mismos seres a los que objetivamente comprende. El tejido temporal cubista procede por saltos bruscos, de imprevisible amplitud, deformando las unidades el sentido de la sucesión natural.

LA EXPERIENCIA MUSICAL DEL TIEMPO

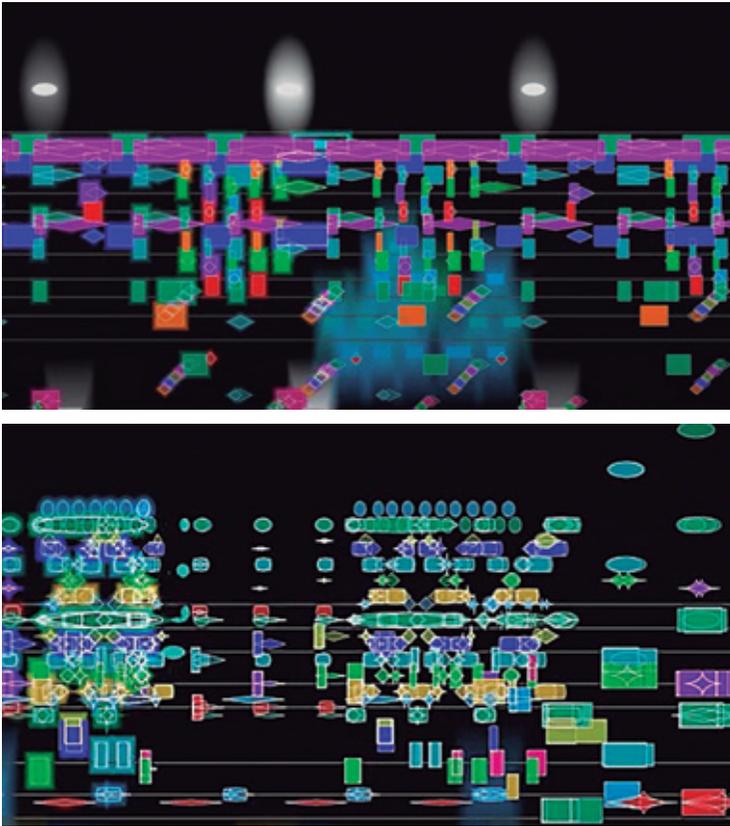
Stravinski se declara contrario al principio emotivo de la música, ya que la expresión no era para él una cualidad inmanente del tiempo. Toda consideración de un valor afectivo-expresivo del tiempo suponía para él una referencia extrínseca, alejándose así del valor ontológico de lo temporal que remite exclusivamente a la obra misma. Para el compositor ruso, la música era la realización funcional de la experiencia específicamente musical del tiempo. La duración y los principios de articulación del material sonoro, revelados como cuestión esencial, se convierten en el fundamento primero de esta ex-

periencia. Así, «... los viejos patrones rítmicos, las combinaciones aparentemente novedosas, todo aquello que anunciaba en su música un alejamiento sin precedentes, termina por acercar al compositor a la primera hora de la tradición musical (...) Lo que aparentaba un movimiento de negación de lo precedente, resultaba sin embargo un acercamiento, una integración, un impulso irreversible hacia una nueva concepción musical.»⁶

La verdadera dimensión temporal para Stravinski está basada en el instante sonoro. Su música proyecta una duración siempre viva que se inscribe en un tiempo exterior, y no adherida a las categorías del tiempo psicológico, concentrándola en el torrente inmanente del tiempo.

LA EMANCIPACIÓN DEL RITMO

Nos dice Randall Kohl que «...lo que Debussy significó para la forma y el timbre, y Schoenberg para la tonalidad, Stravinski lo constituyó para el ritmo. Estableció su tonalidad básicamente a través de una vía asertiva, es decir, por



FIGS. 5 Y 6. STEPHEN MALINOWSKY. STRAVINSKI, LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA, PARTITURA GRÁFICA ANIMADA

la simple repetición de una nota o acorde, y su orquestación que, aunque altamente imaginativa, era esencialmente estática. Similarmente su sentido del ritmo, basado en el *ostinato*, podría resultar en una falta de moción; sin embargo, a través de una construcción aditiva, en la que se sobreponían varios ritmos fijos, se creaba una dinámica entre los resultantes ciclos. Al mismo tiempo repetitivos y alternantes, engendraban el sentido de la acción por la reinterpretación constante de acentos, metros y frases»⁷. Este desplazamiento de la medida, que se llevaba a la asimetría y a la síncopa, o sea, a la negación del compás, reflejaba una atomización del ritmo, de una manera análoga a la teoría de Planck: la energía se emite en pequeños grupos dentro de una serie de expulsiones discontinuas; no se puede predecir con precisión cuando se encontrará la siguiente emisión, tan sólo se puede especular sobre la probabilidad de su localización en el tiempo y en el espacio.

Stravinski se convirtió en el gran revolucionario del ritmo, estableciendo en él la base del desarrollo musical, con ritmos sincopados, her-

manamientos, ritmos simétricos y asimétricos, algo inverosímil en la etapa anterior, creando formas que ya no debían nada al sistema armónico. Nos dice Pierre Boulez sobre Stravinski: «...bajo una estructura móvil podemos tener una estructura fija que armónica y rítmicamente interfieren con la primera. Existe un refinamiento en la simetría y asimetría de los periodos, una variación renovada del fenómeno rítmico, basada en el empleo de valores irregulares.»⁸ Stravinski proporcionará a la música un reencuentro con la complejidad del vocabulario y de la sintaxis rítmica.

Para el musicólogo Robert P. Morgan, con su primera composición importante, *La Consagración de la Primavera* (1913) comenzó a mostrar gran interés por la estructura rítmica como generadora de formas de desarrollo complejas: «...en ciertos momentos la estructura rítmica stravinskiana representa una alteración básica dentro de las concepciones rítmicas tradicionales occidentales. Las duraciones se organizan, como en la mayor parte de la música tonal, no por medio de compases o subdivisiones regulares de unidades constantes más largas, sino por la adición, en modelos irregulares y largos, de unidades desiguales muy cortas.»⁹

Se puede afirmar que en *La Consagración* hace aparición un tema rítmico dotado de existencia propia dentro de una verticalización sonora inmóvil. Stravinski resuelve todo un vocabulario sonoro a base de complejidades rítmicas incorporadas a la vieja organización, a base de *coagulaciones* de tiempo horizontales y verticales, utilizadas como materiales simples y fácilmente manejables, con lo que experimenta rítmicamente de forma mucho más intensa que sus coetáneos de la escuela vienesa.

Su lenguaje consiste básicamente en un sistema de atracciones poderosas creadas alrededor de ciertos polos lo más clásico posibles, con lo que se obtiene una tensión relativa gracias a las apoyaturas no resueltas, a la superposición de uno o varios modos sobre una nota de atracción, a la disposición de las diferentes formas



FIG. 7. EL COMPOSITOR IGOR STRAVINSKI FRENTE A UNA DE SUS PARTITURAS. IMAGEN: HULTON DEUTSCH / GETTY

de acordes en escalonamientos compartimentados. Un grupo referencial de notas puede servir como centro de todos los materiales que lo forman y lo rodean, o que lo elaboran. Podemos ver una interpretación visual de tipo sinestésico sobre el carácter del ritmo en Stravinski, en las figs. 5 y 6.

Son mecanismos denominados de «simetría interválica», condiciones que permiten dividir el espacio escalísticamente en partes iguales, generando efectos de simetría bilaterales, en espejo, o en torno a ejes que acaban por permitir organizaciones que sustituyen a la tonalidad.

La modernidad en Stravinski estriba en el hermanamiento de ritmos simétricos y asimétricos, algo inverosímil en la etapa anterior, y poder crear formas que no deban nada al sistema armónico. Pierre Boulez ha estudiado profusamente *La Consagración de la Primavera* en cuanto técnica de fragmentos rítmicos independientes: «...bajo una estructura móvil podemos tener una estructura fija (p.ej. cuatro corcheas) que armónica y rítmicamente interfieren con la primera.

Existe un refinamiento en la simetría y asimetría de los periodos, una variación renovada del fenómeno rítmico, basada en el empleo de valores irregulares.»¹⁰

Estos procedimientos rítmicos puntuales pueden producir una estructura de desarrollo, y es ahí donde recibirán su plena justificación. Desarrollo que se basará a menudo en oposiciones de estructuras más pequeñas, actuando bien sobre dependencias melódicas o interdependencias armónicas, bien sobre organizaciones monorrítmicas o polirrítmicas del material sonoro. En la *Introducción* de la obra, bajo una estructura delimitada en planos precisos por motivos principales, se inscriben motivos secundarios que flexibilizan y desdibujan esta estructura, a base de una renovación permanente y las formas diversamente variadas de esta renovación, que se superponen a los motivos principales.

Con estas técnicas de dobles y hasta triples planos de desarrollo, Stravinski consigue, de forma muy peculiar, dar un cierto aspecto estático a la melodía, que se agrupa alrededor de

atracciones primariamente polarizantes. El objetivo último será, según Boulez, «...ligar estrecha y sutilmente la polifonía al ritmo.»¹¹

Su forma de ver el contrapunto consistía en entender las líneas sonoras como corrientes melódicas independientes sin necesidad de relaciones internas entre sí, hasta que coincidiesen en los puntos cadenciales; éstos, a su vez, estaban sometidos a la estructuración rítmica. Para el gran crítico musical Adolfo Salazar, «... un principio así, que ha sido explotado después enormemente en toda Europa, ha conducido a una especie de neo-barroquismo prácticamente atonal, donde la continuidad del movimiento se obtiene como en la fuga; pero, al desaparecer la regularidad rítmico-tonal, y con ella las cadencias, se produce una especie de movimiento continuo que deja de serlo cuando, de improviso, el compositor encuentra terminada su tarea.»¹²

Si la modernidad musical del siglo XX se inaugura con el dodecafonismo de Schoenberg y su «emancipación de la disonancia» como nueva forma de entender el arte de los sonidos, Igor Stravinski se adentró en los entresijos del tiempo y la métrica musicales, propiciando la «emancipación del ritmo». •

BIBLIOGRAFÍA

- 1 FERNÁNDEZ, T. / TAMARO, E. *Biografía de Igor Stravinski*. En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea [Internet]. Barcelona, España, 2004. Disponible en <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stravinski.htm>
- 2 STRAVINSKI, I. *Poética musical*. Acantilado, Barcelona, España, 2006, pág. 54.
- 3 *Ibidem*, pág. 56.
- 4 CROSS, J. *The Stravinsky legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, págs. 17-28
- 5 FULLAONDO, J.D. *La temporalidad estética*, trabajo realizado en la cátedra de Teoría del Arte de D. Víctor D'Ors, ETS de Arquitectura de Madrid, 1961, pag. 134.
- 6 AREA YEBRA, J. *Elementos de teoría de la percepción en la musicología de Pierre Souwtchinsky. El principio de desdoblamiento y concentración en Igor Stravinski*. Epistemus-Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura, Vol. 7. Nº1, 2019. Pág. 24.
- 7 RANDALL KOHL S. *Fin de siècle / debut d'époque: la música y las vidas de Debussy, Schoenberg y Stravinski como reflejos de las corrientes históricas a fines del siglo XIX y principios del XX*. La palabra 134: La palabra 134.qxd.qxd, <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/308/2005134P27.pdf?sequence=2>. Pág. 38.
- 8 BOULEZ, P. *Hacia una estética musical*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990. Pág. 62.
- 9 MORGAN, ROBERT P. *La música del siglo XX*, Ed. Akal Música, Madrid, 1994, pág. 116.
- 10 BOULEZ, P. Op. cit., pág. 80.
- 11 BOULEZ, P. Op. cit., pág. 136.
- 12 SALAZAR, A. *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Alianza Música, Madrid, 1988, pág. 240.

REFERENCIAS DE IMÁGENES

- Figura 1: <http://www.artnet.com/artists/jean-cocteau/portr%C3%A4t-des-komponisten-igor-stravinsky-am-9rv24vCziEH14L24htEi4wz>
- Figura 2: https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dgor_Stravinski#/media/Archivo:Robert_Delaunay_Portrait_of_Stravinsky.tif
- Fig. 3: <http://artforthepopofit.blogspot.com/2013/07/albert-geizes-portrait-of-igor.html>
- Fig. 4: <https://milestones.es/arnold-newman/>
- Figura 5: Canal Smalin You Tube. (<https://www.youtube.com/watch?v=5IXMpUhuBMs>)
- Figura 6: Canal Smalin You Tube. (<https://www.youtube.com/watch?v=5IXMpUhuBMs>)
- Figura7: https://www.lavanguardia.com/files/image_948_465/uploads/2021/04/04/6069fe8362fed.jpeg

LA MORAL DE LA HISTORIA. UNA APROXIMACIÓN

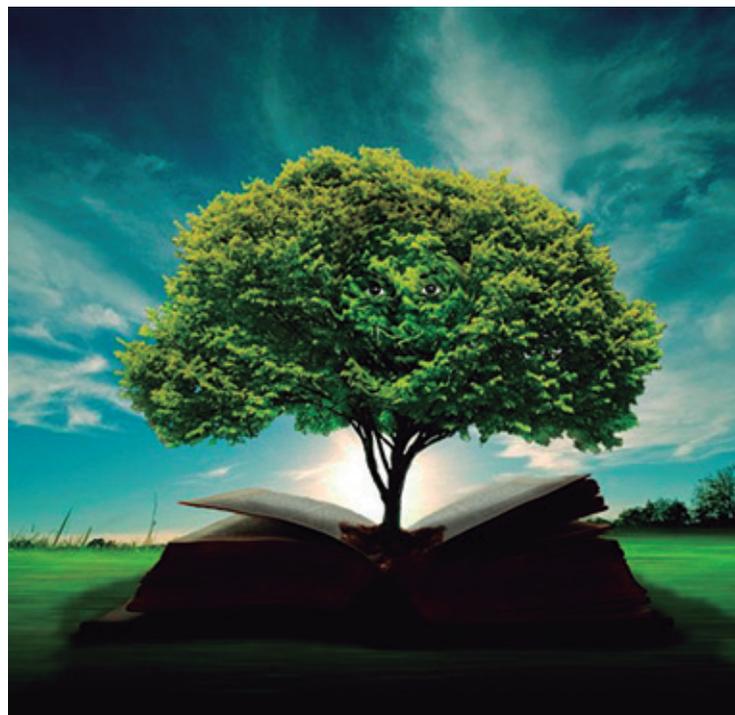
Francisco Javier Carrillo Montesinos

En 1967 conocí en París a Maxime Rodinson, uno de los más destacados arabistas de la época (como lo fue Jacques Berque) con dominio de doce lenguas habladas y escritas. Se ganaba la vida como profesor de etíope antiguo en el Collège de France, cúpula del saber. En su casa, sólo libros y documentos, y pocos muebles. En su despacho, un anaquel giratorio reservado a sus diccionarios. Nunca perdió su judeicidad (término creado por mi recordado profesor Albert Memmi). Sus padres murieron en Auschwitz. Rompió con el partido comunista francés tras la invasión de Hungría en 1956 por las tropas soviéticas. Una mesa camilla junto a su escritorio cubierto de papeles recibió al doctorando que era yo. Y una taza de té. Encendió una pipa y me entregó el documento que necesitaba con el ruego de devolvérselo en una semana. Quería conversar con el principiante sorprendido ante un pozo de sabiduría. Cuando murió, me adherí a un libro-homenaje que promovieron otros intelectuales y amigos, titulado «El cocinero y el filósofo».

El buen arabista no podía serlo sin ser un gran historiador. Los hechos constatados del pasado —me dijo— no podemos cambiarlos con los instrumentos que disponemos en el presente. Hay que aplicar la heurística con el cuidado de un cirujano. Mahoma prohibió comer carne de cerdo porque en aquellas condiciones sanitarias generaba muertes; no sabía que se trataba de triquinosis. (Maxime Rodinson escribió la mejor biografía de Mahoma en su contexto). Hoy sí conocemos la causa. La evolución del co-

nocimiento y la moral de la historia de la que se pueden extraer conclusiones para la reflexión y aplicación en la actualidad, pero no podemos dar marcha atrás y afirmar que Mahoma descubrió la triquina; los descubrimientos de la ciencia identificaron la causa y se encontró tratamientos. Pero queda pendiente que ese descubrimiento y esos tratamientos sean aceptados en la diversidad evolutiva de las diferentes culturas que pueden ideologizar los mensajes del pasado remoto y manipularlos como dogma. La aplicación de un descubrimiento científico

EL ÁRBOL DE LA SABIDURÍA





EL DOMINICO FRANCISCO DE VITORIA

despierta resistencias en otras culturas y viceversa. Cuando la FAO abre pozos de agua potable en África la población afectada sigue por la noche bebiendo del agua estancada y contaminada hasta que poco a poco va tomando conciencia de los beneficios del agua potable y de los maleficios del agua contaminada. Algo similar, contextualizando, fue el caso de la prohibición coránica del alcohol proveniente de Grecia, Roma y Palestina a la actual Península Arábiga, en donde también se destilada la palma. No era bueno ir a las guerras de conquistas con la tropa ebria y con el discernimiento nublado, lo cual no quiere decir que, en el presente, se convierta en dogma prohibitivo. ¿Por qué la poligamia con cuatro mujeres se toleró a título indicativo? En el contexto de la época, las mujeres que no vivían ligadas a un clan familiar patriarcal quedaban excluidas de toda relación social y convertidas en cosa. Esta indicación coránica se potenciaba ante la disminución demográfica de hombres por causas de muertes en las guerras que eran más bien de religión. Esta tolerancia no tiene sentido alguno con la evolución de las sociedades hasta el presente. Lo que parecía tener «validez prescriptiva» hace siglos, hoy no tiene fundamente alguno. Sin embargo, el fun-

damentalismo interpreta literalmente y mantiene esas interdicciones hasta nuestros días.

¿Cómo funcionó el discernimiento ante los sacrificios de niños a los dioses en las culturas fenicia, maya, azteca, etc.? ¿O ante la antropofagia? ¿O en las guerras de religión, u otras guerras? Se volvía de la victoria con las cabezas de los enemigos clavadas en las picas. Con una conciencia «más evolucionada» (sic), se admitió la tortura por la Inquisición; se generalizó la guillotina y el terror en la Revolución Francesa y en la Revolución bolchevique de Octubre en Rusia con el asesinato a sangre fría de los Romanov; se perpetuó la esclavitud hasta el XIX (con coletazos hasta el XXI); se «teorizó» por algunos que los negros no tenían alma en pleno proceso colonizador nada angelical durante todo el XIX en África; se perpetró el gran Holocausto del siglo XX, con un fondo histórico de perfeccionamiento de la «tortura china» y aledaños orientales, sin poder silenciar a las poblaciones víctimas de las armas atómicas (Hiroshima y Nagasaki), químicas, y los terrorismos de diversa calaña (ETA, Al Qaeda, Dáesh, etc.) y algunos genocidios de Estado en y tras la II Gran Guerra. Goya no fue precursor sino heredero con los Fusilamientos de la Moncloa. Muerte, ¿dónde está tu victoria? Paul Ricoeur, gran filósofo, afirmó que «el mal es un desafío a la filosofía y a la teología».

Un tema encriptado atraviesa la historia de la humanidad desde que se dio la relación social: la tensión dialéctica entre el bien y el mal; entre la violencia real y la simbólica que acompaña a la evolución de la toma de conciencia por el ser humano en sociedad. La relación de fuerzas es una constante a la que fue necesario regularla por la Ley para evitar el atropello de los unos y de los otros. Los humanistas de la Escuela de Salamanca del XVI, creían en el «amarnos los unos a los otros», crearon el «derecho de los pueblos», semillero del Derecho internacional para evitar las guerras entre países, llegaron incluso a teorizar sobre el tiranicidio para contener los estragos del tirano, apuntado por

el jesuita Juan de Mariana que contribuyó con otro jesuita, Luis de Molina y con el dominico Tomás de Mercado al desarrollo pionero de teorías económicas, inspiradas en la teología moral. En esta escuela de pensamiento, el dominico Francisco de Vitoria, autor de «De Indis», desarrolló un marco «humanista» sobre las culturas indígenas que tuvo gran influencia en el reconocimiento de los indios como personas humanas, así como de su cultura, que sin duda influyó de manera determinante en las Leyes de Indias.

La Escuela de Salamanca, como todo el decurrir de la historia del pensamiento, encuentra sus «remotos orígenes» en los inicios de la Era Axial, (Karl Jaspers), desde el 800 a.C. al 200 a. C., (muy anterior a esta Era Axial, se redactó el Código de Hammurabi y en plena Era Axial la Biblia) en donde surgieron líneas de pensamiento desde un análisis empírico y no forzosamente religioso, en China, India, Judea, Occidente, en aproximaciones sucesivas y sin interconexión. El pensamiento actual es tributario de esta extensa prehistoria. Jürgen Habermas no ignora estos hechos de la tradición al posicionarse, como filósofo posmetafísico, con su teoría de «universalismo» en contraste con aquellos filósofos positivos que desarrollaron la teoría de la «contextualización de la diversidad de culturas». Si se considera la «tensión dialéctica» entre «universalismo» y «contextualización de la diversidad cultural», se explican una multitud de hechos a través de la historia, desde la diversidad de concepciones de la persona humana en «sus sociedades» (antropología, etnografía y sociología de las culturas...), la compleja comprensión de «el otro», el racismo por desconocimiento radical de lo que se considera «lejano», las guerras subsiguientes en donde predomina la codicia en base a una percepción de lo universal a partir de una cultura o de una civilización local. Y se identifica «el mal» como una constante de origen totalmente desconocido, a no ser de interpretarlo como conclusión de un libre albedrío.



LA TORRE DE BABEL EN 1594. LUCAS VAN VALCKENBORCH

Pero esta respuesta no basta. ¿Cómo podría interpretarse la muerte por cáncer de un niño o un adulto, un terremoto que mata a miles de personas, una erupción volcánica que arrasa pueblos, un tsunami que destruye ciudades, todos estos casos como «mal» que genera la naturaleza junto a tantos otros que genera el «libre albedrío»? La otra cara de la moneda es el «bien». Tanto el uno como el otro ¿sobrevuelan la naturaleza humana o están manifiestos, inmanentes, en esa naturaleza de la que surge el homo sapiens en su diversidad?

Hoy, la filosofía posmetafísica y la filosofía metafísica (que no teología, aunque sí puede asumirla) son herederas de una yuxtaposición y de una sucesión de la diversidad de «cosmovisiones» del mundo/universo. Las preguntas clásicas de dónde vinimos, qué somos y hacia dónde vamos siguen de actualidad, seduciendo a la filosofía de la ciencia y de la técnica, y generando una nueva cosmovisión que no logra dar respuesta a esas básicas interrogantes a pesar de los avances en la relativa «conquista del espacio», de la física cuántica y de la astrofísica, por no hablar de los preliminares de la Inteligencia

Artificial y de la clonación que no es «creación» estricto sensu, sino re-creación.

La economía internacionalizada y la globalización parecen pretender substituirse al universalismo en tensión con las placas tectónicas de la contextualización de la diversidad cultural. La globalización económica y financiera centraliza a nivel mundial no a través del diálogo cultural sino a través de contratos de adhesión en contienda comercial y bursátil.

La cultura y el principio teórico de la solidaridad quedan al margen de los flujos de los enfrentamientos reales y constatables de la economía mundial. La codicia competitiva, en su doble vertiente política y económica, es la que marca la pauta, teniendo a la humanidad pendiente del hilo de la vacuna anti Covid de la desigualdad planetaria, del armamento atómico y de los aspectos negativos de la globalización laminar. Si profundizamos en la pandemia que asola a todos los países del planeta (un ejemplo entre otros), la fijación del precio de las vacunas de los Estados Unidos se ha fijado en el libre mercado globalizado. Ello ha traído como consecuencia que los países ricos han podido vacunar en torno al 90% de la población mientras que en los países pobres la tasa de vacunación oscila en torno al 5%. Es en estos últimos países en donde el coronavirus actual está mutando, y por los canales de los movimientos de población y de mercaderías, llega hasta los países con altos porcentajes de vacunación, generándose con esas nuevas cepas nuevos contagios masivos. Las estadísticas de contagio y de muertes proliferan en los países ricos y poco sabemos de los contagios y de las muertes en los países pobres. Cierto es que el virus que asola es un «mal» planetario que hay que combatir también a nivel «universal» desde la diversidad de todos los países («contextos culturales diversos»). La desigualdad en la vacunación a nivel mundial es «un mal» objetivo generado por la no regulación del precio de la vacuna ante una emergencia planetaria. El aspecto relativamente positivo es que ante este «mal» existe un «bien»: la vacu-

nación de más de 90% en los países ricos, así como el desarrollo de la investigación científica y tecnológica en el desarrollo de los sueros. A este respecto, me decía un destacado investigador norteamericano que mientras el indicador de muertos por coronavirus actual no sea igual a 0 (cero), «habremos fracasado como sociedad mundial» ante un desafío global a causa de los grandes intereses (codicia) de un puñado de multinacionales químico-farmacéuticas. Esta conclusión es aplicable al análisis del funcionamiento de la cara muy negativa de la globalización, en particular la educación escolar y extraescolar, despojada de instrumentos críticos y desvalida por la ausencia de las Humanidades que solían ayudar a tener una visión global de lo que realmente pasa en el mundo y en nuestro más próximo entorno. Bien está que en los programas escolares se introduzcan nociones básicas de economía, finanzas y comprensión de la bolsa en un diseño curricular equilibrado. Y que el diseño de las «finalidades» de la educación pudiera generar una diversidad de opciones que obnubilarán el raciocinio de los educandos con los derivados más perversos de la globalización financiera. Pienso que no se debería formar a niños y jóvenes en la perspectiva de ser «comerciales» para ir vendiendo el país y quedarse tan tranquilos. Es preciso —como en Francia— que en los sistemas educativo y de formación profesional se incluya una materia de «moral y de educación cívica», para impedir banalizar «el mal» e ir nutriendo una tendencia general hacia «el bien». Es un gran desafío en el contexto de la sociedad en que vivimos. En el actual proceso de secularización, —que concierne más al Estado «preceptor» que a los ciudadanos—, se presenta la paradoja entre un «pensamiento líquido» y el resurgir de la filosofía posmetafísica y de la filosofía metafísica; entre las hipótesis de inmanencia intrahistórica, de entropía («Buscando a Dios en el universo», de Ramón Tamames y su cosmovisión) y de trascendencia. En suma, entre la confluencia filosófica posmetafísica entre razón y fe, o entre

su divergencia empírica. El debate queda abierto, y sin solución, entre creencia immanente y creencia trascendente, ambas reproduciéndose en la intrahistoria desde la Era Axial, envueltas en sucesivas cosmovisiones, generando pulsiones de paz y de guerra, de «bien» y de «mal». ¿Se trata de una «cosmovisión» la actual globalización anclada en nuevos paradigmas económicos y financieros que rigen al Planeta como parte ínfima del universo, violentando lo que sería un denominador común de escala moral, en donde el valor de cambio (¡no digamos de uso!) de una buena camisa se aplicaría al valor de cambio y uso de cada persona? Se tiene la impresión de que la filosofía moral del «personalismo comunitario» (E. Mounier) solamente es «válida» por oportunismo circunstancial de pre guerra o de posguerra...como reacción al «mal» previsible o convertido en hecho fatal. La «conciencia moral» no se trata de una fórmula compuesta por diversas cantidades de «moralina» (palabra de moda en los «creyentes» en el «pensamiento débil» libertario y populista), sino de un instrumento imprescindible para la convivencia en la articulación humana entre el universalismo y la diversidad de los contextos culturales y de las civilizaciones en un mundo multipolar habitado por personas que nacen de igual forma («bien» como proyecto), que mueren («mal» como imperativo), y no por algoritmos ocultos manipuladores de la igualdad, operando con instrumentos de codicia y de poder desigualita-



WALL STREET. NUEVA YORK

rio que mantienen la tensión y la violencia simbólica o real en el mundo en permanente estado de «mal» objetivo.

La paz («bien») entre los seres humanos está más oscurecido que nunca. Se decía: «Si quieres la paz prepara la guerra». Se ha optado, como mal menor necesario, por: «Si quieres la paz prepara tu seguridad y defensa». Añadiría: Si deseas la paz, educa a las conciencias ciudadanas desde la más tierna infancia en el discernimiento sin autoengaños entre el bien y el mal. Esta pedagogía del bien es la única garantía de una evolución pacífica y no autodestructiva de la especie humana. ●

SOBRE MÁLAGA Y LOS JÓVENES POETAS: ÚLTIMAS PROMOCIONES

Francisco Ruiz Noguera

UNA MIRADA A LA HISTORIA RECIENTE

Hay un texto en *Españoles de tres mundos* en el que, al referirse al poeta más joven de la Generación del 27, escribe Juan Ramón Jiménez: «Puesto a lo difícil, Manuel Altolaguirre pudo respirar en la luna. Yo lo vi, escurrido, alto ópalo luto, clavado en el redondo blanco fijo [...]. Saltaba, un verano, a la playa en arena desierta, dejaba la balsa a la ola, se sacudía los picos de estrella y, corriendo de cierto modo, para no llegar tarde ni estropear la rosa eterna, por El Palo Plaza de Toros Alameda, entraba, golondrina vertical, en su piso de losa blanca y negra [...]. París, Madrid, dondequiera que haya llegado, yo siempre lo he visto llegar por una Málaga elástica impulsiva»¹.

El dinamismo que, aplicado a esta ciudad, sugieren las palabras de Juan Ramón Jiménez creo que cuadra muy bien con el que, desde los años 20, ha tenido la poesía en Málaga; no en vano, para el grupo de poetas conocidos como «del 27», hubo quien propuso el nombre de «Generación de *Litoral*» en atención a la revista malagueña fundada por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, sobre todo por su famoso número triple en homenaje a Góngora (1927) y por los suplementos donde aparecieron libros iniciales de la joven poesía de entonces: García Lorca, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Bergamín, Hinojosa, Villalón, Moreno Villa, además de los dos directores.

Con ser esto importante para la historia de la poesía española del siglo XX, podría haber

quedado todo como una aventura personal sin posterior arraigo en su lugar de origen, pero la continuación en esta tarea de personajes fundamentales en la edición de poesía —con cuidado exquisito en lo formal y con acierto extraordinario en la visión de lo que se publicaba— ha hecho de Málaga (la «Ciudad del Paraíso» de Aleixandre) y de la antigua Imprenta Sur un punto de referencia en cuanto a la atención prestada tanto a las voces ya hechas como, muy especialmente, a las nuevas; esto es lo que interesa señalar en este caso: esa atención a los jóvenes poetas. Hablo, en la década de los 50, de la revista *Caracola*, y de colecciones como *A quien conmigo va*, *El Arroyo de los Ángeles* o *Cuadernos de Poesía*, de las que fueron impulsores jóvenes poetas de entonces como Alfonso Canales, Vicente Núñez, Rafael León, María Victoria Atencia o Enrique Molina Campos, siempre con el magisterio intelectual y, podríamos decir, bibliófilo —e incluso bibliómano— de José Antonio Muñoz Rojas y Bernabé Fernández-Canivell, a quien Aleixandre bautizó como «Impresor del Paraíso».

A principios de la década de los 60, entra en la escena de las publicaciones malagueñas de poesía Ángel Caffarena con las distintas colecciones de *El Guadalhorce*. No es este el lugar para hablar de la riqueza del extensísimo catálogo (Imagen 1) de Caffarena, pero sí, en la línea en que vengo hablando, de su atención a la poesía nueva; de hecho, su labor fue clave en los comienzos de la promoción del 70 o de los *novísimos*; fue Caffarena el que editó —en las

décadas de los años 60 y los 70— cuadernos iniciales de jóvenes poetas de entonces, de distintos lugares de España, como, por ejemplo, Pere Gimferrer, Guillermo Carnero, Jorge Urrutia, Leopoldo María Panero, Jaime Siles, Marcos Ricardo Barnatán, Jenaro Talens, José Heredia Maya, Luis Eduardo Aute, Francisco Bejarano o Ignacio Prat; y, por supuesto, fue él quien, en las sucesivas promociones —desde principios de los años 60 hasta principios de los 90—, prestó atención y editó a casi todos los jóvenes poetas malagueños o relacionados con Málaga: José Infante, Joaquín Lobato, Antonio García Velasco, Pepe Bornoy, José Carlos Gallegos, Ruiz Noguera, Justo Navarro, Fernando Merlo, Juvenal Soto, Lorenzo Saval, Jiménez Millán, López Bercera, Francisco Fortuny, Rafael Inglada, Mesa Toré o Javier La Beira; así como a poetas jóvenes de otros lugares de España, como Álvaro Salvador, Miquel de Palol, Rafael Juárez, José Gutiérrez, Juan Lamillar, Cobos Wilkins, García Montero, J. A. Cilleruelo, Leopoldo Alas, J. Pérez Walías o Esperanza López Parada.

A partir de la década de los 80, la proliferación de revistas y colecciones ha sido extraordinaria, atendiendo solo a aquellas que han prestado una mayor atención a los jóvenes, no pueden dejar de mencionarse las que sucesivamente fueron surgiendo en la Facultad de Filosofía y Letras (las colecciones Cuadernos de la marinería y Cuadernillos del grumete, dirigidas por Miguel Romero Esteo, y las revistas, *Unicornio* y *Jacaranda*), las dependientes de la actual revista *Litoral*, de Saval y M^a José Amado (*Nuevos suplementos de Litoral* y *El agua en la boca*), las distintas iniciativas editoriales de Francisco Peralto (primero en la revista *Banda de mar* y luego en las distintas colecciones de *Corona del Sur*), los suplementos de los cuadernos *Jarazmín* de Infante y Bornoy, los cuadernos *Newman/Poesía*, impulsados por Francisco Chica, la labor de Diego Medina Martín (en principio junto a Agustín Porras) en la revista *La Corná*, *El bauprés de cristal* de López Bercera y José Carlos Cómitre, los *Cuadernos del Miguelito* y *Cabo Mo-*

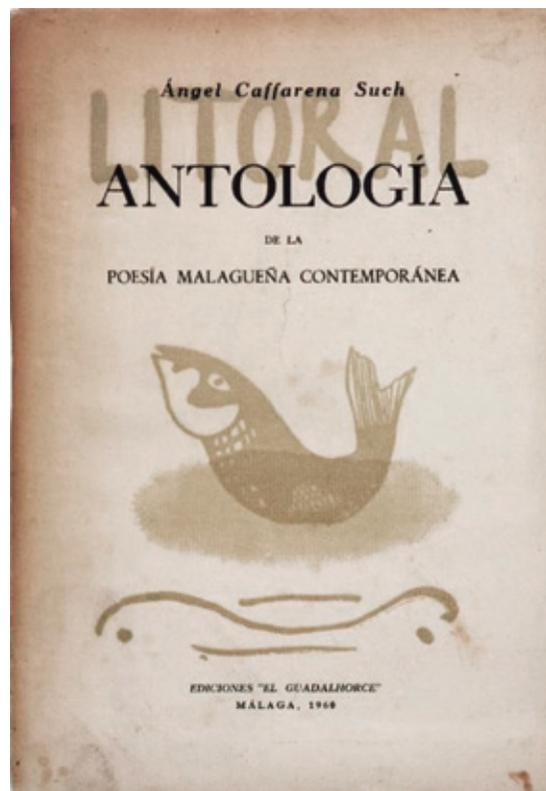


IMAGEN 1. ANTOLOGÍA DE ÁNGEL CAFFARENA. 1960

gador (secciones de la revista *Ciencias y Letras* del Colegio de Doctores y Licenciados), la revista *Silvestra* de Pérez Estrada y Javier La Beira, la efímera *Día Uno* de Enrique Díaz-González y Álvaro García, la colección *Capitel* de Miguel Gómez Ediciones, las publicaciones de *El Árbol de Poe* de Francisco Cumpián, las revistas *Puente de Plata* (Mesa y Fortuny), *El Laberinto de Zinc* (Ruiz Noguera), las colecciones que dirigió José García Pérez (Ancha del Carmen, del Ayuntamiento, y Así concebí mi obra, del Ateneo), y algunas de las colecciones y revistas de Rafael Inglada (sobre todo Plaza de la Marina, Poesía circulante, *Las hojas del matarife*), por citar solo algunas de las que prestaron especial atención a los jóvenes poetas de las sucesivas promociones.

Málaga ha sido y es, pues, un verdadero semillero, en el que, en distintos momentos, han ido conviviendo, y conviven, simultáneamente, varias promociones de poetas con un buen número de voces de primer orden. Una serie de publicaciones —en su mayor parte, antologías publicadas entre la década de los 60 y los primeros años del 2000— (Imagen 2) ha ido dando cuenta del desarrollo de la poesía malagueña

desde mediados del siglo XX hasta los inicios del nuevo milenio. Algunas de estas muestras² merecen una especial atención porque indican, cronológicamente, momentos de interés en esa evolución: en primer lugar, la *Antología de la poesía malagueña contemporánea* publicada por Ángel Caffarena en El Guadalhorce, 1960, que arranca del modernismo de Salvador Rueda y tiene como límite los poetas del cincuenta (los más jóvenes fueron Rafael León y M. V. Atencia).

Al principio de la década de los años 70, surgen dos iniciativas, muy ligadas a las inquietudes de Fernando Merlo; ninguna de las dos llegó a plasmarse en publicaciones, aunque ambas contribuyeron a aglutinar a una serie de jóvenes que conectaban con los intereses y las formas de la nueva poesía: poco antes de 1970, Merlo funda, con su amigo Juan Domínguez

(hoy conocido como Juan Ceyles), el «Grupo 9», como guiño a la canción de los Beatles *Revolution 9*, entre los que formaban parte del grupo estaban Agustín Utrera, Paco Cumpián, Francisco Javier Sánchez Romero, Bartolomé Navarro o Javier Espinosa. Hacia finales de 1970, junto con algunos de los poetas anteriores, Merlo busca el apoyo de José Infante para que dirija una revista poética, *Algo se ha movido*, de la que formarían parte, además, A. Utrera, F. J. Sánchez Romero y J. Espinosa. La revista, que contaba ya con las colaboraciones e, incluso, con una carta de salutación y apoyo de Vicente Aleixandre, tenía prevista su salida en 1971, pero ni siquiera llegó a componerse.

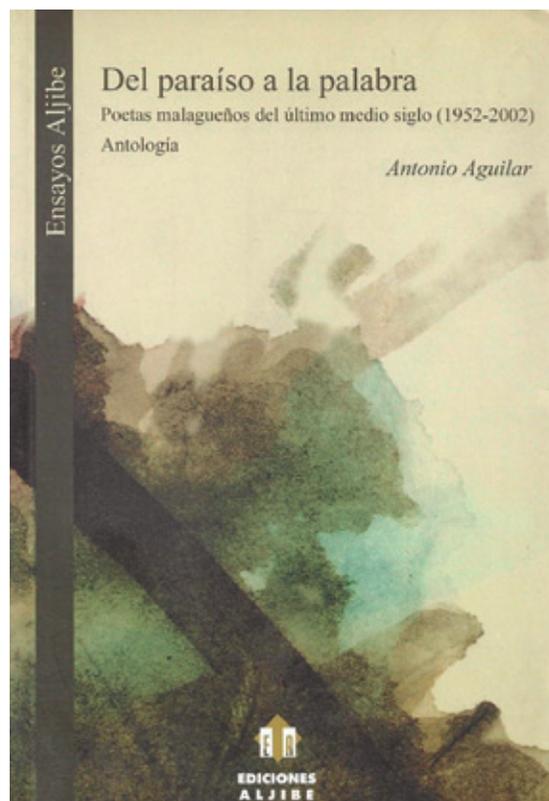
Al principio de la década de los 80, (Imagen 3) aparecen dos nuevas antologías: la primera, en 1982, es *Noray. Muestra de poesía malagueña actual*, que, con estudio introductorio de Manuel Alvar Ezquerro, se publicó, en la colección Corona del Sur, e incluía a cinco poetas —Antonio Abad, García Velasco, Antonio Garrido, Peralto y Ruiz Noguera—, algunos de los cuales habían estado ligados a los comienzos de la revista *Banda de mar*.

Un año después, 1983, J. Espinosa cuidó la edición de una nueva muestra titulada *Poemas del arco nocturno. Antología (9 poetas)*, que publicó en la colección Abén Humeya, que él mismo dirigía junto a José Carlos Cómitre; además de ellos dos, formaron parte de la muestra María Navarro, F. Fortuny, J. M. Hidalgo, F. Cumpián, López Becerra, Juan M. González y F. Merlo. (Imagen 4).

En la siguiente década, se publicó un muy completo monográfico sobre «Poesía malagueña. Estudio y antología», preparado por A. Garrido, J. La Beira y Ruiz Noguera, en la revista onubense *Celacanto*, n° 3-4, 1991, en la que el más joven de los antologados fue F. Fortuny.

Ya en los comienzos del nuevo milenio, la más completa de estas publicaciones es la de Antonio Aguilar: *Del paraíso a la palabra. Poetas malagueños del último medio siglo (1952-2002). Antología*, publicada en Ediciones Aljibe, en 2003. La

IMAGEN 2. ANTOLOGÍA DEL PARAÍSO A LA PALABRA, 2003



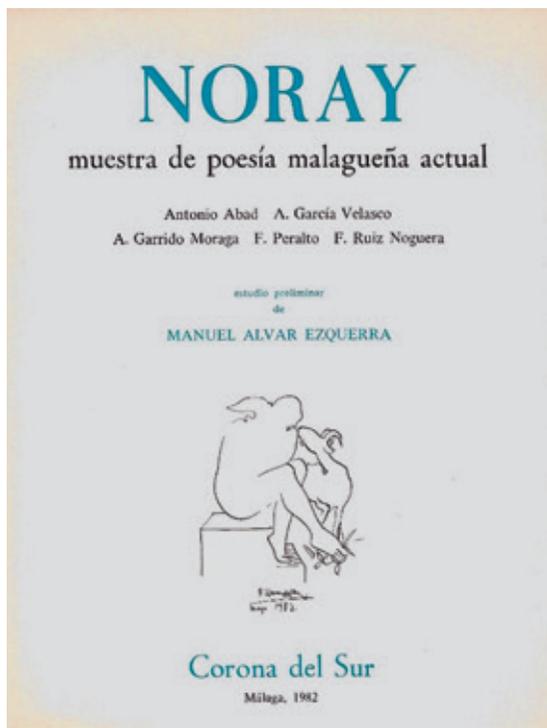


IMAGEN 3. ANTOLOGÍA *NORAY*, 1982

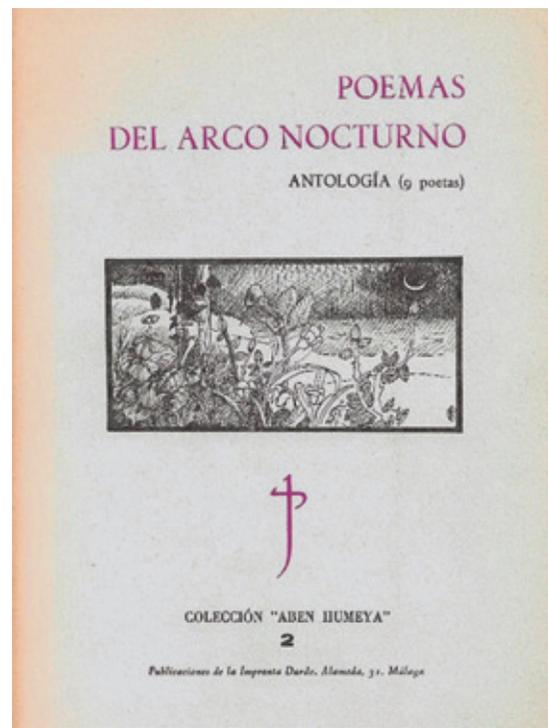


IMAGEN 4. ANTOLOGÍA *POEMAS DEL ARCO NOCTURNO*, 1983

muestra incluye a poetas de varias promociones, desde las llamadas «generaciones de los 50 y los 60» (Canales, Alcántara, Atencia, Pérez Estrada, Ballesteros, Peralto), hasta poetas que —en la línea de este artículo— van desde las promociones de los 70 a la de los 90, como Infante, Cabra de Luna, Ruiz Noguera, Merlo, Soto, López Becerra, Inglada, Mesa Toré, Álvaro García, David Delfín y M^a Eloy-García. El amplio y detallado estudio introductorio de A. Aguilar es un acercamiento riguroso y sistematizado a la poesía escrita en Málaga y una valoración de la proyección de esos poetas hacia el resto del país.

La editorial Veramar, dirigida por Rafael Ballesteros, inició, en 2004, una serie de antologías tituladas *Poemas escritos a la vera del mar* que, en tres volúmenes, habrían de dar cuenta de la poesía escrita en Málaga por poetas nacidos desde principios del siglo XX; los volúmenes 2 y 3 reúnen, respectivamente, a poetas de las promociones entonces más recientes: vol. 2: Campos Reina, F. Fortuny, García Velasco, Infante, Jiménez Millán, Justo Navarro, José María Prieto, Rosa Romojaro, Ruiz Noguera, Tedde de Lorca y Alberto Torés; vol. 3: Jesús Aguado, David Delfín, María Eloy-García, Álvaro García, David Leo García, Inglada, Car-

men López, Aurora Luque, Mesa Toré, Ether Morillas, Camilo de Ory, José Antonio Padilla, Isabel Pérez Montalbán, Francisco Javier Torres, Juan Manuel Villalba.

La mayoría de estos trabajos se centra, con una clara voluntad de historiar, en dar cuenta de varias promociones poéticas; solo algunos de ellos —los de Alvar Ezquerro, y Espinosa, además de los de Cumpián, Jiménez Millán o Inglada, mencionados en la nota 2—, se ocupan en presentar el panorama de «nuevas voces» en sus respectivos momentos. Este mismo sentido es el tuvieron un par de entregas —con una diferencia de casi veinte años— publicadas en las páginas literarias del diario *SUR* de Málaga dedicadas exclusivamente a los más jóvenes: una en 1987, con artículos de Juvenal Soto y Antonio Garrido, y otra en 2005, con artículos de Juvenal Soto, Diego Medina Martín y Ruiz Noguera.

LOS POETAS MALAGUEÑOS DE LAS PROMOCIONES MÁS RECIENTES

Este es, en fin, el marco de referencia en que surgía, a principios del milenio, una novísima

promoción de poetas malagueños. El panorama es, como digo, rico y valioso; tal vez la dispersión —que en el caso de la creación puede que no sea enteramente un valor negativo, en cuanto es antídoto contra el mimetismo— y la falta, en muchos casos, de contacto y conocimiento entre estos jóvenes, me llevó a empezar la preparación, en 2005, de la antología *Frontera Sur*. El propósito: describir una situación y reunir, sin preocupación por el número, aquellas voces de interés de poetas menores de treinta y cinco años (nacidos desde 1970 en adelante).

Siempre son discutibles los límites temporales, del mismo modo que discutible es determinar el concepto de «poeta joven»; así es que, tratando de buscar cierta objetividad, el escoger ese tope se debió, en gran medida, a que es el que suele ponerse en algunos de los premios más significativos dirigidos a los jóvenes (Adonais, Hiperión, Emilio Prados, Arcipreste de Hita o el desaparecido Rey Juan Carlos; otros, como el Antonio Carvajal o el Loewe Joven, reducen algo ese límite).

No perdí de vista que en el hacer de estos jóvenes poetas no puede dejar de tenerse en cuenta a otros —malagueños o afincados en Málaga— nacidos en la década de los sesenta, de los que, en algunos casos, solo les separan unos años, aunque buena parte de estos otros —al ser poetas que tienen ya una trayectoria y, en ciertos casos, una clara proyección nacional— son nombres que van más allá de la atención debida a lo nuevo-válido e incluso al descubrimiento; me refiero a poetas, nacidos entre 1960 y 1969, como José Sarria, Jesús Aguado, Teresa García Galán, Aurora Luque, Francisco Javier Torres, José Luis González Vera, Rafael Inglada, José Antonio Mesa Toré, Isabel Bono, Isabel Pérez Montalbán, Juan Manuel Villalba, Álvaro García, Ángel L. Montilla, Andrés Gómez Miranda, Jean Moreau, Carmen Peralto, David Delfín, Juan C. Martínez Manzano, Esther Morillas, Inmaculada Sánchez Alarcón, Daniel Verge o Antonio Muñoz Quintana.

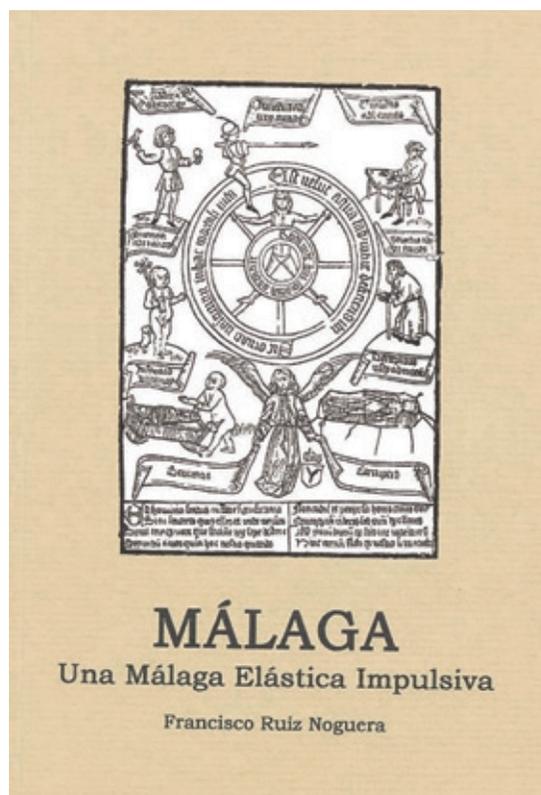


IMAGEN 5. ANTOLOGÍA *UNA MÁLAGA ELÁSTICA IMPULSIVA*, 2006

UNA MÁLAGA ELÁSTICA IMPULSIVA

Cuando estaba en plena elaboración de *Frontera Sur*, la Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez, de la Diputación de Huelva, (Imagen 5) inició las actividades del «Trienio Zenobia-Juan Ramón Jiménez», (2006-2008), en conmemoración de los cincuenta años de la muerte de ambos. Entre los proyectos que se pusieron en marcha, estuvo el de la publicación de ocho antologías de jóvenes poetas andaluces, una por provincia, con cinco representantes. Recibí el encargo del Comité Organizador del «Trienio» de preparar la de Málaga, que titulé *Una Málaga elástica impulsiva*, el endecasílabo que constituyen las palabras que cierran la cita de Juan Ramón Jiménez sobre Altolaquirre en *Espanoles de tres mundos*, con la que se abre este artículo.

Fue difícil seleccionar solo cinco nombres del amplio grupo con el que ya contaba con vistas a la más amplia muestra en la que venía trabajando: un conjunto que, en su pluralidad estética, consideraba valioso en todos sus extremos.

La condición primera para la reducida muestra onubense la cumplían todos: la de la edad. En cuanto al carácter de «poetas emergentes y con cierta proyección», opté por buscar criterios de objetividad: poetas que ya por entonces tuviera libros publicados en editoriales consolidadas de difusión nacional o con presencia en antologías nacionales o regionales significativas, así es que, finalmente, la muestra de jóvenes poetas malagueños para aquella antología estuvo compuesta por Camilo de Ory (1970), que acababa de ganar el premio Emilio Prados por *Lugares comunes* (Valencia, Pre-Textos, 2006); María Eloy García (1972), premio Carmen Conde por *Metafísica del trapo* (Madrid, Torremozas, 2001), e incluida en múltiples antologías, entre ellas, *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (Barcelona, DVD, 1998); Lidia Bravo (1975) se había dado a conocer con un sólido primer libro: *Las enamoradas* (Valencia, Pre-Textos, 2004); José Antonio Padilla (1975) había sido incluido en las antologías *Inéditos* (Madrid, Huerga & Fierro, 2001) y *Andalucía poesía joven* (Córdoba, Plurabelle, 2004); David Leo García (1988) acababa de obtener el premio Hiperión por *Urbi et orbi* (Madrid, Hiperión, 2006).

La antología *Una Málaga elástica impulsiva* se publicó en septiembre de 2006 por la Diputación de Huelva.

FRONTERA SUR

En mayo del año siguiente, 2007, se publicó la muestra en la que, como dije, había venido trabajando desde 2005: *Frontera Sur (Antología de jóvenes poetas malagueños)*, (Imagen 6) que se publicó como celebración del nº 100 de la colección Puerta del Mar de la Diputación de Málaga, cuyo propósito era, como dije, describir una situación y reunir, sin preocupación por el número, aquellas voces de interés de poetas menores de treinta y cinco años.

El caso es que, con voluntad de mostrar un panorama no exclusivista, la muestra alcan-

za treinta y cuatro poetas nacidos entre 1970 y 1991: Ignacio García Cabrera (Málaga, 1970), Daniel Lázaro Abolafio (Málaga, 1970), M^a Carmen López Ramírez (Málaga, 1970), Camilo de Ory (Segovia, 1970), Antonio Blanco (Málaga, 1972), Eduardo Casilari (Málaga, 1972), María Eloy-García (Málaga, 1972), Julio César Jiménez (Málaga, 1972), Rafael Muñoz Zayas (Panamá, 1972), Jacinto Pariente (Málaga, 1972), María Dolores Romero Urbano (Málaga, 1972), Remedios Orellana (Benalauría, 1973), Bárbara Lobato (Málaga, 1973), Nacho Albert Bordallo (Málaga, 1974), Antonio José Quesada (Málaga, 1974), Lidia Bravo (Málaga, 1975), Sergio R. Franco (Málaga, 1975), José Antonio Padilla (Álora, 1975), Ricardo Vivancos (Málaga, 1975), Pablo Bujalance (Málaga, 1976), José María Matás (Vélez-Málaga, 1976), Francisco Javier Casado (Málaga, 1977), Javier Gómez Bello (Málaga,

IMAGEN 6. ANTOLOGÍA *FRONTERA SUR*, Nº 100 DE PUERTA DEL MAR, 2010

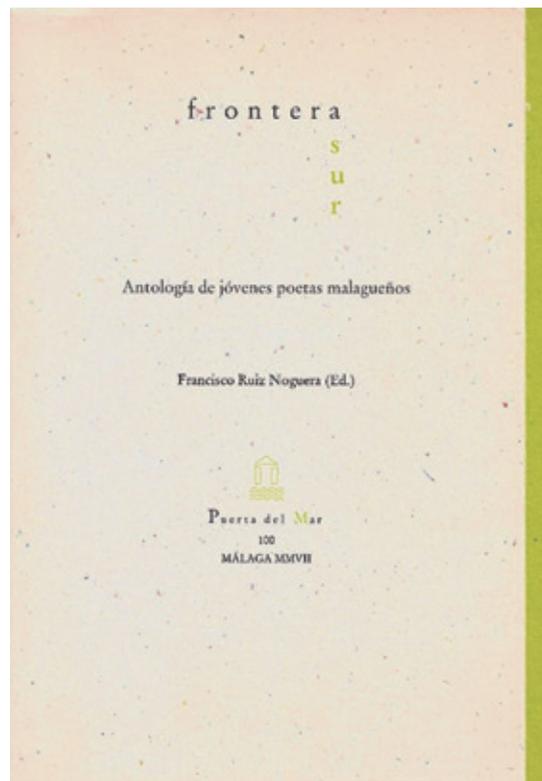




IMAGEN 7. LAS CUATRO ETAPAS DE LA COLECCIÓN MONOSABIO

1977), José Luis Gotor Trillo (Málaga, 1978), Raúl Díaz Rosales (Málaga, 1979), Lucas Martín Jurado (Úbeda, 1981), Daniel Cabrera Espinar (Villanueva de Algaidas, 1982), Salvador Marín Hueso (Málaga, 1982), Alejandro Díaz del Pino (Málaga, 1984), Diego Medina Poveda (Málaga, 1985), Antonio Santo Orcero (Málaga, 1985), David Leo García (1988) Ana R. P. (Córdoba, 1989) y Bárbara Zagora Cumpián (Madrid, 1991). Tenía que haber estado también el entonces joven poeta Álvaro Galán Castro, al que conocía de referencias por su premio en el MálagaCrea, pero, por más que se intentó, fue imposible localizarlo en aquellos días (muy poco después, casualmente, supe que, por entonces, Álvaro había estado fuera de Málaga, en Madrid y en París).

Eran nombres que, según mi criterio, tenían algo que decir y de los que una publicación de esa naturaleza debía dar cuenta. Otra cosa —decía yo entonces— es lo que el futuro vaya diciendo; en más de una ocasión le he leído a Alfonso Canales, en entrevistas, que es fácil ser poeta a los veinte, pero ya no tanto seguir siéndolo a los treinta, cuarenta, etc. Tampoco está mal recordar el consejo de Juan Ramón Jiménez: «exaltar a los jóvenes, exigir y castigar a los maduros, tolerar a los viejos», o lo que, a propósito de los nuevos poetas, decía el propio Juan Ramón en carta dirigida a los responsables

de la revista malagueña *Caracola*: «Lo que tenga el poeta español de la España de hoy lo verá el lector de mañana, o lo anteverá el clarividente actual, el creador»³.

Una orientación sobre modos y caminos de estos jóvenes puede darla esta declaración: «Creación: Sugiero que destapes las palabras y huellas si se te pega el poema del día». La brevedad de este texto vale por toda una declaración poética: esa es la gran sencillez y la gran dificultad de la poesía: tratar de desterrar en la palabra —moneda muy de cambio y de diario— el olor a caduco. El magnífico consejo de ese texto pertenece al libro *Llanura*, de una de aquellas jóvenes poetas de la antología, Remedios Orellana. Esa explícita aspiración de Orellana se observa en la mayoría de los más jóvenes.

Casi todos estos poetas han encontrado vía para la difusión de sus versos en algunos de los ámbitos que, en los últimos años, en Málaga, han prestado atención a las nuevas voces. El más sólido de esos espacios, ha sido (Imagen 7) la colección Monosabio, del Área de Cultura del Ayuntamiento, al frente de la que estaba por entonces, como concejal, el profesor Garrido Moraga, que encargó de la dirección de la colección, en su primera etapa (1997-2003), a Diego Medina Martín; en la segunda (2004-2007), contó con la codirección de Javier La Beira; en la tercera (2008-2015), nuevamente en solitario,

Diego Medina y, tras su inesperada muerte, en la cuarta etapa (2016-hasta ahora), Monosabio está codirigida por Ruiz Noguera y Diego Medina Poveda.

Otros espacios de difusión de la poesía joven son la Universidad (con revistas como *Corydon* y *Robador de Europa*, herederas de las colecciones y revistas universitarias mencionadas más arriba) y las publicaciones de los premios Málaga-Crea del Área de Juventud del Ayuntamiento que han reconocido la obra de muchos de los pertenecientes a estas nuevas generaciones de poetas; las lecturas de poetas inéditos del Centro Cultural Generación del 27, con la correspondiente edición de un cuadernillo, o el Premio «Impresor José Andrade» del Ateneo de Málaga.

En fin, el panorama, en *Frontera Sur*, era esperanzador, no ya por la abundancia de nombres, sino porque detrás de ellos hay un buen número de voces valiosas que en la mayoría de los casos saben destapar —con humor, gravedad, ironía y rigor— las palabras para que no se les pegue el poema del día. (Imagen 8)

POETAS EN EL CIELO Y CLAVE DE SOL

En 2009, Francisco Cumpián publicó, con el patrocinio del Instituto Municipal del Libro, *Poetas en el cielo (Antología de jóvenes poetas)*, una selección de doce autores (Isabel Bono, Camilo de Ory, Carmen López, Jacinto Pariente, María Eloy-García, Antonio Blanco, Sergio R. Franco, Francisco Javier Casado, Beatriz Ros, David Leo García, Bárbara Zagora y Alejandro Robles) para la que me solicitó una introducción que titule «De cielos, dioses y jóvenes poetas» en la que celebraba la aparición de una nueva muestra de voces nuevas en la líricamente aleixandrina «Ciudad del Paraíso», de tanta tradición en voces jóvenes de primera línea en la poesía española; una muestra en la que, por fortuna, había variedad de estilos y registros: desde la reflexión y el despojamiento expresivo de Ca-



IMAGEN 8. PRESENTACIÓN DE LA ANTOLOGÍA *FRONTERA SUR*, DIPUTACIÓN PLAZA DE LA MARINA, 20 DE JUNIO DE 2007

milo de Ory, Carmen López o Beatriz Ros, a la expresión coloquial provocadora y directa —no exenta de intertextualidades culturalistas— de M. Eloy-García, J. Pariente, S. R. Franco y A. Blanco; desde las cercanías de la imagen surreal, los valores del inconsciente y la indagación en las difusas fronteras entre la realidad, la ensoñación y lo imaginario de F. J. Casado, I. Bono y B. Zagora, al empleo de un lenguaje poético que une, sin rechimientos, una dicción coloquial con la capacidad para la asociación de imágenes de D. Leo García o A. Robles. (Imagen 9)

En 2010, con motivo de la candidatura a la Capitalidad Europea de la Cultura 2016, los responsables de las actividades de la Fundación Málaga Ciudad Cultural me encargaron la elaboración de una antología de jóvenes; dado que el acto de presentación iba a girar, en cierto modo, en torno al barítono Carlos Álvarez y a la actuación de la Orquesta de Cámara Pro-Música, decidí darle una orientación musical a la muestra, de ahí que la titulara *Clave de Sol. 16 sobre la música (jóvenes poetas malagueños)*, título que contiene los guiños que apuntan —además de al porqué de un número y una clave— a la luminosidad mediterránea de esta ciudad que aspiraba a ser referencia en el

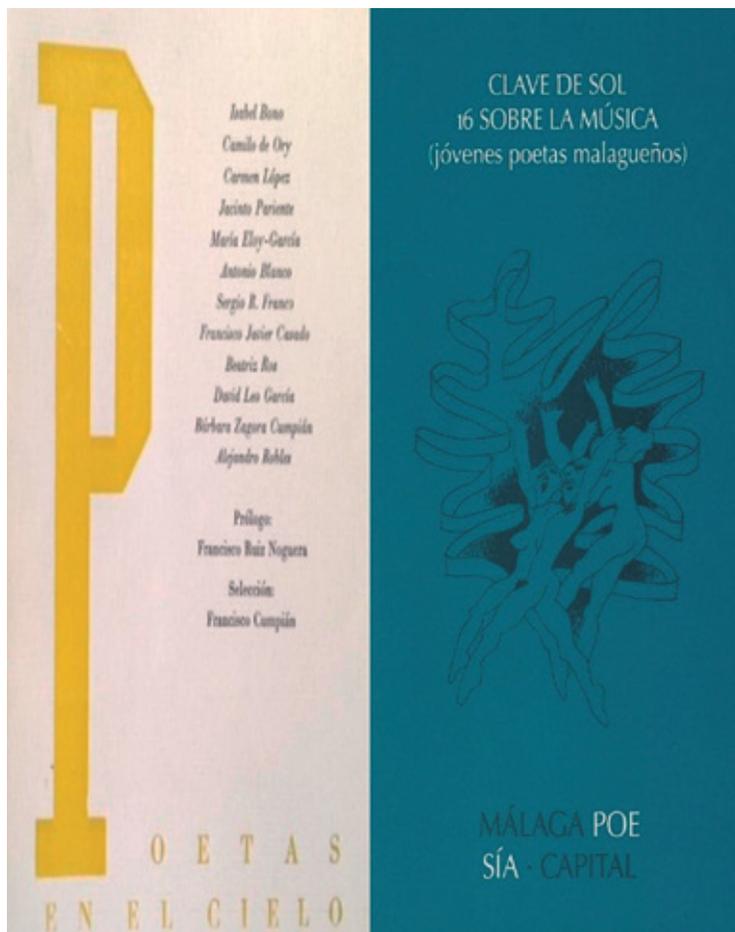


IMAGEN 9. ANTOLOGÍAS *POETAS EN EL CIELO* Y *CLAVE DE SOL*, 2009 Y 2010

mundo de la cultura europea: «un mundo al ritmo de sueños», dicho con palabras del poema «Summer songs» de Cristina Consuegra, joven poeta incluida en esta breve antología junto a Pablo Bujalance, Virginia Aguilar, F. J. Casado, Raúl Díaz Rosales, Álvaro Galán Castro, Salvador Marín Hueso, Alejandro Díaz del Pino, Beatriz Ros, Diego Medina Poveda, Antonio Santo Orcero, Farrah Márquez Barboteo, David Leo García, Mar López Algaba, Cristian Alcaraz y Alejandro Robles.

Salvo escasas referencias a la llamada música clásica en los poemas de Marín Hueso, Galán Castro o Bujalance (el propiamente clásico Mozart, el romántico Chopin o el vanguardista Stravinsky, respectivamente), la mayoría de los textos que siguen remiten a canciones, cantantes o grupos —con predominio del ámbito anglosajón— de la música popular del pasado siglo y lo que va de este, así, junto a los tres clásicos mencionados, desfilan por estos versos, sin que

nada desentone, David Bowie, Bob Dylan, Billie Holiday, Lou Reed, Pink Floyd, Mama Cass Elliot, Franco Battiato, Joan Manuel Serrat, Iggy Pop, Gary Moore, Tony Asher & Brian Wilson, Joy División, Joaquín Sabina, Edith Piaf, Yann Tiersen, King Crimson o Parálisis Permanente.

YO Y MI SOMBRA, LIBRO ABIERTO

Si para la celebración del número 100 de Puerta del Mar preparé la mencionada *Frontera Sur*, no podía pasarse por alto la llegada también al 100 de la colección Monosabio, de ahí la publicación de esta nueva antología que llamé *Yo y mi sombra, libro abierto*, publicada a finales de 2020, que se abría con una la introducción titulada «La llama inextinguible». (Imagen 10)

El título de la antología es un guiño, como homenaje, al que, junto con Josefina de la Torre, es el más joven de los poetas de la Generación del 27, el malagueño Manuel Altolaguirre. En su primer libro *Las islas invitadas* (1926, el poeta tenía veintiún años), se encuentra el poema «Las barcas», cuya segunda parte —«Playa», dedicada a su amigo Federico García Lorca—, se inicia con los conocidos versos «Las barcas de dos en dos / como sandalias al viento / puestas a secar al sol. // Yo y mi sombra, ángulo recto. / Yo y mi sombra, libro abierto».

El verso escogido como título tiene, referencialmente, un sentido preciso y descriptivo de una realidad: la posición del poeta y su sombra. Pero no deja de ofrecer también —y así lo he visto siempre— una posible interpretación simbólica de carácter metapoético; así, el yo del poeta, con el bagaje de su mundo todo (sombras, ensoñaciones, misterios) se manifiesta en el libro abierto de su escritura. Con esta intención están tomadas esas palabras: son los poetas aquí reunidos los que, con el aporte de sus respectivos mundos, configuran el libro abierto de esta antología.

Cuando en 2006, preparé la mencionada *Una Málaga elástica impulsiva*, existía una muy



IMAGEN 10. ANTOLOGÍA *YO MI SOMBRA, LIBRO ABIERTO*, Nº 100 DE MONOSABIO, 2020

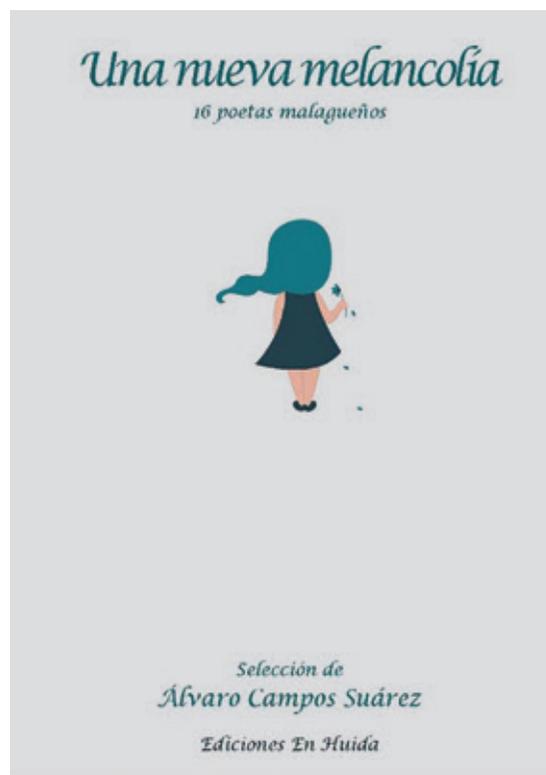


IMAGEN 11. ANTOLOGÍA *UNA NUEVA MELANCOLÍA*, 2015

escasa —cuando no nula— tradición de antologías centradas en exclusiva en los jóvenes poetas de esta tierra. Las que fui publicando —o en las que intervine o colaboré— a continuación (*Frontera Sur*, *Poetas en el cielo*, *Clave de Sol*, o la participación como encuestado en la antología de Antonio Aguilar *Desde la Farola. Poesía española última*⁴, sí tienen ese sello exclusivo.

Aparte de estas, en las que tuve implicación directa, en los últimos años han aparecido —en relación con Málaga— varias publicaciones atentas a ese *rayo que no cesa* de la creación poética entre los jóvenes. De ellas, (Imagen 11) cabe citar, especialmente, tres iniciativas. La primera es la antología preparada por Álvaro Campos Suárez, *Una nueva melancolía. 16 poetas malagueños*, publicada en Sevilla, en 2015, por Ediciones en Huida. La segunda, las dos entregas, con cinco poetas cada una, de *Málaga, la poesía más joven I y II*, editadas por la Fundación Málaga (Imagen 12) en 2018 y 2019 (el antólogo del primer volumen fue Jesús) Baena Criado, y el del segundo, Carlos Pranger). La tercera iniciativa es la de los dos números de *Internautas en la red. Poesía emergente malagueña I y II*, de cuya

selección y edición se encargó Rafael Inglada en su reciente colección Arroyo de la Manía, en 2018 y 2019; la nota introductoria del primero (el nº 5), dedicado a quince jóvenes poetas (hombres), se debió a José Infante, y a Isabel Bono, la del segundo (nº 12), dedicado a quince jóvenes poetas (mujeres). (Imagen 13)

Aparte de esas publicaciones, a esta incesante actividad han contribuido y contribuyen iniciativas como, entre otras, las ya desaparecidas de Los Lunes del Pimpi que dirigió José Infante o la etapa primera de Espacio Cienfuegos que alentó Cristian Alcaraz; y, en plena actividad, el taller de poesía de la Universidad de Málaga (#pUMA), dirigido por Violeta Niebla, las lecturas y actos en La Polivalente de calle Lagunillas, el festival de poesía Irreconciliables, que actualmente coordinan Ángelo Néstore y Violeta Niebla, el certamen MálagaCrea del Área de Juventud del Ayuntamiento o los ciclos de lecturas de nueva poesía de instituciones como el Ateneo, cuya vocalía de poesía dirigía Inés María Guzmán, o de diversos Museos (Carmen Thyssen, Revello de Toro o Jorge Rando), así como el ciclo de coloquios «Cornucopia», orga-



IMAGEN 12. ANTOLOGÍAS MÁLAGA, LA POESÍA MÁS JOVEN, 2017 Y 2019

nizado por la revista *El toro Celeste*, que coordinaban Jesús Baena y Pedro J. Plaza (los poetas que allí intervinieron formaron parte de la antología *Cornucopia* (Ed. ETC, 2021). Y, junto a esto, también, claro está, la ya veterana colección Monosabio del Ayuntamiento, dirigida, sobre todo a la nueva creación⁵.

Y, precisamente, si, como dije, para la celebración del número 100 de Puerta del Mar preparé la mencionada *Frontera Sur*, tocaba ahora la celebración del 100 de Monosabio, de ahí la preparación de esta última nueva muestra que, en honor al joven Altolaguirre y con intención simbólica, titulé *Yo y mi sombra, libro abierto* aunque también barajé la posibilidad de jugar con el número 35 y titular algo así como *35 tope 35*, porque ese es el número de poetas que la componen y ese el tope máximo de sus edades. Así es que se recoge en ella una muestra de poemas de Juanma Bravo (Málaga, 1985), Laura Franco (Málaga, 1985), Flora Jordán (Ronda, 1985), Diego Medina Poveda (Málaga, 1985), Cristina Sánchez Vicaria (Jaén, 1985), Antonio Santo Orcero (Málaga, 1985), Ángelo Néstore (Lecce, 1986), Almudena Vega (Málaga, 1986), Jorge Villalobos Hidalgo (Málaga, 1986), Pilar González (Álora, 1987), Sonia Marpez (Sarría, Lugo, 1987), David Leo García (Málaga, 1988), Rafael Herrera Ángel (Teba, Málaga, 1988), Mar López Algaba (Alhaurín el Grande,

1988), Cristina Castro Moral (Málaga, 1989), Alberto Escabias (Madrid, 1989), Enrique Molina (Málaga, 1989), Alba Navarro (Málaga, 1989), Cristian Alcaraz (Málaga, 1990), Daniel Díaz Godoy (Torrox, Málaga, 1990), Kris León (Málaga, 1990), Bárbara Zagora (Madrid, 1991), Jesús Baena Criado (Málaga, 1992), María Gaitán (Málaga, 1992), Sergio Navarro (Marbella, 1992), Alejandro Robles (Málaga, 1992), Francisco Cañete (Málaga, 1993), Antonio Díaz Mola (Málaga, 1994), Jorge Villalobos Portalés (Marbella, 1995), Javier Aranda Segado (Málaga, 1996), Ignacio Pérez Cerón (Málaga, 1996), Pedro J. Plaza González (Alhaurín de la Torre, 1996), Juan Diego Marín Ruiz (San Pedro de Alcántara, 1998), Natalia Velasco Urquiza (Málaga, 1998) y Cristina Angélica González Bautista (Caracas, 2000). (Imagen 14)

Los límites cronológicos fijados hacen que no estén en este volumen, a veces por escaso margen, voces como las de Álvaro Galán Cas-

IMAGEN 13. *INTERNAUTAS EN LA RED*, ARROYO DE LA MANÍA, 2018 Y 2019

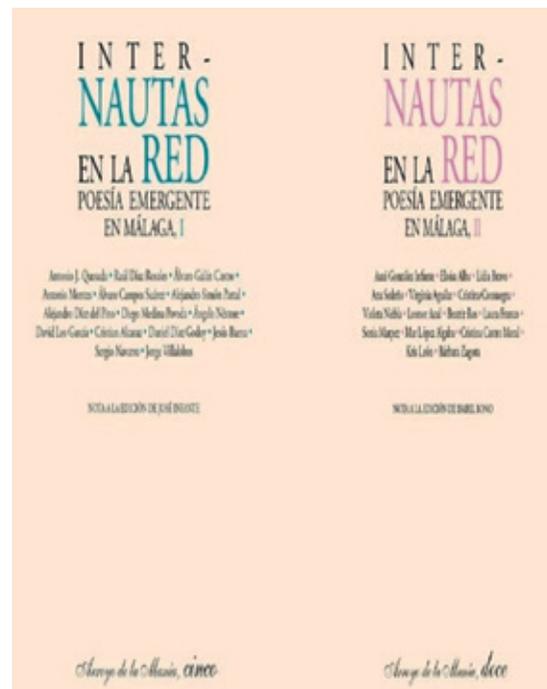




IMAGEN 14. PRESENTACIÓN DE LA ANTOLOGÍA *YO Y MI SOMBRA*, LIBRO ABIERTO, CAC MÁLAGA, 13 MAYO 2021

tro, Violeta Niebla, Álvaro Campos Suárez, Beatriz Ros, Alejandro Simón Partal, Cristina Consuegra, Antonio Montes, Cintia Gutiérrez o Carlos Pranger, que tanto comparten con muchos de los aquí incluidos.

Al igual que en *Frontera Sur*, he optado por ofrecer un panorama —no exclusivista ni basado en amiguismos— de lo que, según lo que conozco, se da en este momento en la poesía escrita en Málaga por los más jóvenes, sean o no malagueños de nación. Y el panorama ofrece una extraordinaria riqueza de tendencias, registros y estilos, un panorama polifónico que, en buena parte de los casos, supone ya un afianzamiento en voces personales y reconocibles de primer nivel que trascienden los límites provinciales. Los logros de algunos de estos jóvenes en certámenes destinados a creadores de estas edades así lo corrobora, baste recordar la presencia de sus nombres en, por ejemplo, el Adonáis (Sergio Navarro, Diego Medina Poveda, Ignacio Pérez Cerón), el Hiperión (David Leo García, Ángelo Néstore, Jorge Villalobos), el Emilio Prados (Ángelo Néstore), el de Poesía Joven RNE (Sergio Navarro, Antonio Díaz Mola), el Andalucía Joven (Cristian Alcaraz),

el Antonio Gala (Mar López Algaba y Laura Franco), el Pablo García Baena (Cristian Alcaraz), el Valparaíso (Cristina Angélica), el MálagaCrea (Medina Poveda, Cristina Sánchez Vicaria, A. Santo Orcero, Sonia Marpez, Mar López Alagaba, Bárbara Zagora, Javier Aranda, Pérez Cerón), la beca de la Fundación Antonio Gala (Laura Franco, David Leo García, A. Santo Orcero, Cristian Alcaraz, Sergio Navarro), el concurso de poesía UMA (Laura Franco, Jorge Villalobos Hidalgo, Kris León, Jorge Villalobos Portalés), el Ucopoética (Laura Franco, Jorge Villalobos, Javier Aranda, Natalia Velasco), el Premio de la UNED María Zambrano (Kris León, Diego Medina Poveda, Jesús Baena), el Premio Cero (Jorge Villalobos, Medina Poveda, Jesús Baena), o el Libro sobre ruedas (Daniel Díaz Godoy, Kris León).

Escribió el siempre joven Pablo García Baena —cuyo centenario ya hemos celebrado— que «la poesía brillante y cegadora, como una antorcha, va de una mano en otra mano dando su inextinguible llamarada total para todos». Esta antología pretendió proponer, con sus treinta y cinco nombres, un sólido elenco de jóvenes portadores de esa llama. ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 Cito por [Libro de retratos], edición de Javier Blasco y Francisco J. Díaz de Castro, en Juan Ramón Jiménez, *Obra poética*, edición de Javier Blasco y Teresa Gómez Trueba, Madrid, Espasa Calpe, 2005, Volumen II, Tomo 4, p. 180.
- 2 Además de las que se mencionarán, hay, aproximadamente, una docena de trabajos de conjunto o grupales que tratan sobre la poesía en Málaga en las últimas promociones: F. Peralto: *Antología de la poesía malagueña contemporánea*, Málaga, Peñaverde, 1975; J. Soto: *Breviario de poesía malagueña contemporánea (1981-1975)*, Málaga, El Guadalhorce, 1975; «Poesía en Málaga», *El Carro de la nieve*, nº 4, Sevilla, 1986; Sebastián Camps: *Muestra de poemas autógrafos*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1987; F. Cumpián: «7 poetas. Málaga oculta en la luz», *Poesía*, nº 33, Madrid, 1990; A. Jiménez Millán: *Encuentro con la literatura andaluza: joven poesía en Málaga*, Málaga/Aix-en-Provence, Universidad de Málaga, 1993; R. Inglada: *Escrito en Málaga. Antología poética*, Los Cuadernos de la revista *Ficciones*, nº 2, Granada, 1997; *De punta a cabo. Málaga*, Cuadernos & Caridemo, nº 11, Almería, 2003; A. Rodríguez Jiménez: *Las sendas interiores (Antología de poesía malagueña contemporánea)*, Córdoba, Cuadernos de Sandua, 2005; Tina Pereda: *Femenino singular. Antología de mujeres poetas de Málaga*, Salobreña, Alhulia, 2006.
- 3 Juan Ramón Jiménez: *Cartas literarias*, introducción de Francisco Garfias, Barcelona, Bruguera, 1977, p. 298.
- 4 Aunque no centrada exclusivamente en los jóvenes malagueños, en 2010, el Departamento de Lengua Castellana y Literatura del IES Miguel Romero Esteo editó (con la coordinación no explícita, pero sí real, de Antonio Aguilar) *Desde la Farola. Poesía española última* (Málaga, Col. Pasodoble) que recogía una amplia muestra (algo más de cincuenta nombres) en la cual había un buen número de jóvenes malagueños. La relación de poetas antologados fue fruto de una serie de entrevistas a poetas malagueños de generaciones anteriores.
- 5 Recientemente, un grupo de profesoras de la UMA, coordinadas por la Dra. María Isabel Jiménez Morales, ha elaborado la página web *La Literatura del Nuevo Milenio (LiNuMi)*. Portal de Jóvenes Autores, que recopila la labor literaria de los jóvenes poetas, narradores y dramaturgos malagueños nacidos a partir de 1985.

APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE REM KOOLHAAS (1984-2021)

Ángel Asenjo Díaz

1. INTRODUCCIÓN

Entender y valorar la arquitectura de Rem Koolhaas no es una tarea fácil, más bien todo lo contrario, pues sus ideas son complejas y a veces contradictorias, pero es indudable que el resultado del conjunto de su obra es incuestionable, la que intentaremos explicar a lo largo del presente artículo, en el que describiremos una de las arquitecturas más destacadas del panorama actual de la arquitectura y el urbanismo a nivel mundial.

Frente al idealismo platónico de los arquitectos, que crean microcosmos estéticos encerrados en sí mismos, Koolhaas ha practicado una arquitectura aristotélica, que intenta entender el mundo exterior, aceptando de forma racional lo real, lo que le lleva a amnistiar lo existente por el mero motivo de serlo. Desde esta perspectiva, su actitud ha sido siempre realizar una búsqueda intelectual de la realidad del mundo en que nos movemos, descifrándola a través del conocimiento, la vida y la verdad.

Desde su aceptación de la realidad, Koolhaas ha defendido la belleza banal de lo ordinario, lo común y lo genérico, que han sido promovidos ecuanímente en todo el planeta por la economía de mercado, lo que nos expone en sus escritos. Esa banalidad lindante con la fealdad, construida con cartón-yeso y aire acondicionado, ha sido descrita por este arquitecto bajo la denominación de «espacio basura», que embalado en grandes contenedores prismáticos, otorgan

un papel protagonista al tamaño, criticándolos rehusando entrar en la estéril pugna formalista, conceptualizándolo como cajas o bultos. Pero este mismo arquitecto, que rechazó vehementemente la atención a los detalles constructivos, la precisión refinada que le da valor a tantas obras minimalistas, sacándolas de la trivialidad y el anonimato, posteriormente ha levantado tótenes heroicos de exacta geometría y minucioso ensamblaje, cuya belleza reside de forma predominante en su rigurosa ejecución.

Con independencia del pragmatismo conceptual, que hemos indicado, Koolhaas ha manifestado en todo momento una singular devoción por la arquitectura romana. Como estudiante en Harvard, tras estudiar el gran salto adelante, que dieron los chinos con el comercio como motor urbano, estudió el imperio romano como un precedente de la actual globalización, pues le impresionó como los romanos fueron capaces de construir tal diversidad de ciudades sobre la base de un vocabulario urbano prescriptivo, limitado y muy estricto con pocas variaciones. Esta admiración por el sistema romano, que ha ilustrado con citas sobre la sabiduría de Vitrubio, que se fundamenta en la naturaleza seriada de su arquitectura, influyendo de alguna forma en la obra de este arquitecto.

El clasicismo crítico y serial de Koolhaas, que en algún momento ha presentado como una globalización crítica, ha sido acompañado de una nítida desconfianza por el universo

digital, pues afirma que a través de la ciudad inteligente pretende reemplazar al arquitecto por el tecnólogo. Es por esto, por lo que se erige en defensor de la arquitectura como disciplina con cinco mil años de historia, para lo que reclama la competencia de los arquitectos sobre el ámbito urbano y rechaza la creciente incorporación en los edificios de los mecanismos, los sistemas y los sensores, que supuestamente los hacen inteligentes, cuando en realidad se están imponiendo por la hábil estrategia, por la que los tecnólogos para hacerse con la autoría urbana, al denominarla la ciudad inteligente, como sustituto de la ciudad de los arquitectos y urbanistas.

Los cambios operados por la digitalización, asegura Koolhaas, se están llevando a cabo sin la necesaria supervisión democrática, imponiendo una universalidad neoliberal, por la que se está imponiendo el autoritarismo implícito del régimen digital, cuya implantación se está produciendo a través de una nueva santa trinidad constituida por el confort, la seguridad y la sostenibilidad, lo que la arquitectura está abrazando con entusiasmo masoquista. Estas ideas nos las resume diciendo: «Quizás la oposición fundamental, a la que nos estamos enfrentando hoy, es consecuencia de la lucha entre el poder de lo secular de la arquitectura para articular lo colectivo y la capacidad aparente de lo digital para fundirse con la conciencia individual».

Esta situación, nos dice que es consecuencia de que a los arquitectos inicialmente les fascinó la virtuosidad aparente de la concepción digital, lo que hoy día hemos visto, que no es más que un mero auxiliar de diseño, pero debemos ser conscientes, de que se está fundiendo con los componentes físicos esenciales de la arquitectura y esta infiltración invisible, que actúa sobre sus elementos constituyentes, puede ser un peligro para la propia arquitectura, si no se llega a controlar.

Con independencia de su desconfianza por la digitalización, en Koolhaas es conocida la fascinación por los flujos, que expresan los mo-

vimientos físicos, las mutaciones funcionales y las transformaciones intelectuales del mundo líquido, lo que le ha llevado en algunos casos a multiplicar estos elementos de forma innecesaria, enfatizando especialmente las escaleras mecánicas, a las que asocia el desarrollo de los centros comerciales, como en su día el ascensor hizo posible los rascacielos, y también las rampas, como elementos de accesibilidad e intercomunicación en los edificios, con las que hace un guiño a Le Corbusier, un maestro de la arquitectura y de la comunicación, con quien a menudo se le asocia.

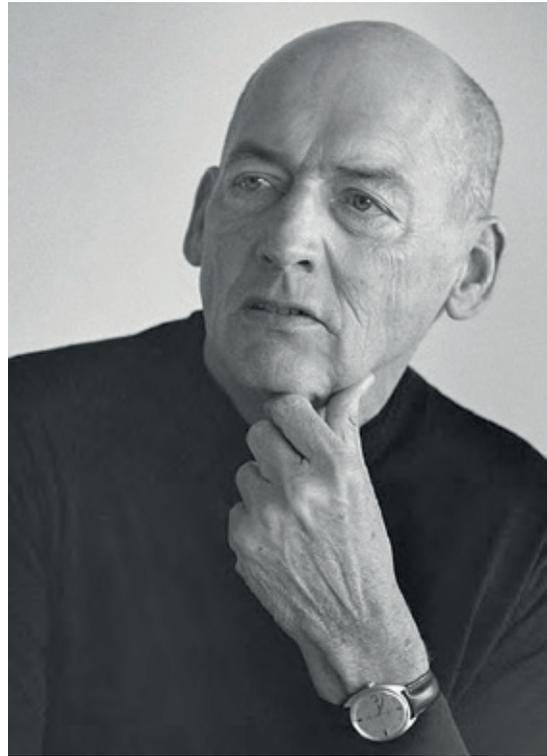
No obstante, y con independencia de las ideas expuestas es el término «genérico», lo que mejor exprese el proyecto intelectual de Koolhaas, cuya inserción aristotélica en la arquitectura, entendida como una realidad que interpreta y transforma la realidad con herramientas universales, nos ofrece una versión contemporánea del sistema romano de construcción o de los elementos de la tradición de las bellas artes. En este sentido este arquitecto es clásico, y la referencia genérica alude aquí tanto a la continuidad testaruda que la arquitectura exhibe, como a los lazos que la unen con su contexto cultural y geográfico, lo que nos conduce a entender, que lleva lo genérico en sus genes, suscitando en muchos otros arquitectos sentimientos semejantes.

De igual forma, debemos destacar en la obra de Koolhaas su defensa por una ciudad sin cualidades, en la que sin embargo pueden hallarse rasgos distintivos, capaces de interrelacionar lo genérico con lo singular y con la sátira imparable del humanismo bien pensante, lo que no le ha impedido hibridar su aprecio de lo ordinario contemporáneo con su valoración estética de lo universal intemporal. Sus provocadores elogios de la economía de consumo y el capitalismo financiero con su adhesión reiterada a la dimensión pública y colectiva de la arquitectura, que históricamente ha generado una increíble inteligencia, que parece ser está pasando a un segundo plano le ha llevado hoy a tener

una mirada inquisitiva sobre el patrimonio, la historia y la memoria, asumiendo un papel que parece legítimo de calificar de humanista, que hemos de matizarlo con el término «híbrido», en su pensamiento.

Cuando Koolhaas nos dice, que «En todo lo que hago, y en lo que digo, hay una parte de retórica, de juego y de provocación y raramente pretendo una objetividad perfecta. Mis análisis tienen una componente de manifiesto, y siempre una mezcla de reflexión retórica y de propuesta prospectiva», nos permite afirmar, que es a la vez optimista y escéptico, al ser consciente de la contradicción entre la lógica de lo público y la lógica del mercado. Esta tensión intelectual la resuelve con una ironía, que muchos casos la podemos entender como un cinismo conceptual, que en ocasiones nos ha llevado a calificar a este arquitecto de surrealista, tanto por su devoción al método panorámico-crítico, como por el uso reiterado de la técnica del cadáver exquisito, lo que es una adscripción que rechaza completamente.

En todo caso, debemos tener en cuenta, que Koolhaas es un arquitecto diferente, que ha dado a su trabajo una dimensión diferente, una dimensión intelectual singular. El juicio sobre este arquitecto solo puede exponerse liberando nuestros propios juicios precedentes, pues no es capaz de borrar los elogios y las censuras, los aciertos y los errores, las interpretaciones felices y los malentendidos deplorables, lo que en todo caso se puede decir de este arquitecto, del que hemos explorado las características del estilo de sus creaciones tardías, en las que encontramos una serenidad que muestran una energía y una tensión inspiradas, que permiten percibir la armonía plácida de la madurez, en la que se observa su redescubrimiento de la romanidad, como por su atención a la memoria de la disciplina que dibuja sus vínculos con una tradición, es que solo puede entenderse desde la ardiente pasión por la arquitectura y el urbanismo, que queda de manifiesto en la obra tardía de este arquitecto holandés.



REM KOOLHAAS

2. ORIGENES Y FORMACIÓN

Rem Koolhaas nació en Rotterdam en 1944. Después de vivir en Indonesia entre los años 1952 y 1956, su familia se instaló en Amsterdam, donde alcanzada la madurez trabajó como guionista de cine y ejerció como periodista en el diario *Haagle Post* de esta ciudad. Poco después se trasladó a Londres para estudiar arquitectura en la *Architectural Association*, donde realizó dos importantes proyectos teóricos, entre los que destacan los denominados «*The Berlin Hall as Architecture*» (1970) y «*Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*» (1972), lo que le permitió obtener una beca en el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos de Nueva York, con la que viaja a Estados Unidos, quedándose fascinado por la ciudad de Nueva York, en la que analizó el impacto de la cultura metropolitana sobre la arquitectura, cuyos análisis y trabajos complementarios le llevó a redactar su primer libro, que denominó: «*Delirius New York, a Retroactive Manifesto for Manhattan*» (1978), que publicó coincidiendo con la famosa exposición «*The Spark Cing Metropolis*», que se celebró en el Museo Guggenheim de New York,

documentando la relación simbiótica entre la cultura metropolitana y la arquitectura singular, en la que se realiza un análisis que es coincidente con las ideas expuestas por Rem Koolhaas en este libro.

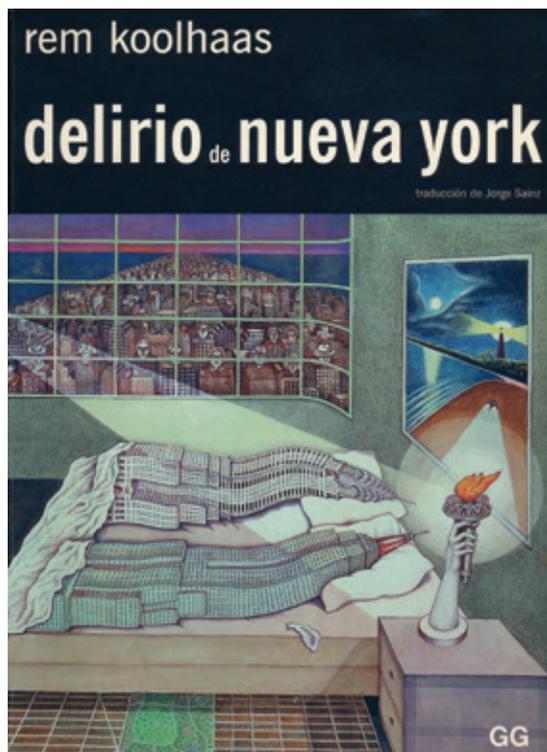
Después de este período de estudios y análisis teóricos, Rem Koolhaas decidió pasar de la teoría a la práctica y regresó a Europa, fundando en Londres en 1974, junto con Elia y Zoe Zenghelis y Madelon Vriesendorf, la Office for Metropolitan Architecture (OMA), cuyos objetivos eran la definición de nuevos tipos de relaciones, tanto teóricas como prácticas, entre la arquitectura y la situación cultural contemporánea. En 1978 tras recibir diversos encargos en Holanda, entre los que el más destacado, es la Ampliación del Parlamento Holandés en La Haya, abrió el despacho de Rotterdam, donde desde entonces se centraliza todas las actividades de OMA, creando al mismo tiempo la Fun-

dación Groszstadt (AMO), que actúan de forma independiente, con el objetivo de coordinar todas las actividades culturales del despacho, en especial las exposiciones y publicaciones. En esta fase inicial de la obra de Rem Koolhaas, cabe destacar los proyectos de dos Casas con Patio, (1984-1988) en Saint Cloud, cerca de París, en Francia, que fueron proyectadas buscando una originalidad funcional, en las que se pueden observar ideas, que de alguna forma determinaron la posterior trayectoria de este arquitecto y su equipo.

No obstante, es el clamor producido sobre todo por el diseño de la Ampliación del Parlamento Holandés, el origen de otros importantes encargos profesionales en Holanda, tales como dos Bloques de Apartamentos en Amsterdam y el Netherlands Dance Theatre en la Haya, que consolidaron a la oficina OMA, que desde entonces ha conformado un equipo de profesionales constituido por arquitectos y paisajistas de diversas nacionalidades, que bajo la dirección de Rem Koolhaas, colaboran desde el inicio de la fase del diseño, a los que suele unir críticos ajenos a la oficina (filósofos, artistas, etc...), que son invitados a participar en la celebración de seminarios de diseño. Y, de igual forma, se crean equipos para la dirección de la construcción de las obras, que normalmente tienen base local, compuestos por personas contratadas a tal efecto, que colaboran con los técnicos de la oficina de Rotterdam, que son los directores de las obras.

Desde sus orígenes, la oficina OMA durante la redacción de los proyectos mantienen relaciones laborales regulares con ingenieros de estructura, en especial con Cecil Balmond, perteneciente a la consultora Ove Arup and Partners, con quien ha desarrollado en las primeras etapas de esta oficina destacados trabajos, entre los que cabe destacar la Galería de Exposiciones Kunsthal en Rotterdam, el Gran Palacio de Lille, el Conjunto Eurolille entre otros, con independencia de que también esta oficina haya trabajado con otras muchas consultoras de inge-

REM KOOLHAAS. «DELIRIO DE NUEVA YORK»

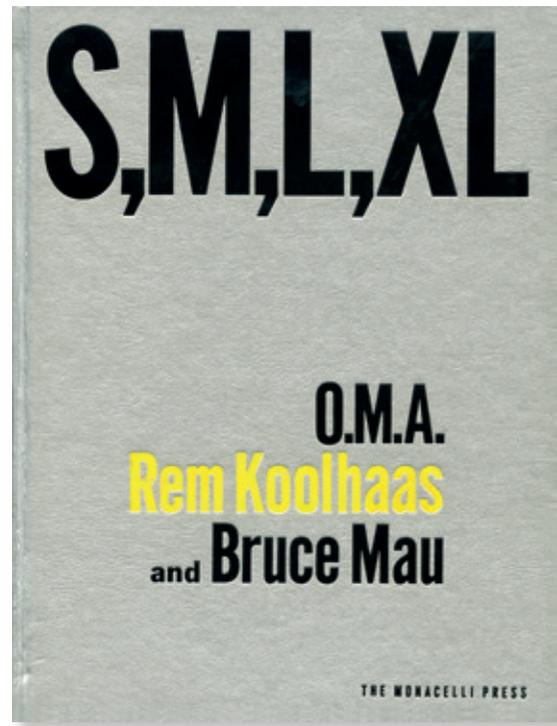


nería en los diversos proyectos realizados por ella. También es de destacar, que desde sus orígenes, la oficina OMA ha decidido participar de forma sistemática en concursos, lo que ha realizado de forma que a partir de los cuáles la oficina OMA, se convirtió en un laboratorio de diseño y de exploración de las posibilidades de colaboración entre diferentes disciplinas, lo que ha mantenido en los casos frecuentes de adjudicación a lo largo de la evolución del proyecto, la arquitectura y la ingeniería alcanzan una total integración, que les permite informarse, influirse y determinarse mutuamente. A partir de 1995 este enfoque se intensificó gracias a la asociación con la firma Weger Group, con base igualmente en Rotterdam, especialidad en ingeniería civil, puerto y aeropuertos, de forma que, si bien las dos oficinas trabajan de forma independiente, se apoyan mutuamente en cuestiones de diseño, investigación, ingeniería y administración.

Y, por último y para el mejor entendimiento del funcionamiento de esta oficina, cabe resaltar también que desde sus inicios la oficina OMA, como hemos dicho antes, se complementa con la Fundación Grosztaat (AMO), que se encarga de promover la investigación, las publicaciones y las exposiciones asociadas a los trabajos de OMA. Entre sus actividades más destacadas se encuentran la publicación del libro denominado «OMA: S, M, L y XL», que fue escrito en 1974 por Rem Koolhaas en colaboración con Bruce Man, y también el montaje de la exposición «OMA-Rem Koolhaas y el lugar de la arquitectura pública», celebrada en el MOMA en 1994 en New York, en el Centro Werner de las Artes Visuales en Ohio, y en el Centro TN-Probe, en Tokio.

3. EVOLUCIÓN GENERAL DE LA OBRA

Con independencia del período de iniciación y aprendizaje descrito en el apartado anterior, localizamos la Primera Etapa de la obra de Rem Koolhaas, entre los años 1986 y 1998,



REM KOOLHASS Y BRUCE MAU. «S,M,L,XL»

cuando ya había publicado el libro denominado Delirio en New York y había realizado algunas obras arquitectónicas con los miembros de la ya fundada Oficina OMA. Este período como los otros que vamos a describir nos ofrece una obra abundante y diversa, con una arquitectura conceptualmente potente, en la que sobre todo procura una permanente innovación en los aspectos de orden funcional, dejando en un segundo plano los aspectos de orden formal y estético.

En esta Primera Etapa en la que el pensamiento y la obra arquitectónica y urbanística es muy difícil de localizar en un movimiento cultural o formal concreto, por su diversidad formal y por el desprecio practicado a los convencionalismos del normal hacer profesional, está caracterizada entre otros aspectos por la participación de la oficina OMA en diversos concursos, que en muchos casos fueron adjudicados a arquitectos muy destacados, tales como el de la Biblioteca de Francia en París (1989) a Dominique Perrault, el de la Ampliación de la Tate Gallery en Londres a Herzog & Meuron (1994-95) o el de la Reordenación del Puerto de Génova a Renzo Piano (2000), todos ellos de gran relevancia y de transcendencia internacio-

nal, en los que participaron los más destacados arquitectos de la época.

No obstante, le fueron adjudicados otros importantes concursos tales como la Estación Marítima de ZEEBRUGGE en Bélgica (1989) o el del Palacio de Congresos de Agadir (1990) o el de la Reordenación del Aeropuerto de Schiphol (1998) en los Países Bajos, los que comentaremos más adelante. Estos trabajos los compaginó con importantes proyectos urbanísticos, tales como el Centro Internacional de Negocios de Lille en Francia (1988-1991), el Hiper-edificio de Bangkok o la Remodelación Urbana de Almere en Bélgica (1994-1995) entre otros.

Con independencia de los trabajos adjudicados en concursos, la oficina OMA por medio de encargos directos, lleva a cabo la redacción de proyectos y la dirección de obras muy destacadas, entre los que resaltamos el Edificio Congrexpo de Lille en Francia (1990-1994), el Equipamiento Comercial y de Servicios de La Haya en los Países Bajos (1994-2004), la Embajada de los Países Bajos en Alemania (1997-2003) o el Edificio Rotterdam o Ciudad Vertical (1998-2001), que complementan un conjunto de trabajos, que son expresión de la evolución de este gran arquitecto.

Durante este período y en colaboración con la fundación AMO desarrolló una enorme actividad cultural de difusión del urbanismo y la arquitectura, por la que se compara a Rem Koolhaas con Le Corbusier, pues tiene apreciables similitudes tanto en la forma del desarrollo profesional de constante investigación e innovación en todos los órdenes, como en el empeño en divulgar el conocimiento de la arquitectura y del urbanismo, para el que utiliza un lenguaje plástico especialmente original, desarrollándolo siempre desde una percepción arquitectónica del urbanismo, entendiéndolo como arquitectura de la ciudad.

La Segunda Etapa de la obra de Koolhaas la situamos entre los años 1999 y 2010, es en la que su obra alcanza una indudable madurez

profesional y una relevancia internacional indiscutible, combinando el ejercicio profesional con la docencia en las más destacadas universidades, en las que se imparte el conocimiento de la arquitectura y el urbanismo, a la vez que también se presenta a importantes concursos, como forma de investigación arquitectónica y urbanística, combinándolos con el desarrollo de encargos de importantes proyectos y obras, que como en la etapa anterior, son imposibles de encuadrar en un marco cultural concreto, pues constituyen una respuesta muy personal, que solo encuentran referencias en su propia obra, produciendo en esta etapa proyectos de mayor formalización estética y de acabados, que constituyen respuestas más equilibradas en todos los órdenes.

En el período de esta etapa realiza varias publicaciones a través de la fundación AMO, entre las que destaca la del libro «OMA: S,M,L y XL», (1995) y otros, en los que desarrolló los conceptos del espacio genérico y del espacio basura, que son las mayores aportaciones de Rem Koolhaas al entendimiento del urbanismo actual, recibiendo numerosas distinciones culturales y académicas, entre los que se le adjudica el destacado Premio Pritzker (2000), que como se sabe es la más importante distinción que se le puede hacer a un arquitecto, impartiendo de forma paralela sus conocimientos en las más destacadas universidades de los países en los que desarrolla alguno de sus más destacados proyectos.

En este período, al igual que en el anterior, la oficina OMA se presenta a grandes concursos, que le son adjudicados a otros grandes arquitectos o no han sido desarrollados, tales como es el Museo de Arte Contemporáneo de Roma en Italia (1999), La Casa del Libro de Pekín en China (2003) o el Banco Central Europeo en Frankfurt en Alemania (2003), y de igual forma otros le fueron adjudicados, entre los que destacamos La Casa de la Música de Oporto en Portugal (1999-2005), el Centro de Congresos de Córdoba en España (2002) o el

gran proyecto de la Sede Central CCTV y Centro Cultural TVCC de Pekín en China (2002-2005), entre otros.

En el orden urbanístico la oficina OMA también se presenta a grandes concursos tales como el de la Ordenación de UNCITY, New York en Estados Unidos (2001), la Ordenación del Distrito Comercial de Pekín en China, (2003) o el de la reordenación del Distrito del Quartier de Halles en París en Francia (2003-2004), los que desarrolla de forma conjunta con encargos concretos, como es el del Estudio de la Preservación Urbana de Pekín en China (2003), el de la Ordenación del Mercado General en Roma (2004) o el del Campus Vertical de la Universidad de Shingynkn en Japón (2005).

En esta etapa, la oficina OMA desarrolla la parte más destacada de su obra arquitectónica, realizando al inicio de la misma Edificio de la Biblioteca Central de Seattle (1999-2004), el Hotel Astor Place de New York (2000), cuyo proyecto detectó en colaboración con Herzog & Meuron (2000), los Epicentros de Prada en New York, San Francisco y Los Ángeles (2000-2004), los Museos Guggenheim Hermitage & Las Vegas (2002) y LACMA de los Ángeles (2003), destacando sobre todos el conjunto de Sede Central CCTV, Centro Cultural TVCC, cuya originalidad es destacable y otros proyectos.

El estudio de su obra hasta nuestros días, lo completamos con la Tercera Etapa de su obra, que la situamos entre los años 2011 y 2021, es decir, hasta el momento en que realizamos este relato. En este período de la obra de Rem Koolhaas, se nos presenta menos rotunda en los planteamientos generales de carácter funcional y estético, es una arquitectura más amable y refinada, en la que los aspectos formales y de acabados adquieren una mayor relevancia en sus distintas obras arquitectónicas y urbanísticas, entre las que destacamos en Europa los proyectos del Parque de Exposiciones de Toulouse en Francia (2011), el edificio denominado Lab City de la Escuela Central de París en Francia (2012), el edificio Museo Garaje de Arte Con-

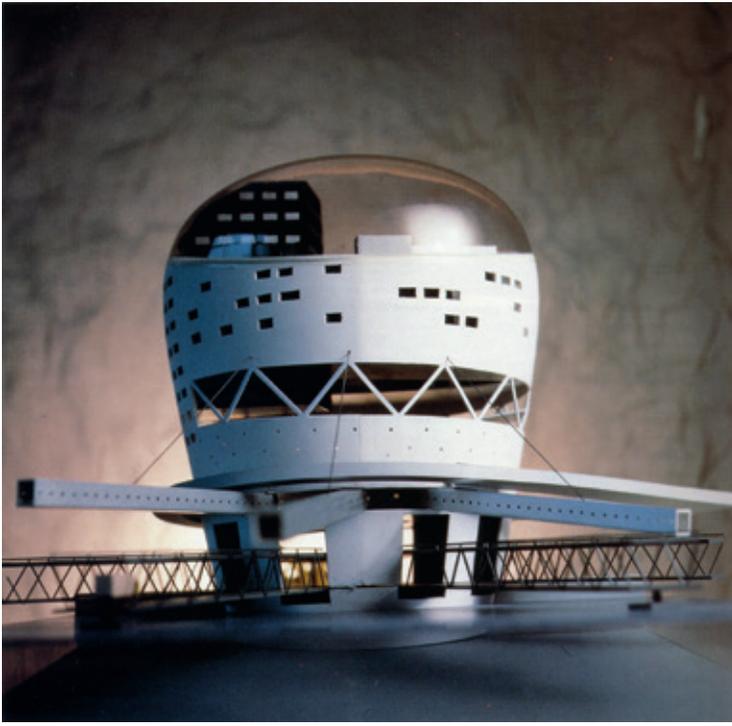
temporáneo de Moscú en Rusia (2012-2015) o la ordenación Camping Axel Springer de Berlín en Alemania (2014), debiéndose también destacar los proyectos desarrollados en Estados Unidos, entre los que destacamos la Ordenación Ith Street Bridge Park de Washington (2014), el Edificio Faena Forum en Miami Beach en Florida (2015), la Ordenación de la Plaza de Santa Mónica en California (2016), el Rascacielos 23 East 22 nd Street de New York (2016-2020), el Estudio RFK del Camping Armony de Washington (2017) o Rascacielos 425 Park Avenue de New York (2018), lo que constituyen unas importantísimas obras, en la que destacan sobre todos los rascacielos antes indicados.

El conjunto de la obra de Rem Koolhaas es enorme y su constante evolución dificulta su entendimiento, pero como veremos a continuación, toda ella está teñida por una continuada búsqueda innovadora en el orden conceptual y cultural, y una investigación profunda en relación a las ideas y a los materiales a aplicar en sus distintos proyectos, sin importarle demasiado la estética convencional y academicista, pero consiguiendo siempre un incuestionable contemporaneidad, que nos lleva a su entendimiento desde la perspectiva de la cultura actual, a la que desborda en muchas de sus obras.

A continuación vamos a describir de forma resumida una parte importante de la obra de Rem Koolhaas, quizás lo más destacable, ya que hemos renunciado a un análisis total de la misma, pues sería imposible abarcar en un artículo, cuya extensión limitamos, como el que nos ocupa, aunque creemos que esta exposición será suficiente para aproximarnos a esta importantísima aportación a la arquitectura contemporánea y de alguna manera entenderla.

PRIMERA ETAPA (1986-1998)

En la exposición de las etapas de la obra de Rem Koolhaas vamos a diferenciar sus proyectos y obras de carácter arquitectónico de los de carácter urbanístico, para dejar constancia, de que



ESTACIÓN MARÍTIMA DE ZEEBRUGE. BÉLGICA

además de su importante obra de arquitectura, este arquitecto ha realizado cuantiosos e importantes proyectos de planeamiento, que tienen un gran interés, por lo menos equivalente al de sus desarrollos edificatorios.

La obra arquitectónica de Rem Koolhaas la vamos a seleccionar de entre las más destacadas, conforme se han ido produciendo en el tiempo, razón por la que en primer lugar nos ocupamos del proyecto aportado al concurso para el «Instituto Holandés de Arquitectura» (1988), situado en Rotterdam, en Holanda, que tenía por objeto construir un edificio para albergar los archivos nacionales de arquitectura y también fuera un centro de investigación, facilitando el acceso del público a las obras arquitectónicas a través de este museo. El edificio propuesto por Rem Koolhaas se genera a través de dos elementos básicos: un podio y una torre hueca. El edificio es triangular y está situado sobre un podio rectangular, que está destinado a contener todas las actividades previstas en el programa objeto del concurso, cuyos espacios más relevantes son las áreas de exposición y la biblioteca. El podio simboliza la colección, la exposición de los contenidos y la investigación y los espacios que lo rodean son el acceso a los mismos.

En este momento la ambición de Koolhaas es creciente, y se presenta al importante concurso de la «Biblioteca de Francia» (1989), situada en París en Francia, en una parcela con vistas al río Sena. La convocatoria proponía un enorme edificio de 250.000 metros cuadrados, que Rem Koolhaas propuso mediante un bloque único, en el que los espacios comunes los define como ausencias del edificio, varios excavados en el sólido, conformando un conjunto espacios independientes entre sí con respecto a su envolvente arquitectónica. La organización del edificio se hace evidente en el gran vestíbulo, situado en planta baja, sobre el que parece descansar el bloque edificatorio atravesado por los nueve núcleos de ascensores, que conducen a cada una de las bibliotecas de la parte superior. El suelo es de cristal para permitir disfrutar de todos los tesoros, que alberga el edificio. Sobre este vestíbulo, además de las bibliotecas y filmotecas, se sitúan la Biblioteca de Consultas, la Sala de Catálogos, la Biblioteca de Estudio, el Restaurante, el Gimnasio y el jardín con piscina. Las plantas restantes del edificio se destinan a instalaciones diversas y a zonas restringidas de oficinas administrativas, de otras instituciones y de personal.

El primer gran concurso, que Koolhaas gana en esta etapa de su obra es la «Estación Marítima de Zeebrugge» (1989), situado en el Puerto de Zeebrugge en Bélgica, que propone mediante una imagen absolutamente original, que es mezcla de ideas creativas complejas, que tenían como objetivo dar una respuesta de excelencia artística, dando respuesta a los requerimientos funcionales exigidos en el concurso para esta terminal, que resuelve mediante una torre, que es una máquina funcional y operativa que acoge a los viajeros, los entretiene y los orienta hacia sus destinos. Este terminal lo sitúa en paralelo con el dique, dividiendo el solar en una zona de llegada y otras de salida. El área de espera de los vehículos tiene forma curvada, rodeando dos espacios circulares, que son el parque infantil y el restaurante. El volumen es un híbrido en forma de trompo, compuesto por la mezcla de un volumen esférico

interconectado con otro cónico. Los dos niveles inferiores organizan de forma ordenada los tráficos de salidas y llegadas, y de carga y descarga y los de los servicios correspondientes. Sobre el vestíbulo se sitúa una torre de oficinas, que divide la esfera, generando el arco del hotel, la zona administrativa y los servicios de atención al público. El vacío creado entre estas dos partes ofrece vistas del cielo y del aparcamiento, situado bajo un suelo de cristal. En el nivel superior, bajo la cúpula de cristal, las dos mitades del edificio quedan de nuevo conectadas por un conjunto de pasarelas.

De forma casi simultánea la oficina OMA se presenta a otro importante concurso, en el que también le concedieron el primer premio, convocado para la creación del «Centro de Arte y Tecnología de los Medios ZKM» (1989), situado en Karlsruhe en Alemania, en el centro de la ciudad donde difícilmente se podrá encajar un edificio futurista, lo que resuelve Rem Koolhaas orientándolo hacia la periferia. El programa de concurso planteó una amplia gama de posibilidades funcionales, que posibilita el desarrollo de actividades diversas. Este Centro de Arte y Tecnología está constituido por una secuencia de espacios dispuestos en vertical, que empieza con un espacio equipado con tecnología punta, el teatro, y acaba un espacio museográfico clásico, iluminado con luz natural. Es una máquina que se convierte en edificio. El nivel inferior, de planta cuadrada, esté totalmente aislado de luz natural. Una plataforma situada a seis metros de altura, proporciona vistas de la ciudad y sirve de entrada al auditorio. La segunda planta de forma circular puede tener luz natural y artificial.

Siguiendo la dinámica de esta oficina, se presentará al concurso convocado para el «Hotel y Palacio de Congresos de Agadir» (1990) en la ciudad de Agadir, en Marruecos, para el que realizan una aportación muy interesante, proponiendo un único edificio dividido en dos partes: zócalo y cubierta, de forma que el conjunto constituye una gran sala urbana, una plaza cubierta junto a la playa con vistas al mar. El obje-



CONGREXPO EN LILLE. FRANCÍA

tivo de la propuesta era encontrar una expresión arquitectónica original para dar satisfacción al ambicioso programa y que fuera compatible con la belleza del lugar. El paisaje ondulado de las dunas se prolongue en las colinas y los valles proyectados en el zócalo, en donde se dispone el Palacio de Congresos en la parte inferior y el Hotel en la zona elevada, constituido por un conjunto de habitaciones con su propio patio, que les permite disfrutar de sus propias vistas. El zócalo es una interpretación moderna del espacio islámico, que también encuentra su expresión en los materiales: el hormigón pulido, los mosaicos, las tejas y otros materiales propios de esta cultura islámica.

El primer gran proyecto realizado por Rem Koolhaas en esta etapa, es el denominado «Congrexpo de Lille» (1990-1994), situado en

la ciudad de Lille en Francia. Este edificio está situado dentro del anillo de la antigua muralla de Lille, entre el centro histórico y la periferia y tiene 300 metros de longitud, y en consecuencia es un edificio puente entre el norte y el sur de la ciudad, que liga todos los fragmentos de su contexto. Este conjunto edificatorio se desarrolla mediante tres elementos principales: 1) una Sala de Conciertos con capacidad para 6.000 plazas; 2) un Centro de Congresos compuesto por tres auditorios, una zona de exposiciones, dos salas de conferencias, doce salas de juntas y espacios para oficinas, y 3) un Palacio de Exposiciones con una superficie expositiva de 20.000 m². El edificio también incluye un área de aparcamientos para 1200 plazas. Cada uno de estos elementos del conjunto ocupan espacios independientes, pero están relacionados, porque de estos espacios de contacto también surgen nuevas oportunidades programáticas. Desde un punto de vista arquitectónico este conjunto es radicalmente simple, pues se conforma mediante un enorme plano de hormigón, deformado en forma de concha por la zona norte, donde se sitúa la sala de conciertos. Es un edificio complejo y heterodoxo, que no tienen una identidad arquitectónica concreta, sino que es el resultado de crear y desencadenar distintas posibilidades, casi en un sentido urbanístico, que aprovecha Rem Koolhaas para desarrollar nuevas formas de hacer arquitectura desde la experiencia aportada por el urbanismo, lo que le permita extender los límites de la arquitectura y generar nuevas posibilidades para la misma.

En estos años Koolhaas también se interesa por el concurso para las «Bibliotecas» (2) en la Universidad de Sussien (1992), en París, Francia, en el que también se le adjudicó el primer premio. Este proyecto fue planteado como un escenario de la vida pública, que viene a dar respuesta a un déficit arrastrado en este campus desde los sucesos de Mayo de 1968. Para reafirmar su credibilidad en este proyecto planteó, que su superficie pudiera ser plegable, como una alfombra mágica social, para generar mayor

densidad sobre ella y apilar las distintas plataformas de la edificación. Un cerramiento mínimo de estas plataformas es lo que da lugar al edificio. De esta forma, si el problema esencial del podio actual es su dispersión, la reconfiguración propuesta generaría su concentración. Para crear aún más densidad, las dos bibliotecas quedarían superpuestas: la de ciencias enterrada y las humanidades elevadas. Entre ellas se deja libre la zona de entrada conectadora con la estación de metro al sur y con el Sena al norte, penetrando en el edificio para convertirse en el acceso al mismo.

Un proyecto destacado de esta etapa, es el «Educatorium de Utrecht» (1993-1997), en la ciudad de Utrecht en Holanda. Este edificio, entendido como una fábrica de aprendizajes, se concibe como centro de servicios compartido por catorce facultades y por todos los centros de investigación de la universidad. El edificio se proyecta como un importante punto de encuentro y de intercambio de ideas, pasando a ser el nuevo centro de gravedad de esta universidad. La cafetería dispone de mil asientos y funciona como una sala de estudios y un punto de reuniones. Posee dos auditorios de 400 y 500 asientos cada uno y las Salas de exámenes tienen capacidad para 150,200 y 300 estudiantes, y el aparcamiento obviamente de bicicletas, tiene más de mil plazas. El edificio, en principio, fue planteado para desarrollar una función auxiliar, pero este edificio entre otros espacios contiene una gran área de descanso, que se divide en una serie de salas de distintas dimensiones y ambientes, de forma que el usuario se convierte en un participante de un campo de juegos.

Es igualmente muy interesante el proyecto aportado al concurso para el edificio de «La Ópera de Cardiff», en la ciudad de Cardiff, en el País de Gales, en el Reino Unido, en el que Rem Koolhaas propone una clara división entre factoría y auditorio, pero a la vez suprime la separación entre el auditorio y el foyer. El programa lo divide radicalmente en dos partes: la factoría de actuaciones, que incluye todo el aparato

de producción: oficinas, salas de ensayo, talleres, instalaciones del escenario y zonas de bastidores y el espacio de simulación pública, que es el que permite el contacto del público con la ópera, cuyo punto de contacto es el propio escenario, que es una ventana de intercambio. Sólo a través de esta liberación de los volúmenes se propone un auditorio rodeado de una serie de espacios envolventes, crea un plano público continuo, que desde la entrada avanza hasta una amplia antecámara: el foyer, para después realizar un rizo espectacular sobre sí mismo y conformar el espacio del auditorio. El público ocupa dos niveles diferentes: el palco y el patio de butacas, de forma que el palco no es un añadido, sino que es parte de un plano continuo en el patio de butacas, que de igual forma mantiene una relación directa con el escenario.

En el concurso de la «Ampliación de la Tate Gallery» (1994-1995) de Londres en el Reino Unido, Rem Koolhaas atendió las bases de concurso, que decía que el objetivo era crear un nuevo modelo de museo urbano, como lugar en el que explorar nuestros valores culturales y sociales. El proyecto de la oficina OMA propone tres elementos sólidos o bloques, situados en el interior del contenedor de la Central Eléctrica, en que se implanta. Los interiores de los bloques proporcionan zonas de museo en el sentido clásico. Están rodeados por una condición residual, un espacio para sucesos, que se ofrece para exposiciones temporales, actuaciones, conferencias, intercambios de información, zona para comidas, es decir, una esfera pública de múltiples facetas. Las juntas entre estas esferas se articulan como puntos de intensidad arquitectónica. De esta forma, propone acoger a un gran número de visitantes de museos, sin precedentes hasta la época reciente, que investiga en las nuevas condiciones de producción y exhibición de las obras de arte sin interferir en las funciones tradicionales de un museo.

Uno de los edificios más interesante de esta etapa de la obra de Rem Koolhaas es el edificio de la «Embajada de los Países Bajos» en Berlín

(1997-2003) en Berlín Este en Alemania, para lo que en principio se buscó la posibilidad de construir un edificio aislado, que integrase los requerimientos de seguridad civil convencionales y transmitiese la imagen de país abierto, que es la sociedad holandesa. Las directrices urbanísticas exigían que el nuevo edificio completase una manzana de acuerdo con la estructura urbana del siglo XIX, y los responsables técnicos del urbanismo del Antiguo Berlín Este al final fueron receptivos a admitir la propuesta de OMA, consistente en un cubo aislado sobre el podio de cierre de la manzana. De esta forma se asumió el proyecto que ocupaba todo el perímetro de la parcela, completando la manzana, a la vez que se incorpora al conjunto un cubo aislado.

Y, por último, dentro de la arquitectura de Rem Koolhaas en esta etapa, vamos a recoger el «Edificio Rotterdam» o «Ciudad Vertical», situado en la ciudad de Rotterdam en Holanda, que es un gran proyecto multifuncional de usos mixtos. «De Rotterdam» es parte sustancial de la regeneración del área Korp van Zuid de Rotterdam. Se localiza en el muelle Wilhelminafier junto al Puente Erasmus, conformando un conjunto de oficinas, hotel con espacios de ocio, tiendas, restaurantes, gimnasios, apartamentos y aparcamientos. Es un exclusivo enclave residencial y comercial. La mezcla de usos permitirá que este conjunto se desarrolle como un verdadero núcleo central de la ciudad, albergando instalaciones que garantizan una actividad permanente a cualquier hora del día, lo que se produce también en otras edificaciones de la ordenación urbanística, a la que pertenece este conjunto. Los distintos programas funcionales de este conjunto, se organizan en bloques diferentes para garantizar la máxima flexibilidad a cada usuario individual. La agrupación de estos bloques en un conjunto interfuncional, crea una composición aparentemente aleatoria, que permite que el edificio se integre en su contexto y mantenga su identidad. Partiendo de la mezcla de usos se ha desarrollado el llamativo concepto arquitectónico de «ciudad vertical», que se con-



DE ROTTERDAM. ROTTERDAM, PAÍSES BAJOS

creta en una potente construcción de 135 metros de altura. La planta baja del conjunto se dedica en su totalidad a servicios públicos, con vestíbulos diferenciados según las funciones hoteleras, de apartamentos o de oficinas, conformando el corazón del conjunto. Tres núcleos de accesos son suficientes para dar respuesta a los requerimientos de las distintas partes y programas, los vestíbulos están conectados a través de un gran espacio, que constituye el distribuidor de los flujos funcionales y de personas en el conjunto.

Tanto o más importante que las obra arquitectónica de Rem Koolhaas es su obra urbanística, que tiene un gran interés por la riqueza de sus contenidos y por la originalidad del lenguaje gráfico y de maquetación que utiliza en estos proyectos, entre los que destacamos, en primer lugar, la ordenación del «Centro Internacional

de Negocios de Lille» (1988-1991), en la periferia de la ciudad de Lille en Francia, que se planteó como consecuencia de la ejecución del Túnel de La Mancha, una obra trascendental que une Inglaterra con el continente europeo, contemplando realizar esta conexión por ferrocarril mediante la ampliación del Tren de Alta Velocidad, convirtiendo a la ciudad de Lille en el centro de gravedad del triángulo Londres-Bruselas-Paris, lo que conforma un núcleo poblacional de más de treinta millones de habitantes, confiriéndole a esta ciudad de repente, una importante singularidad, que comportará el desarrollo de una amplia gama de actividades de gran modernidad, alejadas de la ciudad tradicional de Lille. Para el desarrollo de esta ordenación Koolhaas partió de la idea, de que el mundo contemporáneo ha vuelto abstractos los programas funcionales,

en el sentido de que ya no están ligados a un entorno o a un núcleo urbano concreto, sino que flotan y gravitan de una manera oportunista alrededor del lugar que ofrece el mayor número de oportunidades, pudiéndose observar en este caso que un gigantesco proyecto futurista se planteó construir junto al centro histórico, de forma que mediante una actuación híbrida e inhabitual, se ha permitido implantar actividades consideradas periféricas en el centro de la ciudad.

También es destacar el proyecto presentado al concurso para la «Remodelación Urbana de Almere» (1994-1995), del núcleo urbano de Almere en Holanda, que una ciudad de unos cien mil habitantes y una existencia de unos cien mil habitantes y una existencia de menos de dos décadas, con un potencial de previsible crecimiento, que se desea desarrollar con una gran innovación y experimentación arquitectónica. Este crecimiento previsible dará lugar a la creación de usos terciarios de oficinas comerciales, así como a la creación de una serie equipamientos urbanos esenciales, tales como museos, bibliotecas, teatros y otros, para lo que dispone de espacios de desarrollo suficiente. En este proyecto OMA creó conveniente concentrar el programa del centro urbano y de negocio en solo dos zonas, que abarca gran parte de los terrenos objeto de ordenación, situados entre la plaza del Ayuntamiento y el bulevar a lo largo del Weerwater y ente la Estación y el Parque Nelson Mandela.

También tiene un gran interés urbanístico la idea presentada al concurso convocado para la «Ciudad Aeroportuaria de Seúl» (1995), en la ciudad de Seúl, en Corea del Sur, que con independencia del gran desarrollo al que está asistiendo esta ciudad, este proyecto constituye un enorme esfuerzo infraestructural, en el que combinan las necesarias para la creación de un orden económico, alcanza esta doble ambición, que a su vez viene a paliar algunos de los problemas de la ciudad de Seúl. El proyecto presentado por la Oficina OMA es un rec-

tángulo dividido entre franjas programáticas, que se deforman, volviéndose complejas gracias a la incorporación de aquellas condiciones excepcionales, que interrumpen estas franjas creando espacios específicos, que convierten lo universal en específico. En este proceso se suceden superposiciones, se suscitan condiciones híbridas e impurezas programáticas, de forma que como resultado podemos observar que la claridad programática y la ciudad se transforman en un tapiza de accidentes, que dejan de ser creados por la historia para ser creados por el hombre. Esta investigación se centra en la creación de una complejidad urbana. Este proyecto pretende recrear el optimismo y la convicción necesaria para la creación de las ciudades al tiempo que proporciona un instrumento, que estimula el hibridismo y la complejidad, que son necesarias para el desarrollo de la ciudad contemporánea.

Y, por último, para concluir esta primera etapa de la obra de Rem Koolhaas en el orden urbanístico vamos a destacar la aportación realizada para la «Reordenación del Puerto de Génova» (1998) en la ciudad de Génova en Italia, que se plantea no tener su límite costero en el puerto, para lo que se requiere estudiar un desarrollo territorial y marítimo de esta ciudad, de forma que este puerto en el contexto europeo actual, se permita la creación de muelles para aumentar los puertos de atraque, implantar grúas, dar acceso a trenes y camiones, a la vez que liberar terrenos para implantar nuevos programas, lo que plantea Rem Koolhaas de forma no convencional, proponiendo excavar un agujero en el mar como exponente de la identidad sumergida de la extensión de la ciudad, recurriendo a la imagen de Atlantis para representar el mundo bajo el agua, haciendo el foso hasta el fondo accesible al público, que construido junto a la torre del silo, conformaría un poderoso símbolo de Génova como capital Europea de Cultura, lo que permanecería después del evento como icono de la ciudad.



IZQUIERDA: BIBLIOTECA CENTRAL DE SEATTLE. SEATTLE, ESTADOS UNIDOS. DERECHA: CASA DA MÚSICA. OPORTO, PORTUGAL

SEGUNDA ETAPA (1999-2010)

Esta etapa es la de mayor producción de la obra arquitectónica de Rem Koolhaas, en la que además de redactar múltiples proyectos y realizar cuantiosas obras, es la etapa en la que realiza las publicaciones de los libros, cuyo contenido es imprescindible para entender sus proyectos y obras, y también desarrolla una importante labor docente e imparte numerosas charlas y conferencias, y obtiene los más importantes premios de la arquitectura, como son el Premio Mies van der Rohe (2007) y el Premio Pritzker (2000), entre otras distinciones diversas.

El primer proyecto que destacamos de esta etapa es el de la «Biblioteca Central de Seattle» (1999-2004), en el caso urbano de la ciudad de Seattle en Washington, Estados Unidos, que como toda biblioteca representa un universo moral incontestable, aunque el momento de este proyecto se viera amenazado por el desarrollo de los medios tecnológicos por el carácter intangible y la accesibilidad incontrolada a los valores conceptuales del libro. El objetivo de OMA en este proyecto fue redefinir la biblioteca como institución, que no se dedica solo al libro, sino que se define como almacén de información, donde todos los medios y herramientas para acceder a ella, tanto a lo antiguo como a lo nuevo, están presentes y el alcance de todos. En una era, en la que el acceso a la información es universal, lo importante es procurar la simulta-

neidad de los distintos medios y sobre todo la vitalidad de los contenidos que se ofrecen. La biblioteca debe ser conceptualmente flexible, de forma que cada uno de estos espacios tenga una flexibilidad adaptada a sus circunstancias, sin que ninguna de las partes constituya un obstáculo para la otra. La biblioteca como espacio para la lectura, que ha de responder a su nueva función social, a la que este proyecto se plantea dar respuesta.

Otro proyecto de gran relevancia de esta etapa es el de la «Casa de la Música de Oporto» (1999-2005), en el centro de la ciudad de Oporto, en Portugal, para que el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Oporto, convocaron un concurso restringido a cinco estudios internacionales, que le fue adjudicado Rem Koolhaas, con motivo de la designación de Oporto como Capital europea de la Cultura de 2001. Los inicios de los trabajos para este concurso coincidieron con un proyecto de una casa holandesa, en la que la Oficina OMA había profundizado mucho, y también con un viaje a Nigeria, que supuso para el equipo de OMA una enorme aportación de energía, inteligencia, creatividad y eficiencia, de forma que de vuelta a la oficina, quedándole solo dos semanas para la presentación al concurso, que habían iniciado con el mito del paralelepípedo acústicamente perfecto, decidieron que aumentando de escala la casa, se ofrecían unas posibilidades formales

y funcionales inesperadas a este proyecto. La oficina quedó sorprendida por este alarde de cinismo y reenfocó el proyecto, abordando tanto la relación del auditorio con el público como su imagen exterior, para lo que consideró la arquitectura del conjunto como una masa sólida, de la que se sustrajeran los volúmenes de las dos cajas de las salas y otras partes públicas del programa, para obtener así un volumen vaciado. El edificio revela así su contenido a la ciudad sin ser didáctico, al mismo tiempo que la ciudad se expone ante el público desde el interior, como nunca antes lo había hecho. Un itinerario continuo por el edificio conecta las funciones principales o públicas y los espacios residuales, localizados en torno a la gran sala mediante escaleras y plataformas. El edificio se convierte así en una aventura de episodios arquitectónicos con una cantidad generosa de salas de ensayo colectivo y para solistas, así como camerinos, de forma que puede acoger a la Orquesta Filarmónica de Oporto y acomodar a otros intérpretes invitados y simultanear actuaciones.

Unos proyectos que tienen un marcado interés, son los redactados para la firma de moda italiana Prada, comprenden desde la investigación entorno, a los hábitos de consumo hasta la propuesta de nuevas estrategias relacionadas con la imagen de la marca, lo que desarrolló en tres tiendas de los Estados Unidos. La primera tienda que proyecta Rem Koolhaas para la firma Prada, es «El Epicentro PRADA en New York», (2000-2001) en New York en Estados Unidos, que transforma interiormente el antiguo Guggenheim Soho, cuya superficie de 23.000 metros cuadrados se distribuye entre la planta baja y la planta sótano del edificio. Para resolver el acceso al nivel inferior de la tienda, se proyecta una rampa en toda la anchura del local, que después se eleva para recuperar la cota de la planta baja, para guiar a los clientes a todas las partes del local. La sobredimensionada escalera fabricada en madera, se utiliza como espacio de exposición adicional de carácter informal, donde la gente puede probarse



PRADA EPICENTER. NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS

zapatos o echar un vistazo a los bolsos y demás accesorios. Esta escalera se puede convertir en un escenario para conciertos, proyección u otros actos.

En esta línea de colaboración con esta firma italiana, la oficina OMA también proyecta un edificio del «Epicentro PRADA de San Francisco» (2001), en San Francisco en Estados Unidos, conformado por dos cubos flotantes, que albergan 3.600 metros cuadrados de tienda, oficinas, showrooms, espacio de exposiciones y un ático VIP y una terraza con vistas a la ciudad, en la que se incorpora un café-bar, que separa los dos cubos a la altura de la sexta planta. Desde el punto de vista arquitectónico, el edificio funciona como un rascacielos en el que cada planta posee un carácter singular, envolviéndose el edificio con una piel de imagen equívoca y neutra, que de alguna manera ofrece indicios



EPICENTRO PRADA. SAN FRANCISCO, ESTADOS UNIDOS

de la diversidad interior, aunque sin ponerla enteramente de manifiesto. Esta fachada está compuesta por paneles de acero inoxidable perforados con huecos circulares de dimensiones comprendidas entre 6.35 y 22.86 centímetros de diámetro, resultando una aportación cualitativa a la configuración de los locales comerciales, que no es otra que la entrada de mayor o menor luz natural. Las plantas tienen distintas alturas con objeto de armonizar los ritmos horizontales de los edificios colindantes. La lectura de los distintos niveles, además de por las líneas horizontales de los motivos del relieve de la fachada, se subraya por la horizontalidad de las uniones de los paneles de acero de cada forjado. Las alturas de estas uniones se relacionan con los elementos horizontales y son las cornisas de los edificios vecinos. Este juego de línea sobre la fachada del Edificio Prada favorece la sensación de continuidad del mismo con su entorno.

Dentro del conjunto de obras, que en estos años se realiza en Estados Unidos, realiza dos interesantes proyectos, el primero de ellos adju-

dicado en un concurso público para la Ampliación del «Museo del Arte del Condado de Los Ángeles» (LACMA) (2000), en Los Ángeles en Estados Unidos, que se convoca porque el museo LACMA se encontraba descentralizado y disperso, aunque tenía treinta años de historia en la búsqueda, casi utópica, de confluencia de las artes en una sola historia que mostrase momentos de coincidencia cronológica, convergentes de forma autónoma. Durante estas tres décadas el museo LACMA ha tratado de establecer, que es lo moderno, lo que llevaba a situación extremas y fatigosas, pero primando la idea de abarcarlo todo, porque lo considera más atractivo y necesario. La condición de museo disperso de LACMA le impide desarrollar todo su potencial como institución y como enclave, razón por la que a través de este proyecto de ampliación, se propone concentrar todas las actividades y elementos del museo en un solo conjunto edificatorio. Por ello, la propuesta de OMA propone unificar los fondos en un todo, en lugar de estar dispersos en distintos edifi-

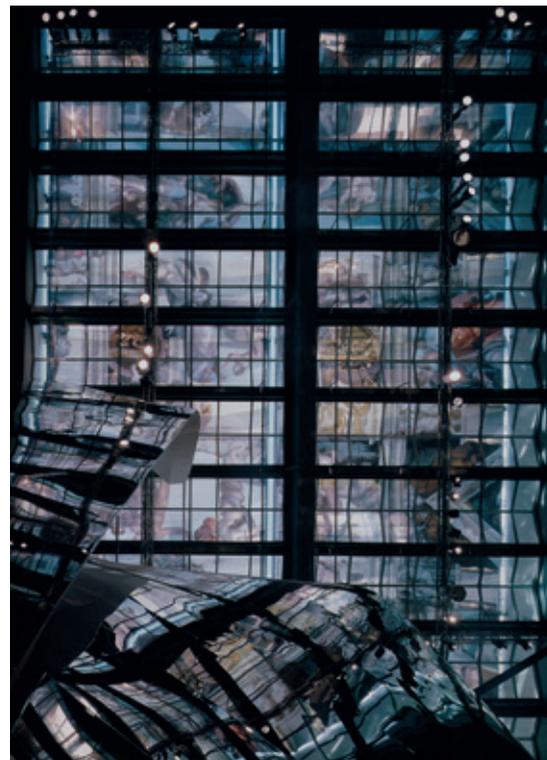
cios, ofreciendo a su vez recorridos distintos, propiciando interpretaciones múltiples por parte del público y permitiendo la confrontación de distintos criterios de montaje en un solo espacio. El museo LACMA consolidado de esta forma podría funcionar más eficazmente, no requeriría de tanto presupuesto de mantenimiento y podría ofrecer a la ciudad un parque de dimensiones considerables, adquiriendo de esta forma la coherencia y la presencia, que le ha fallado durante décadas.

Y, el segundo de los proyectos museísticos que realiza la oficina OMA en el inicio de este siglo, es el conjunto de los «Museos Guggenheim Hermitage & Las Vegas» (2001), en las Vegas en Estados Unidos, que se construyeron los dos museos/salas de exposiciones en el Hotel-Casino The Venetian de las Vegas y fueron inaugurados en 2001 y clausurados en 2003 y 2008 respectivamente. El primero de ellos conformado mediante una gran caja de seis mil metros cuadrados, en el que se implantó una gran escalera central y una gigantesca grúa puente, para que pudiera ser realizado cualquier montaje, siendo concebido como un gran lucernario, en el que como guiño a lo kitsch se desplegó un toldo estampado con los frescos de la Capilla Sixtina. Adosado a la galería que une el vestíbulo del hotel con el gran casino, se implantó el segundo de estos espacios, de menor superficie, de setecientos metros cuadrados, que fue concebido como un joyero, pues era un cajón hermético de acero corten, cuya sobriedad contrastó con la abrumadora ornamentación de este hotel, en cuyo espacio interior tres paredes giratorias permitan distribuir los espacios intermedios de forma cambiante en cuestión de segundos lo que le confería una singular diversificación a este espacio, destinado a exposiciones selectivas de estos dos grandes museos: el Guggenheim y el Hermitage.

En estos años Rem Koolhaas se presenta al concurso convocado por el Ayuntamiento de Córdoba, que es el más importante de los pocos proyectos redactados por ese Arquitecto en

este país. Su ubicación se propuso en la Península de Miraflores, formada por el Río Guadalquivir, frente al centro histórico de Córdoba, lo que constituyó un emplazamiento diferente al inicialmente propuesto en el concurso. El proyecto de OMA plantea aprovechar al máximo las cualidades urbanas de este espacio y propone para el nuevo Centro de Congresos de Córdoba (2002) en Córdoba, en España, un edificio alargado concebido como una viga en voladizo, que actúa como amortiguador entre el lóbulo de Miraflores y el parque fluvial previsto, organizando los espacios hasta ahora dispersos de la península, el río y el centro histórico de forma coherente y dando lugar a que el resto de la ciudad participe de las cualidades que posee el casco antiguo. En la franja intermedia del edificio, con el que se proyecta el centro de congresos, se crea un paseo abierto y continuo, que recorre el

GUGGENHEIM HERMITAGE & LAS VEGAS.
LAS VEGAS, ESTADOS UNIDOS



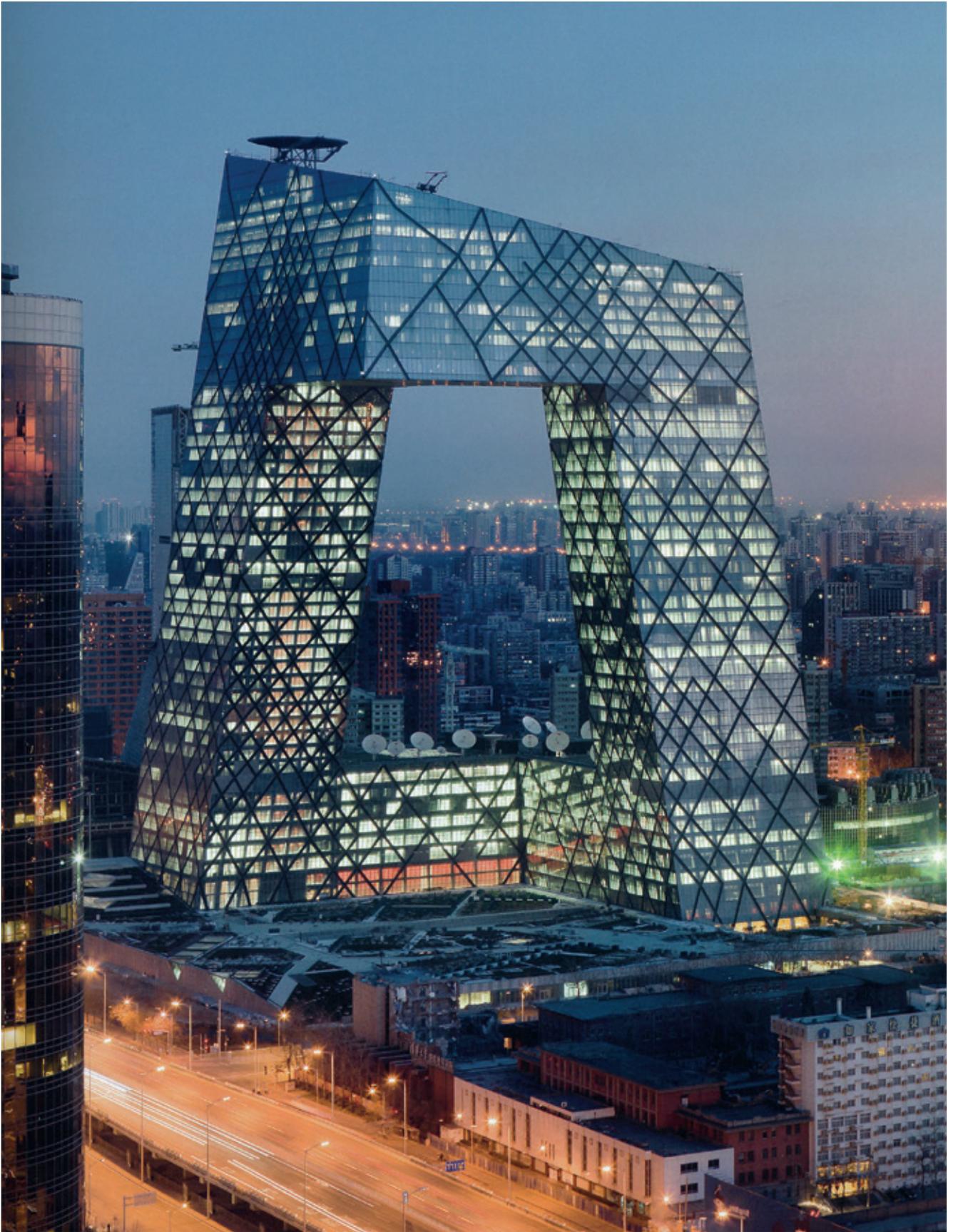
edificio en toda su longitud, conformando una plataforma lineal de observación, un privilegiado mirador sobre el parque, el río y la ciudad histórica. La perspectiva de la Mezquita será espectacular desde la cubierta del edificio, donde se plantea desarrollar un jardín y una piscina. El edificio funciona como una barra programática, que se ahueca para acomodar espacios públicos, se ensancha para acoger los auditorios y se vuelve a comprimir para definir el vestíbulo del hotel y después se corta para permitir, que el trayecto de San Fernando se prolongue desde el casco antiguo y repentinamente vuela para marcar la entrada al Centro de Congresos.

Quizás el más importante edificio de toda la obra de Rem Koolhaas sea el proyecto de la «Sede Central CCTV y Centro Cultural TVCC», que le fue adjudicado en concurso en 2002, con motivo de los Juegos Olímpicos de Pekín de 2008, en China. Este proyecto se planteó inicialmente como una torre más de las muchas existentes en el centro de negocios de Pekín, pero OMA se planteó diferenciar al edificio entre tantas expresiones de verticalidad. Los rascacielos se erigen para marcar la importancia de un lugar, que luego normalmente es ocupado de forma banal, lo que es consecuencia de ser desarrollados mediante programas rutinarios, pero la oficina OMA analizó el potencial del programa planteado como incubadora de nuevas formas de culturas, usos o modos de vida, y no competir en la búsqueda de la mayor altura posible de la edificación hasta que otro edificio la supere, para lo que propone una iconográfica constelación de dos edificios, el CCTV y el TVCC, que ocupa activamente el espacio de la ciudad, integrándose en ella.

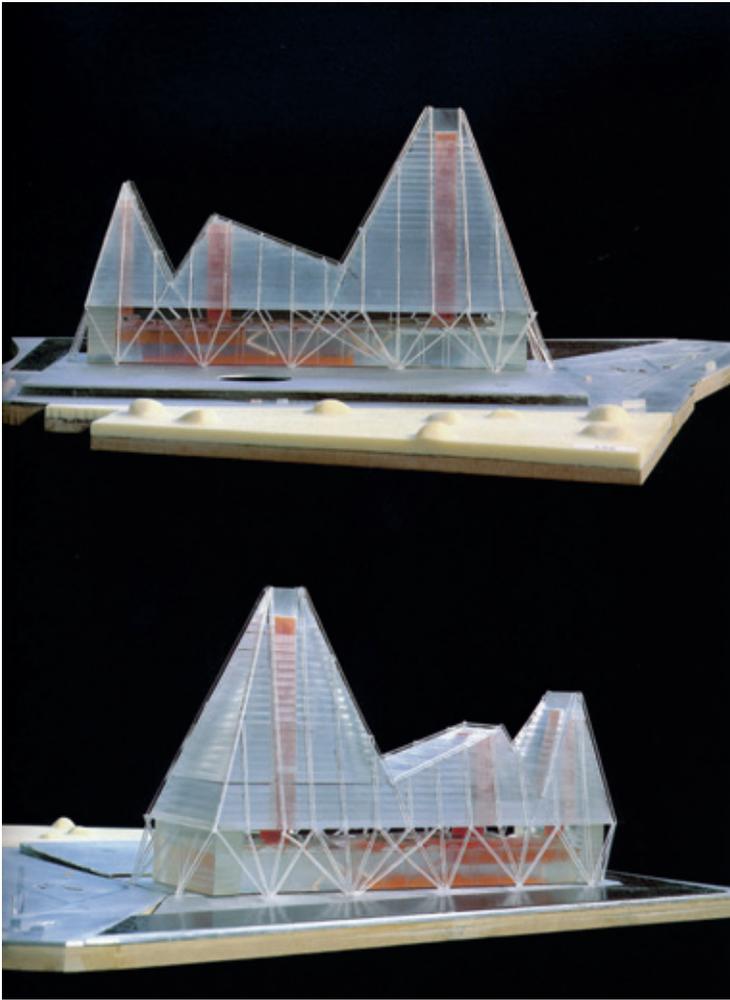
El edificio del Centro de Emisiones de la Televisión CCTV integra las oficinas y los estudios de emisión y producción, además de todos los procesos, que implica la actividad de la televisión, lo que se estructura de forma interconectada. Desde una plataforma común de producción parcialmente subterránea emergen dos edificios de diferente carácter, el prime-

ro de ellos se destina a la producción y emisión de programas, y el otro a actividades paralelas de investigación y formación. En lo más alto de ambos, se produce la unión entre ellos y el espacio resultante es la plataforma de gestión y dirección, que está construida en voladizo. De esta forma, surge un nuevo icono que no es resultado de proyectar dos torres de dos dimensiones mirando hacia el cielo, sino la creación de un artefacto de tres dimensiones, que a modo de palio acoge a toda la ciudad. Esta configuración del edificio contribuye a hacer más coherente la estructura organizativa de este ente televisivo. La ubicación de los espacios destinados a la confección de los programas en un solo edificio, favorece la relación entre los trabajadores y hace más eficiente la producción. El público puede acceder al bucle de unión de las dos torres, que es por donde se conectan todos los elementos del programa y ofrece espectaculares vistas del centro de negocios de Pekín y de la Ciudad Prohibida. Y el edificio del Centro Cultural de la Televisión TVCC es un edificio abierto y acogedor, preparado para recibir a invitados y visitantes. Desde el vestíbulo principal en planta baja, se accede al teatro con 1.500 butacas, a las Salas de cine y de exposiciones, además de una gran sala de baile y también a un estudio de grabaciones para la televisión. La Torre está ocupada por un hotel de cinco estrellas, cuya recepción está en la quinta planta, a la que se accede también desde la planta baja. El hotel además de las habitaciones posee un restaurante, salas de reuniones y de conferencias. Entre ambos edificios se ha creado el Media Park, que ha sido concebido como una prolongación del eje verde del centro de negocios de esta ciudad y puede ser utilizado para la celebración de espectáculos y actividades públicas, además de poder ser utilizado como estudio de filmación al aire libre.

En estos años, también le es adjudicado en concurso el proyecto de la «Sede Central de la OTAN» (2002) en Bruselas, en Bélgica, cuyo programa para la nueva sede de la OTAN es



CANAL DE TELEVISIÓN Y SEDE DE LA CCTV. PEKÍN, CHINA



SEDE DEL BANCO CENTRAL EUROPEO. FRANKFURT, ALEMANIA

muy amplio y complicado debido al complejo conjunto de requerimientos, que plantea una edificación de esta naturaleza en relación a la seguridad. Con independencia del programa, el concurso plantea el requerimiento, de que sea un símbolo de una nueva OTAN, pero contradiciendo el programa propuesto, la Oficina OMA propone una sede totalmente integrada, compuesta por seis edificios de oficinas, que rodean a un edificio/bloque central, disponiendo todos los elementos programáticos alrededor, sobre y bajo una plaza de conexión, que se convierte en el corazón de la nueva sede de la OTAN. Este bloque central está diseñado con criterios de flexibilidad y para crecer en el futuro, cuando la organización lo requiere. En la parte superior de este bloque central se encuentra un centro de conferencias, que se organiza como un denso campo de salas de reuniones independientes. El

centro de conferencias ocupa los dos niveles superiores del cuerpo central y se divide en cuatro partes mediante un deambulatorio y un vestíbulo uniforme. Grupos de estancias en los cuatro cuadrantes permiten la aparición de múltiples pequeñas salas de reuniones, que mantienen sus correspondientes perímetros de seguridad. El motivo central de la zona de acceso es un muro mediático, que expone los acontecimientos que tienen lugar en el edificio y en el mundo, de forma que este espacio es el lugar de interrelación de las distintas circulaciones verticales del conjunto.

Otro edificio de interés público fue el presentado al concurso para la «Sede del Banco Central Europeo» (2003), en el centro urbano de Frankfurt en Alemania, cuya entidad de la unión europea sabemos, que no tiene historia. Proyectar un edificio para este banco central es aventurarse en un dominio sin referencias. Este concurso se convoca sin una iconografía o cuestión de estilo capaz de ser expresión del creciente proceso de integración de los países europeos en la Unión Europea, lo que ha dado lugar a que la arquitectura corporativa se haya resuelto con edificios en altura acristalados o revestidos de mármol, pudiendo considerar como una excepción el edificio denominado Eurotorre, donde actualmente se encuentra este banco, en el que tampoco se observa esfuerzo alguno por incorporar símbolos de la actual Europa unificada. El nuevo edificio del Banco Central Europeo se plantea construir en el antiguo mercado de mayoristas de Frankfurt, en el barrio de Ostende, en el que solo el edificio del Commerzbank sobresale del resto. El proyecto de OMA está formado por un conjunto de torres piramidales adyacentes de fachadas acristaladas, que puede adquirir gran relevancia en el emplazamiento en que se proyecta.

Es también de gran interés el proyecto adjudicado en concurso de la «Casa del Libro de Pekín» (2003), en el centro de Pekín en China, para lo que parte de la oficina OMA de la idea, de que un edificio de esta naturaleza tiene un uso inten-

sivo, no solo como tienda de libros, sino también como lugar de lectura y punto de información, razones por la que resulta extraordinariamente interesante, que de alguna forma su energía interior se transmita a la ciudad. Para ello, OMA plantea en su propuesta duplicar la escala de la construcción existente, poniéndola al día desde un punto de vista tecnológico y creando nuevos espacios públicos, con lo que se incrementará sensiblemente su potencial, de forma que se recogiera totalmente su interior, proyectando una fachada capaz de transmitir esa energía a la ciudad. En principio, este edificio se propone para recibir 50.000 visitantes diarios, para lo que el edificio cuenta con un sistema de rampas mecánicas, a la vez que las propias zonas de ventas crean un movimiento espiral de estanterías en suave pendiente, de forma que acogen y guían los movimientos de los clientes. El edificio propone, que los espacios comerciales se combinen de forma intersticiadas a lo largo de su trayectoria vertical, los locales de lectura y los de otras actividades, transformando este edificio en un centro de cultura urbana.

De igual forma, posee un singular interés el proyecto de la «Ampliación del Museo Hermitage de San Petersburgo», en el centro de San Petersburgo en Rusia, que es un proyecto que no puede circunscribirse exclusivamente en clave arquitectónica, pues de hecho no encaja en ninguna de las definiciones clásicas de proyecto de museo. Este proyecto es un conjunto de diferentes cuestiones, que solo pueden resolverse satisfactoriamente desde una perspectiva más amplia, la del conservador del museo o del intelectual, detectando aquellos cambios, que llevándose a cabo de forma discreta y poco perceptible, permitan un mejor funcionamiento de este museo. La Oficina OMA trabajó durante tres años como consultor de la Fundación Guggenheim-Hermitage en la creación de escenarios para el museo del futuro. El nuevo museo, que se plantea desarrollar conservando en gran medida el existente, propone construir una nueva cubierta, que

requerirá del refuerzo de los muros y de la cimentación, proyectándose la nueva estructura de forma independiente de la edificación existente. También propone dejar solo dos patios, en lugar de los cinco existentes, reduciendo las necesidades de demoliciones, de forma que al limitar las intervenciones se aumentan las posibilidades de preservación. El gran espacio central proyectado permite una circulación más diversa y eficiente. Esta gran sala se convierte en el núcleo moderno del museo.

Dentro del concepto general desarrollado por la oficina OMA para esta marca italiana, también redacta el proyecto del «Epicentro Prada de Los Angeles» (2004) en la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos, que tiene una superficie de 23.000 metros cuadrados, distribuidos en tres plantas y un sótano, de forma que esta tienda por su ubicación y por su distribuidos en tres plantas y un sótano, de forma que esta tienda por su ubicación y por su distribución horizontal tiene unas relaciones específicas con la tienda de New York. En esta tienda el suelo también se ondula hacia el sótano desde la planta baja, pero en este caso crea una elevación simétrica, que genera un espacio alrededor de que se desarrolle las partes más importantes del programa funcional de la tienda, que se abre en toda su fachada al exterior mezclando el espacio comercial con el público. La separación climática entre el espacio interior y el espacio exterior se logra mediante un sistema de cortinas de aire y unas antenas de seguridad inviable, que garantizan el control de la tienda. Por la noche emerge un panel de aluminio del suelo, que cierra herméticamente el edificio. El tercer nivel de la tienda contiene el «espacio escenario», una planta abierta, que se usa para mostrar los artículos de la firma en configuraciones cambiantes, como un gran escaparate, de modo que las prendas pueden ser presentadas sin necesidad de colgadoras o estantes.

Es igualmente interesante el proyecto del conjunto «Hafen City de Hamburgo» (2004), situado en la zona portuaria de la ciudad de

Hamburgo en Alemania, que para la oficina OMA ofrece la oportunidad de dar respuesta a un raro encargo de dos edificios para el mismo cliente, con el mismo volumen y situados en dos localizaciones próximas pero diferentes. Emplazados ambos a orillas del Río Elba, estos dos edificios han de recibir pasajeros de cruceros provenientes de todas las partes del mundo. El primer edificio es una Terminal de Cruceros, que incluye un hotel para doscientas habitaciones, instalaciones para congresos y edificaciones de oficinas, mientras que el segundo acoge un Acuario, un Centro de las Ciencias y un teatro para mil doscientas personas. Para el diseño de la terminal se optó por un volumen básico inspirado en las grandes líneas del nuevo plan de ordenación de esta ciudad. Un cuerpo de considerable tamaño y forma ligeramente irregular con un patio interior, situado de tal forma que pueden obtenerse vistas del mar desde el mismo y de los diferentes puntos de llegada de los cruceros. Esta misma configuración de este edificio se gira noventa grados en un gesto entre simple y perezoso y la parte superior pasa a ser fachada para convertirse en Acuario. La distancia entre las dos construcciones se convierte así en su cualidad más poderosa en lugar de constituir una debilidad, como se pensó al principio.

En general las torres se asocian a las oficinas y con frecuencia a los usos residenciales, pero raramente a los usos universitarios y quizás este aspecto sea el interés de este concurso para la oficina OMA, que se planteó dar un tipo de respuesta no convencional a esta propuesta. Es por ello, por lo que surgió la idea del «Campus Vertical de Shinjuku» en la ciudad de Tokio, en Japón, para lo que la oficina OMA partió de la posibilidad de crear plantas con distintas configuraciones, de forma que la cualidad interactiva del campus horizontalmente extendido, se obtiene precisamente de esas distintas configuraciones, mientras que unos espacios de confluencia más generosos, se pueden desarrollar conectando programas comunes en diferentes ordenaciones espaciales. La fachada es concebi-

da como un elemento informativo, que integra iluminación e información en un mismo sistema. Su intensidad y densidad quedan definidas por la distancia potencial respecto al usuario, generándose diversos grados de legibilidad. La información más directa se ofrece de forma más directa en la fachada este, situada frente a la estación de Shinjuku, mientras que en las fachadas norte y sur del edificio se despliega información que puede ser percibida a distancias urbanas medias y largas, y en la fachada oeste se comunican mensajes de larga duración. El contenido informativo del edificio es de tres tipos, tales como el cultural (arte, actividades públicas y educativas), el informativo (noticias e interactivo de movimiento de la gente) y el publicitario.

Un proyecto menor, pero no por ello menos interesante es el del «Pabellón de la Serpentine Gallery» (2006), también en Londres en Reino Unido, que tiene una cierta tradición, pues desde el año 2000 la Galería Serpentine levanta cada verano un pabellón temporal junto a su sede, en Kensington Gardens. Se trata de piezas de carácter experimental, que proyectan por encargo arquitectos de renombre internacional, tales como Zaha Hadid, Toyo Ito, Alvaro Siza, Frank Gehry, Sanaa, Jean Nouvel y Herzog & Meuron entre otros, proyectado en colaboración con la ingeniería de Cecil Balmond, el pabellón de 2006 fue encargado a la oficina OMA, que proyectó una colosal bóveda inflable en forma de ovoide, que flotaba sobre el césped del jardín como una burbuja dispuesta a modo de cubierta sobre un espacio circundante, conformado por un anillo de paneles traslúcidos de policarbonato, lo que dio como resultado una edificación de singulares características, que albergó actividades culturales durante todo ese verano, en las que intervinieron artistas y conferenciantes, participando en estas actividades el propio Rem Koolhaas.

Una intervención de características bastante singulares es el proyecto del «Pabellón Prada Transformer de Seul» (2008-2009), situado

en pleno centro de la capital de Seul en Corea del Sur, en los Jardines del Palacio Gyonghuin-gung, donde la Oficina OMA concibió este Pabellón como una pieza ligera y adaptable, que se pudiera adaptar a eventos diversos de moda, arte y proyecciones audiovisuales durante 2009, y cuya imagen había de contrastar con el entorno histórico y tradicional del lugar de su ubicación. La forma de la estructura fue concebida a partir de un tetraedro teórico, que al rotar sobre sus caras, facilita una base diferente en funciones de la base en la que se apoya el volumen. De este modo, dentro de los cuatro triángulos equiláteros, que componen las caras, se inscriben un círculo, un rectángulo, un hexágono y una cruz, en los que se dio soporte a eventos sociales, proyecciones cinematográficas, eventos de moda y exposiciones artísticas. El volumen resultante como resultado de la conjunción de cuatro estructuras planas de acero con las geometrías indicadas, se envolvió mediante una membrana elástica blanca, que filtraba luz hacia el interior. Apoyado sobre cuatro puntos de cimentación superficial, el pabellón podía ser elevado y rotar para cambiar de posición con la ayuda de una grúa telescópica móvil, lo que permitía reconfigurar completamente los espacios y ofrecer una experiencia diferente a los visitantes de cada nuevo programa. De esta forma, este edificio diseñado para la firma italiana Prada, el singular pabellón se pudo transformar en cuatro edificios distintos, según la posición de la estructura apoyada, que como hemos indicado podía ser modificada con la ayuda de grúas móviles, y alcanzar una diversidad espacial de características muy singulares.

También debemos destacar en estos años el proyecto del edificio de la «Sede de la Bolsa de Shenzhen» (2006-2013), en pleno centro de la ciudad de Shenzhen en China, que es un conjunto rigurosamente paralelepípedo, conformado por la torre principal, en un podio flotante de treinta y seis metros de altura. La nueva sede de la Bolsa de Shenzhen evoca el carácter no menos flotante del capital financiero. El edi-



SEDE DE LA BOLSA DE SHENZHEN. SHENZHEN, CHINA

ficio tiene una altura de 254 metros, en la que se ubican 46 plantas, desarrollando una superficie construida de 265.000 metros cuadrados, de la que 85.000 metros cuadrados están construidos bajo rasante, sobre cuya edificación se apoya el reto técnico planteado en este proyecto por OMA de resolver un gran vuelo de veintidós metros de longitud de manera económicamente viable, para lo que las estructuras del zócalo y de la torre están interrelacionadas formando un único conjunto. La planta tipo de la torre tiene unas dimensiones de 45x45 metros, conformando un doble anillo estructural, que se sitúan en el interior creando un tubo rígido de hormigón armado y en el exterior mediante un conjunto de pilares perimetrales equidistantes, que atraviesan el zócalo hasta la cimentación, de manera que la estructura de grandes celosías

del zócalo se apoya en el núcleo para formar un todo rígido de brazos compensados. Esta solución estructural se manifiesta al exterior, en la trama formal de la fachada, que evoca la mejor tradición de la arquitectura corporativa, de forma que mientras la forma cuadrada genérica de la torre se funde con su entorno, la fachada se diferencia del resto por su materialidad, ya que una capa de vidrio envuelve al edificio, dando lugar a una imagen enigmática que envuelve al edificio, relevando claramente la estructura que hay detrás, lo que añadido a la iluminación del edificio, que varía de color, adquiriendo tonalidades que se adapten a su entorno, enfatiza aún más las líneas de la estructura, con lo que el edificio exhibe una sobriedad y elegancia caracterizada por su fuerte regularidad.

Un proyecto de gran interés de esta etapa en la obra de Rem Koolhaas es el conjunto

que la firma de la moda Prada, propone realizar mediante la rehabilitación y reforma de una antigua destilería de los primeros años del siglo XX, para acoger en el mismo la «Sede de la Fundación Prada», creada por Miuccia Prada y su marido en 1995, cuya distribución ofrece una gran diversidad de ambientes especiales. El proyecto agrega al conjunto existente tres edificios de nueva construcción: un gran pabellón expositivo, una torre para usos diversos y administrativos y un cine revestido de espejos, todo ello articulado a través de una serie de patios abiertos conectados entre sí y con pavimentos que caracterizan a cada uno de estos espacios, para crear un complejo edificatorio de más de 19.000 metros cuadrados construidos dedicados a la cultura y al arte. Los viejos edificios de la fábrica y almacenes se rehabilitan y modernizan y las estructuras adicionales, que se incorporan al conjunto entran en diálogo con el carácter industrial y original del mismo. El antiguo edificio en torno al cual se construye el nuevo pabellón se reviste de paneles de oro, transformando la luz natural de los espacios colindantes. Dos puertas dan acceso al conjunto para disfrutar de varios programas de ofertas culturales, que se desarrollan en el mismo, en el que como hemos indicado además de espacios expositivos pueden encontrarse talleres, sala de cine, una biblioteca y otros muchos espacios cuya flexibilidad funcional permite ofrecer multitud de posibilidades a los comisarios para desarrollar proyectos variados.

El más destacado proyecto residencial de esta etapa es el «Conjunto Residencial Interlace» (2009-2013) en la zona de ensanche del centro urbano de Singapur, en Singapur. Este conjunto se implanta sobre unos terrenos de ocho hectáreas de superficie, situado en los Parques de Southern Ridges, cerrando un complejo cinturón verde de nueve kilómetros de parques e instalaciones recreativas y está formado por treinta y un bloque de apartamento cada uno de seis plantas y de idéntica

FUNDACIÓN PRADA. MILÁN, ITALIA



longitud, agrupados dentro de una malla hexagonal formando ocho grandes patios abiertos y permeables, que crean un conjunto vertical con espacios exteriores compartidos y privados, que se encuentran a distintos niveles, de forma que se consigue la privacidad de los distintos apartamentos individuales por la generosa separación existente entre los diferentes bloques que configuran este conjunto. El proyecto crea una red interactiva de espacios abiertos de los patios conformados por la ordenación de estas edificaciones, que reflejan el paisaje natural sobre el que se ha construido este conjunto. Con una superficie construida de 170.000 metros cuadrados, el complejo alberga más de 1.040 unidades residenciales de diferentes tamaños, con vistas sobre el parque, la ciudad y el mar, este conjunto está diseñado partiendo de los correspondientes análisis ambientales de soleamiento, vientos y condiciones micro-climáticas siguiendo estrategias pasivas. El proyecto genera amplios espacios y oportunidades para las relaciones sociales y para el desarrollo de actividades compartidas, a la vez que genera espacios privados íntimos, buscando fomentar el sentido de comunidad, pero manteniendo al mismo tiempo la individualidad y la identidad.

En los últimos años de esta etapa de la obra de Rem Koolhaas, cabe destacar el proyecto del «Nuevo Campus de la Universidad Chui Hai de Hong Kong» (2009) en una colina de los nuevos territorios de Hong Kong, con magníficas vistas sobre la bahía de Castle Peak, se ha proyectado el nuevo campus de la Universidad de Chu Hai, que acoge tres facultades, dos centros de investigación, instalaciones educativas complementarias para los estudiantes, tales como biblioteca, cafetería, gimnasios y aulas magnas, así como alojamientos para el personal. El proyecto está condicionado por una estricta previsión de dos años para su construcción y puesta en funcionamiento, lo que obligó a plantear unos elementos estructurales sencillos y de fácil ejecución. El campus se organiza en dos bloques paralelos



THE INTERLACE. SINGAPUR

de ocho alturas, entre los que se dispone de un basamento común, que con plataforma y escaleras se adapta a la pendiente del terreno hacia el mar y comunica los niveles inferiores de ambas piezas. El vacío que queda entre los dos edificios funciona como una forma abierta al paisaje en el que se interrelacionan los estudiantes y el personal de la universidad. Bajo este plano escalonado se despliega una base común, que uno los cuatro niveles inferiores de los bloques, y que alberga el programa multidisciplinar. Los elementos estructurales en la fachada para liberar la superficie de las plantas y maximizar la flexibilidad de las mismas, lo que se complementa con celosías que mejoran la ventilación y permiten percibir la actividad del vacío intermedio dejado entre los dos bloques, que conforman este conjunto.

Y cerramos esta etapa de la arquitectura desarrollada durante esta segunda etapa de la obra de Rem Koolhaas con el proyecto de la «Biblioteca Multimedia de Caen» (2010), situada en uno de los muelles del río Orne, en la ciudad de Caen, la biblioteca se localiza en un lugar dedicado históricamente a la industria portuaria, que actualmente es objeto de re-



UNCITY, PLANO. NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS

modelación urbanística por la que en estos terrenos se han implantado usos residenciales y servicios. Este proyecto parte de la idea de conectar el centro de la ciudad con el nuevo tejido urbano, definiendo dos ejes que unen los grandes edificios históricos de esta ciudad, en la que encontramos vastos conjuntos eclesiásticos de estilo normando, que llegan hasta los nuevos barrios y hasta la estación central. En la intersección de estos dos grandes ejes se genera un solar, que se convierte en un enclave estratégico, en el que confluyan la cultura y la tecnología, conformándose el conjunto con la implantación de una biblioteca multimedia de ámbito regional. Esta biblioteca se compone de dos volúmenes alargados dispuestos sobre los ejes, que contienen dos amplias salas de lectura, creándose en la conjunción de las misas un gran atrio central, que facilita la interrelación entre las áreas disciplinares del programa cultural. La forma de las dos piezas asegura la entrada de luz natural y optimizar el ancho de las crujías desde el punto de vista estructural, permitiendo una flexibilidad funcional en el interior del edificio.

La personalidad de Rem Koolhaas a través de importantes proyectos urbanísticos

igualmente llenos de ambición conceptual y de grandes ideas innovadoras, que transmite a través de un lenguaje formal y gráfico de características bastantes singulares, entre los que destacamos el «Estudio de Ordenación Uncity en Manhattan» (2001) en la ciudad de New York en Estados Unidos, que a finales del pasado siglo apenas aportó nada en el término de la innovación o la creación arquitectónica. Este proyecto por su escala, situación frente a la ribera y por su proximidad a la ONU, ofrece una oportunidad única para imaginar otra forma de hacer la ciudad de New York. Imaginemos que queremos crear un lugar extremadamente vibrante, en el que la mezcla más radical de usos proporcionan un mayor éxito a los barrios, que son fragmentos urbanos, que deben ser consecuencia de una mezcla de ecología, entretenimiento, servicios, vivienda y trabajo, que además absorbe a la autopista, y libera la ribera para la comunidad. De igual forma, debemos pensar en un nuevo tipo de edificio en altura, que evite el estancamiento programático, que de forma rígida ha configurado la ciudad de New York. A estas nuevas torres propuestas por Rem Koolhaas en este proyecto se le ha dado forma a partir de la hibridación de usos, combinando programas culturales, comerciales y residenciales.

También es un proyecto urbanístico de gran interés el «Estudio de Ordenación de la Mina Zeche Zollverein» (2002-2006), en las afueras de la ciudad de Essen en Alemania, que plantea ordenar los terrenos de la antigua mina, que dejó de funcionar en 1998 y sólo después de diez años, este enclave minero fue cuando las autoridades compraron los terrenos e inmuebles a los antiguos propietarios y los declararon patrimonio industrial alemán. En diciembre de 2001 la UNESCO incorporó a Zeche Zollverein en la lista mundial del patrimonio industrial, circunstancia que es el punto de partida para la redacción del master plan por la oficina OMA, que planteó conservar la identidad original del enclave. Este plan lo desarrolló con restaurado-

res y especialistas en patrimonio, proponiendo edificar una banda que rodea el antiguo enclave y contiene funciones y programas para su futura puesta en carga, llevándose a cabo de forma gradual hasta 2010.

En el mismo ámbito urbanístico, pero de naturaleza muy distinta, la oficina OMA desarrolló el «Estudio para la Preservación Urbana de Pekín» (2003), concretado en el casco histórico de la ciudad de Pekín, en China. El objetivo de esta preservación es identificar y mantener ciertos elementos históricos para consolidar una ciudad única. En este sentido es inevitable la anterior atención al centro, que es parte de la ciudad más antigua, más hermosa y con más historia, para lo que se podrían establecer distintos modelos de conservación, registrando de forma sistemática y sin prejuicios estéticos, todo lo que ha acontecido en el sistema urbano a lo largo del tiempo y que en una determinada posición, pudiera actuar como cuestionario de un conjunto de elementos a proteger, que quedase inventariados de forma concreta. En este sentido, la oficina OMA aporta un enfoque más visionario de la protección es entenderla como una actividad, que se proyecta hacia el futuro en lugar de hacia el pasado, señalando las diferentes áreas de la ciudad, que deben preservarse durante distintos períodos de tiempo.

Un proyecto que tiene un interés especial es el «Estudio de Ordenación del Centro Histórico de Seúl» (2004), que se centra en el corazón de Seúl en Corea del Sur, en la zona amurallada de esta ciudad, cuya cartografía la sitúa en el siglo dieciocho. La red viaria y las edificaciones que aún prevalecen, le confieren a esta parte de la ciudad una identidad específica. Las autoridades municipales se han planteado mejorar este enclave y renovarlo para introducir un proceso de gentrificación, con lo que se plantea en parte borrar, para actualizar y crear una nueva imagen de la ciudad, lo que en principio no es fácil, pues se trata de resolver este dilema, con independencia del momento cultural en que se

encuentra Seúl, que cuestiona la necesidad de preservar la historia y su significado. La respuesta de OMA ha sido reconocer el carácter único del tejido urbano existente y monumentalizarlo con forma construida para su conservación o reinterpretación para reforzar la imagen existente de la ciudad y su identidad. Con esta particular óptica, la Oficina OMA aborda cuestiones convincentes, como son: la historia, la cultura, los monumentos, la imagen y la identidad, obteniendo como resultado la coherencia global del suelo urbano, lo que se plantea como punto de partida para resolver aspectos de organización de la ciudad, tales como los binomios espacio-volumen, figura-plano o público-privado, con independencia de las infraestructuras y la imagen.

Y, por último, y como cierre de esta etapa de las obras de Rem Koolhaas en el orden urbanístico consideramos el «Estudio de Ordenación de la ciudad de Penang» (2004), que analiza el desarrollo del ensanche periférico de esta ciudad, para lo que la oficina OMA tiene en consideración que la modernidad tropical en el sudeste asiático es algo, que ha preocupado desde hace tiempo a los arquitectos y aún hoy es un tema de discusión, pero más centrada en aspectos relacionados con la ventilación natural y la protección solar de los edificios, más que con aspectos relativos a la actividad urbana y sus posibilidades. El proyecto objeto de este trabajo se sitúa en un territorio costero y montañoso cerca de Penang, sin cualidades especiales aparentes. No se plantean formas concretas, ni orientaciones dominantes para su desarrollo, y tampoco existen demandas obvias, tan solo una predecible mezcla de vegetación tropical e islas de modernización. No obstante, el emplazamiento posee un atractivo intrigante por su escasa sustantiva y su ambición programática. La dualidad y pluralidad del proyecto reconoce, que el contenido y el contexto son sus mejores cualidades. Se propone por la oficina OMA reformular y enfatizar las condiciones de partida en lugar de eliminarlas. No estamos ante una visión foránea

o importada del urbanismo con soluciones formalistas, sino ante una textura simbiótica, que polariza las diferencias, exagera sus tensiones y consolida sus propios potenciales dejando bastante abierto el desarrollo del conjunto.

TERCERA ETAPA (2011-2021)

En esta etapa, la última de la obra analizada de Rem Koolhaas, que nos conduce hasta el día de hoy, no aparecen obras arquitectónicas de las características encontradas en la anterior etapa y a finales de la primera, lo que también sucede en el orden urbanístico, pero como hemos apuntado al describir de forma general el conjunto de la obra de la oficina OMA, nos encontramos en esta última etapa ante una obra más depurada conceptual y formalmente, menos agresiva y rupturista, que podemos calificar de más amable, pero no por ello menos interesante, pues la obra de este arquitecto es siempre interesante en todos los sentidos en su conjunto.

En esta última etapa destacamos, en primer lugar, el proyecto del «Parque de Exposiciones PEX de Toulouse» (2011) en las afueras de la ciudad de Toulouse en Francia, que de forma más concreta se localiza sobre unos terrenos agrícolas de una superficie próxima a las 60 hectáreas, situados en el borde de la ciudad y también próxima al Aeropuerto y a las factorías de Airbus, lo que constituye una zona de gran dinamismo económico. Esta zona del extrarradio de esta ciudad se caracteriza por la dispersión de las construcciones sobre un paisaje fragmentado por las vías férreas y la autopista, frente a lo que este proyecto plantea la compacidad formal y la multifuncionalidad necesaria para crear un conjunto edificatorio denso y con espacios de usos flexibles. Como estrategia a gran escala, se plantea un eje de servicios de casi tres kilómetros a lo largo de las instalaciones de Airbus, apoyadas en la ribera del río Garona marcando una línea de asentamientos para futuros desarrollos. Sobre este eje se sitúa una edificación rectangular de 660 metros de largo

por 320 metros de ancho, dividido en tres franjas paralelas, de las que la franja central se destina a las comunicaciones, con un aparcamiento de seis plantas que dan acceso a las salas de exposiciones, situadas en la franja sur y a las de grandes eventos, situados en la franja sur, y a las de grandes eventos, situados en la franja norte.

Es también de destacar el proyecto del edificio «Lab City de la Escuela Central de París» (2012), en el extrarradio de la ciudad de París en Francia, que pasa a formar parte de la más antigua y prestigiosa escuela de ingeniería de este país, para lo que esta escuela convocó un concurso para la creación de una nueva sede universitaria bajo el concepto de «lab city». El proyecto de la Oficina OMA formula una variante a la distribución lineal mediante largos pasillos, que suele caracterizar a este tipo de edificios. En lugar de una enorme construcción unitaria, el proyecto fragmenta el programa en departamentos y los distribuye en pequeñas parcelas conformando una retícula territorial, que se extiende por todo el solar formando una ciudad con calles y edificios de escala amable. Este modelo propuesto por OMA, permite una mayor independencia de las partes e introduce una flexibilidad a largo plazo. La transposición de la escala urbana al campus, incluye la creación de una avenida principal, que atraviesa diagonalmente el conjunto y une su centro con la estación de metro, de la que parten las calles secundarias. Una cubierta ligera translúcida protege el campus y le otorga unidad al conjunto.

De igual forma, tiene un gran interés el proyecto del edificio para la «Sede de G-Star Raw» (2012-2013), situada al sureste de la ciudad de Amsterdam, en Holanda cuyo proyecto fue encargado a la oficina OMA por la marca holandesa G-Star Raw, que tenía una serie de instalaciones dispersas por la ciudad y se plantea crear una sede única en la que hubiera la necesaria interacción entre dos distintos departamentos de la empresa. El edificio tiene una superficie construida de 27.500 metros cuadrados y una longitud de ciento cuarenta metros, que se reparten



MUSEO GARAGE DE ARTE CONTEMPORÁNEO. MOSCÚ, RUSIA

en tres zonas, que tiene su reflejo arquitectónico conformando la imagen exterior del conjunto permitiendo entender claramente la relación entre los distintos espacios. La zona inferior del conjunto está destinada a parking y zona de carga y descarga conformando un puente de una cierta altura, sobre la que se sitúa un núcleo central ocupado por los departamentos de diseño y una zona de oficinas y gestión, que crea una envolvente sobre el núcleo creativo. Estas zonas están tratadas con materiales diferentes, lo que refuerza la distinción de las mismas.

En estos años también fue encargado a la oficina OMA el proyecto de edificio de la «Nueva Sede del Museo Garaje de Arte Contemporáneo» (2012-2015), que es el más importante de Moscú, Rusia. El edificio se inserta en la estructura de hormigón prefabricada del Antiguo Restaurante Vremena Goda, construido en la década de los sesenta y abandonado más de veinte años antes de que se abordara este proyecto. El edificio se sitúa en el célebre Parque Gorki, en el centro de la capital rusa, y su reconversión como dotación cultural constituye

la primera fase de un plan de regeneración de este entorno, para el que se han planteado otras actuaciones. En la restauración de este antiguo restaurante se mantienen muchos de los elementos originales, que ilustran algunas de las características del diseño ruso de la época, destacando un gran mosaico y piezas decorativas cerámicas y de ladrillo. La superficie construida de este edificio es de 5.400 metros cuadrados distribuidos entre los dos niveles existentes, en la que se desarrollan varias salas de exposiciones, una sala recreativa para niños, auditorio, tienda, cafetería y oficinas. La doble piel traslúcida de policarbonato, que envuelve la estructura existente del edificio, acoge en su interior una gran parte de los sistemas de ventilación de este conjunto edificatorio. Los paneles de la fachada pueden elevarse más de dos metros para abrir el interior del parque.

También es destacable en esta etapa el proyecto del edificio denominado «Campus Axel Springer de Berlín» (2014), situado en la ciudad de Berlín en Alemania, que fue promovido por el grupo editorial Alex Springer. Este grupo

empresarial, en el momento de la redacción de este proyecto por Rem Koolhaas, se encuentra en un proceso de cambio desde la edición tradicional en papel hacia la publicación a través de los medios digitales. Para llevar a cabo esta transición, la empresa convocó un concurso de ideas para ampliar su sede original de Berlín con un nuevo edificio, que ha de ser el símbolo y el escenario de esta transformación. Las nuevas oficinas se propusieron emplazar en un volumen prismático adaptado a la forma del solar, y cuyo interior está atravesado diagonalmente por un vacío, que se abre hacia los edificios existentes de la editorial. Este enorme atrio toma forma mediante la superposición de plantas aterrazadas, creando un espacio digital, que será el nuevo punto de encuentro y de reflexión de la empresa. La forma de las terrazas se repite de forma simétrica en las plantas altas para crear la cubierta del atrio, atravesadas por grandes lucernarios, que iluminan estratégicamente el interior del edificio. La planta baja alberga espacios de carácter público para abrir el edificio a la ciudad, tales como salas de eventos y exposiciones y zonas de restauración. El público puede acceder no solo al vestíbulo de planta baja, sino también al puente mirador sobre el atrio y al bar de la azotea.

Un original proyecto, que contiene elementos arquitectónicos y urbanísticos es el «11th Street Bridge Park» (2014), situado en el Parque Anacostia de Washington en Estados Unidos, para cuya ejecución se convocó un concurso para proyectar este puente peatonal y las edificaciones complementarias, recogidas en el programa propuesto, de forma que se crea una vía de tránsito sobre el río, que conectará de una forma sostenible las áreas verdes y los servicios situados a las dos riberas de este río, cuyo nombre es igual al del parque. El puente proyectado por la Oficina OMA, además de entenderse como una extensión del parque, se plantea como un destino en sí mismo en la plataforma proyectada como lugar de intercambio social. El puente es el lugar de intersección y esto se expresa formalmente en el desarrollo longitudinal de la pasarela, que está formada por las dos bandas indicadas, la de paso y la de estancia. El espacio de encuentro entre los dos brazos del puente, acoge multitud de programas y actividades, pues posee zonas de estancia y restauración, miradores sobre la ciudad, un centro de educación ambiental y una plaza central para eventos estacionales, tales como cines abiertos, teatros y mercados. Las plataformas elevadas, dispuestas comuna pendiente del cinco por ciento, estando rematadas por sendas cascadas de agua, que marcan los extremos de estas rampas, instaladas para funcionar con un sistema de filtrado de agua del río, lo que ayuda a la limpieza del cauce.

De igual forma, también tiene un indudable interés el proyecto del conjunto «Faena Arts District» (2016-2019), situado en la zona de Miami Beach, en la ciudad de Miami, en Florida, Estados Unidos, en primera línea de playa del Atlántico, el complejo está formado por tres piezas diferentes, la primera de ellas es un Centro de Arte, la segunda un Centro Comercial y la tercera un Aparcamiento, que están vinculados entre sí y se articulan a través de un espacio público. El Centro de Arte o Faena Fórum que consta de dos volúmenes: uno cilíndrico,

OMA. 11TH STREET BRIDGE, WASHINGTON D. C., ESTADOS UNIDOS





OMA. FAENA ARTS DISTRICT. MIAMI BEACH, FLORIDA, ESTADOS UNIDOS

que acoge los espacios de encuentro y otro cúbico, que funciona como hotel con salas de reuniones, de forma que ambos espacios se unen en la planta tercera del edificio a través de un gran salón de actos. La fachada del Faena Forum está realizada in situ con hormigón blanco y paneles de vidrio, situados en los huecos que deja el hormigón, siendo su geometría resultado de los requisitos estructurales y al mismo tiempo sirven para enmarcar las vistas desde el interior hacia los elementos del entorno. Las perforaciones inclinadas de los paneles de revestimientos de la fachada permiten regular la ventilación. El aparcamiento del conjunto está dotado de un sistema mecánico visible a través de la fachada, que permite almacenar los vehículos en su interior.

En este periodo sobresale el interés de los rascacielos proyectados por la Oficina OMA en New York, Estados Unidos, que poseen un indudable valor formal y compositivo, dando lugar a unos singulares edificios, como es el caso del situado en «23 East 2nd Street», (2017-2019), para cuyo proyecto Rem Koolhaas se planteó concebir una edificación escalonada de forma

irregular, que es posible realizar gracias a que ha sido resuelto mediante una fachada estructural. Este edificio responde al contexto en que se plantea, pues si sobre el que se proyecta es estrecho y está construido por sendos edificios de los linderos adyacentes al mismo. La torre se extiende hacia arriba y hacia el este, aprovechando al máximo las posibilidades de la parcela para lograr superficie construida y vistas sobre el Madison Square Park, logrando así un volumen de características singulares, y en el caso del situado en «425 Park Avenue» (2016-2020), para el que este arquitecto se planteó formalizarlo mediante un apilamiento de cubos, unidos entre sí por planos curvos, que van girando hasta formar un ángulo de cuarenta y cinco grados, respecto de la trama ortogonal de Manhattan, de forma que establecen un diálogo directa con los representativos Edificios Seagram de Mies Van der Rohe y Lever House de SOM de New York. La fachada totalmente de vidrio plantea le confiere una presencia importante en su entorno, conformándose como un referente del mismo.

Y, por último, en el orden arquitectónico vamos a mencionar un proyecto, que también



OMA. 23 EAST 22ND STREET. NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS

posee determinantes urbanísticas, como es el «Estadio Armony del Campus de la Universidad RFK de Washington» (2019), situado en la ribera del río Anacostia en Washington, Estados Unidos, para cuyo desarrollo la oficina OMA se planteó proponer dos posibles planes urbanísticos, uno de ellos siguiendo el eje Norte-Sur y el otro de forma integrada con la ribera del río Anacostia, al que se plantea revitalizar con la incorporación de diversos equipamientos y espacios públicos, que funcionen como la nueva puerta de entrada a la ciudad de Washington, lo que constituye una propuesta urbanística de indudable interés para el mejor desarrollo de esta ciudad.

Entre los proyectos de carácter urbanístico de esta etapa, destaca el «Estudio de Ordenación del Deltametropool» (2011), en el que se analiza el espacio comprendido entre los núcleos urbanos de Leiden y Gouda en Holanda, que están situado en la franja sur de este país, que son parte del contexto urbano mayor al estar interrelacionado con la Zona Norte en Francia y con el Valle del Rin de Alemania. Este estudio identifica los problemas y las oportunidades de esta

franja sur y formula la conformación de una megalópolis, que OMA denomina «Eurocore». El procedimiento seguido por OMA ha sido efectuar aproximaciones sucesivas desde Eurocore al Randstad, que es la comarca situada entre dos grandes polos, que son, al norte colinda con Amsterdam, que es una zona comercial, financiera y cultural, y al sur se encuentra Rotterdam y La Haya, que es una zona comercial, portuaria e industrial, permite dejar cada vez más claras las razones, por las que la franja sur solo resulta coincidente como entorno urbano en el contexto competitivo entre regiones europeas y sobre la base de la coherencia espacial a gran escala. Alcanzar una mayor cooperación entre estas regiones, puede dar lugar a una floreciente red económica de metrópolis con una población del orden de tres millones de habitantes. La idea del Randstad actualmente viene a ser un concepto caduco, pues la ciudad de Leiden y Gouda no tiene fuerza suficiente para generar un desarrollo coherente para la zona sur, ya que actualmente la beneficiada de esta idea es Amsterdam, que tiene el problema de que por la excelencia de su arqui-



LAB CITY DE LA ÉCOLE CENTRALE PARIS. GIF-SUR-YVETT, FRANCIA

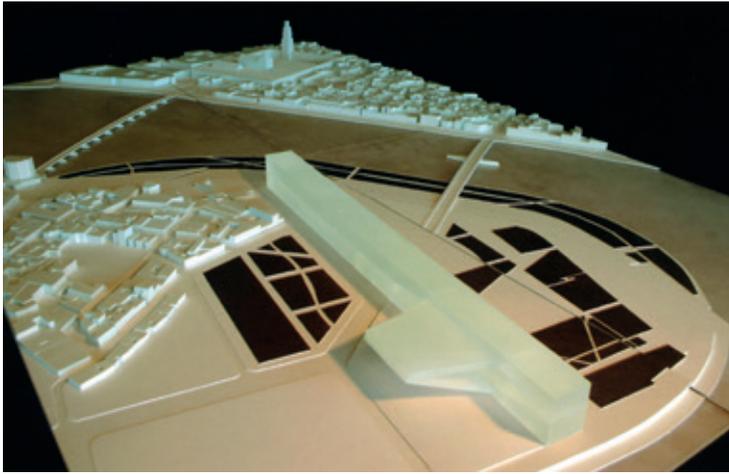
itectura su crecimiento es difícil, ya que hay una posibilidad de alterar su centro histórico, incapaz de desarrollarse en consonancia con el resto de la ciudad, que ha obligado a instalar todos los focos de actividad económica a las afueras de la ciudad.

Y también destacamos de esta etapa, los trabajos de carácter urbanístico de Rem Koolhaas, el proyecto del «Nuevo Aeropuerto Internacional de Jeddah», (2012), situado en la periferia de la ciudad de Jeddah en Arabia Saudita, que constituye una implantación de características muy particulares, pues la ampliación del mismo está predeterminada de antemano, teniendo lugar en un momento concreto del año y por una duración de tiempo determinado. Esta previsión de ocupación variable permite, que el proyecto adquiere un grado de especificidad insólito en un aeropuerto normal, posibilitando que pueda considerarse lo particular, antes que lo general, la centralidad antes que la linealidad y los rasgos específicos antes que la homogeneidad. La singular condición y privacidad de uso del Aeropuerto de Jeddah, otorga la misma importancia

a las llegadas que a las salidas, la superficie requerida por la peregrinación es similar a la del propio aeropuerto. Acomodar este aeropuerto al evento anual, obligaría a construir dos veces el mismo volumen para tener uno de ellos vacío casi todo el año, lo que no es razonable y OMA resuelve configurando la parte correspondiente a la peregrinación como una gran tienda, lo que OMA presentó seis proyectos diferentes todos ellos y de calidad emblemática, eligiéndose finalmente el que plantaba un esquema organizativo en anillo.

4. OBRA DE KOOLHAAS EN ESPAÑA

Rem Koolhaas desgraciadamente, para los que valoramos sus obras en la forma en la que estamos exponiéndolo en este artículo, no ha realizado obra arquitectónica u ordenación urbanística alguna en España, lo que indudablemente es una carencia de nuestro patrimonio arquitectónico, formado con la participación de casi todos los insignes arquitectos del actual panorama mundial, tan solo ha participado de varios con-



CENTRO DE CONGRESOS DE CÓRDOBA. CÓRDOBA, ESPAÑA

curso de ideas, de los que ganó el de Córdoba, que no se llegó a construir

En el año 2001, Koolhaas aceptó la invitación a participar en el concurso para el Centro de Congresos de Córdoba. Antes había participado en los años 1999 y 2000, en los concursos convocados en Tenerife, que le fue adjudicado a Herzog & Meuron, y en Santiago de Compostela, que le fue adjudicado a Peter Eisenman. El concurso de Córdoba le fue adjudicado por su brillante presentación y por la agresividad de su planteamiento, que ponía en cuestión las bases del concurso, pero desgraciadamente este encargo solo se desarrolló a nivel de proyecto, lo que si se hubiera construido, habría sido su primera obra en España.

Durante los primeros meses de 2004 Koolhaas aceptó participar en el concurso de Madrid-Río, aunque un año más tarde renunciará a entregar el trabajo y a la vez que renunció a la medalla de honor de la Universidad Menéndez Pelayo, quizás por coincidir en ese momento un exceso de trabajos y de distinciones, y en el año 2006 participó en el concurso del Espacio Goya en Zaragoza, que le fue adjudicado a Herzog & Meuron, y desde entonces no tenemos conocimiento de la participación de Rem Koolhaas en cualquier otro proyecto en España.

5. COMENTARIO FINAL

La obra de Rem Koolhaas en su conjunto es compleja, y por ello nos resulta difícil analizar la coherencia entre las ideas que inicialmente defendía y las que ahora defiende, y determinar exactamente su innegable influencia en la arquitectura de su país y en la global de su tiempo. La razón la hemos de encontrar en lo contradictorio de su figura y de su personalidad. Siendo arquitecto, parece oponerse a las injerencias de la arquitectura en la libertad de los ciudadanos, sin reconocer que es en la arquitectura donde precisamente a través de restricciones, tales como la subdivisión espacial, se crea la libertad para desarrollar actividades diversas.

El gran ídolo de Rem Koolhaas es Mies van der Rohe, pero es Le Corbusier quien inspira gran parte de sus edificios y su obra en general, hasta el punto de que muchos críticos y estudiosos de la arquitectura afirman que Rem Koolhaas es el Le Corbusier actual. En todo caso, su ideal es una inestabilidad programática, que da lugar a una determinada visión de la arquitectura, pensamos que contribuye más a constreñir las libertades que a fomentarlas, pues no es fácil su entendimiento. La personalidad de Rem Koolhaas es la de un realista convencido, que le concede un gran valor a las fantasías escapistas. Detractor de la nostalgia, ha desarrollado una obra nostálgica del Movimiento Moderno en general y, en consecuencia, de forma probablemente no intencionada, ha sido el propulsor en los Países Bajos, en la segunda mitad de los años ochenta, de una nostálgica recuperación del racionalismo de los años cincuenta, aunque en ese momento estuviera más interesado por el racionalismo típicamente norteamericano.

En su obra puede apreciarse de forma casi constante un cierto optimismo, así como una ingeniosa utilización y yuxtaposición de materiales buscando efectos decorativos, para lo que en muchos casos utiliza materiales bastante vulgares. Este gusto por la vulgaridad y por la yuxta-

posición, es lo que le otorga a sus edificios gran parte de su energía y un cierto aspecto provocador. También hay algo de cinematográfico en su arquitectura, cuyos paradójicos resultados sin duda han contribuido a alimentar la vulgaridad, que puede apreciarse en la arquitectura comercial holandesa, pero también ha contribuido a que no haya ningún otro país, en el que la arquitectura seria y la arquitectura basura lleguen a parecer muy parecidas o similares a la percepción de un profano. En todo caso, Rem Koolhaas a través de toda su obra ha sido abrasivamente crítico y auténtico y la obra de la oficina OMA parece haberse quedado corta respecto a sus aspiraciones iniciales, es decir, en su aparente afán por recuperar la autenticidad canónica y el espacio programático de la arquitectura de mediados de la primera mitad del siglo pasado, en la que la nostalgia surrealista y las intenciones programáticas no llegan a alcanzar la promesa liberadora de la arquitectura y el potencial del espacio público plegado y oblicuo, que él pretendió inicialmente.

Algunos críticos de la arquitectura han observado que en las obras de Rem Koolhaas, como si se tratara de un psicoanálisis, se pue-

den observar cuatro estados de percepción, en el primero de ellos es un sentimiento de decepción, como si la obra se hubiera quedado corta; el segundo de ellos es la nostalgia, que es consecuencia de lo alcanzado en otros proyectos anteriores; el tercero de estos estados de percepción de los proyectos y/o las obras, es el de denigración, pues las intenciones programáticas de los proyectos con frecuencia quiebran los puntos de partida de las obras, y por último se produce la apoteosis, pues toda su obra tiene una modernidad casuísticamente irónica, que le confiere una indudable singularidad. Pero, de lo que no cabe la menor duda, es de que la arquitectura de Rem Koolhaas es compleja y contradictoria, y que a veces se presenta llena de cinismo e ironía, pero siempre termina siendo espectacular, aunque estéticamente en algunos casos no nos satisfaga de forma suficiente, pero el resultado final difícilmente puede ser cuestionado, sino valorado a la altura de la importancia de su obra, que es una de las más destacadas de la arquitectura de las últimas décadas del siglo pasado hasta nuestros días. ●

LA RESTAURACIÓN DE LAS REJAS Y ELEMENTOS METÁLICOS DEL PALACETE DE LOS CONDES DE BENAHAVÍS

Estrella Arcos von Haartman

Joaquín Gallego Martín

Antonio J. Santana Guzmán

Nada hay más vivo que la ciudad, a excepción del lenguaje. Y todo cambio urbanístico o arquitectónico genera efectos de ilusión, inquietud, rechazo o aceptación nacidos de la alteración de este entorno inmediato y próximo. Tal es la situación provocada por el presente desarrollo del espacio de Hoyo de Esparteros y sus calles adyacentes con la edificación de un nuevo hotel diseñado por Rafael Moneo que ha supuesto, entre otras situaciones, la desaparición del inmueble conocido popularmente como Pensión La Mundial, así como la renovación de todo el concepto urbanístico de la zona. Dada esta coyuntura y su actualidad, se ha considerado plantear en el presente texto los estudios previos y trabajos

de restauración llevados a cabo sobre los elementos no desaparecidos de dicho edificio, los únicos que todavía conservaban cierto nivel de protección tras la revocación del carácter BIC del conjunto edificado por su avanzado estado de ruina. Si bien en el interior todavía podían apreciarse las interesantes soluciones constructivas decimonónicas y elementos ornamentales de cierto interés, sólo las rejerías, balaustradas, cierros y balcones, así como las puertas, han sido motivo de recuperación. Estas piezas serán incorporadas a un nuevo edificio cuyo diseño permita adaptarlos convenientemente.

APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y PATRIMONIAL

Como ya se ha comentado, una de las intervenciones urbanísticas que más polémica ha levantado en la ciudad de Málaga recientemente, ha sido la de la zona del Hoyo de Esparteros. Dos han sido los posicionamientos: uno a favor de la demolición completa del lugar; otro que pretendía recuperar este entorno con la restauración de los inmuebles que aún quedaban en él. Al primero se han sumado, entre otros, las autoridades local y regional, así como parte de la prensa local, vinculando el degrado de la zona al mantenimiento de uno de sus últimos edificios históricos; al segundo, plataformas ciudadanas en defensa del patrimonio, destacando sus valores patrimoniales.

El 20 de enero de 1892 el reputado Eduardo Strachan Viana-Cárdenas firma los planos del citado inmueble¹. La comitente fue Isabel

EDUARDO STRACHAN, ANTIGUA CASA DE ISABEL LORING HEREDIA, FEBRERO DE 2013. ARCHIVO ANTON OZOMEK FERNÁNDEZ





EDUARDO STRACHAN, ANTIGUA CASA DE ISABEL LORING HEREDIA, 2008. ARCHIVO SALVADOR GARCÍA ARANDA

Loring Heredia, miembro de la alta burguesía malagueña. Hija de Jorge Loring Oyarzabal y Amalia Heredia Livermore, se casó con su tío Ricardo Heredia Livermore, quien fuese diputado y senador por varias provincias, entre ellas Málaga; su apoyo a Alfonso XII le valió, en 1875, el título de conde de Benahavís².

Las fechas de aquel documento están sustituidas por la de 1894, tanto por parte del maestro de obras como por el arquitecto municipal. Es probable que fuese debido a una delicada situación económica, ya que Ricardo Heredia tuvo que subastar gran parte de su biblioteca, una de las más importantes a nivel nacional, en París, entre 1891 y 1894³.

El inmueble estuvo completamente concluido en julio de 1895⁴ y, poco más de un año después, en noviembre de 1896, acogió la capilla ardiente del conde⁵. Una de sus señas arquitectónicas más llamativas, los cierros de madera del chaflán que se orienta hacia la Alameda, fue concluida en 1897⁶.

Según el padrón de 1898, Isabel Loring aún habitaba en la vivienda con sus hijos⁷. Se desco-

noce cuando dejó de residir allí ni la fecha en la que vende la propiedad. En 1902 aún le pertenecía, pero hay constancia que su nieto, Francisco Benjumea Heredia, conde de Guadalhorce, nacido en 1908, la visitaba en su niñez en el número 22 de la Alameda⁸. En 1916 ya era propiedad de Francisco Martos Pérez⁹.

Además del residencial, la casa de Isabel Loring Heredia, o Palacete de los condes de Benahavís, ha atendido a otras funciones.

Hace exactamente 100 años, en 1922, el Palacio de la Aduana, sede hoy de importantes instituciones culturales como la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y el Museo de Málaga, sufrió un desgraciado incendio en la noche del 25 al 26 de abril¹⁰. Entre otras funciones, acogía en esos momentos el Gobierno Civil, por lo que rápidamente se ofrecieron diversos inmuebles para su realojo, si bien todos fueron desechados por inapropiados, rentándose para tal efecto la que fue residencia del matrimonio Heredia Loring. Allí estuvieron alojadas no solo sus oficinas, sino también la residencia del gobernador, al menos desde 1922¹¹ a

1928¹², sin duda debido a las destacadas características arquitectónicas del inmueble y las urbanas del entorno.

Más tarde, entre 1934 y 1949, el edificio albergó la administración principal en Málaga de la Mutua General de Seguros¹³.

A mediados del siglo XX, el Hoyo de Esparteros se transformó en la estación principal de los autobuses interurbanos. Esto propició que se instalaran en la zona dotaciones de alojamiento y comida modestas. Así, la última función del inmueble que aquí se describe fue la de pensión, siendo, sin duda la más conocida y difundida de todas, así como su nombre: La Mundial. Durante este periodo, algunos de los grandes y señoriales espacios fueron compartimentados para acoger de manera más apropiada los usos de este establecimiento. A pesar de ello, se conservaron todos los elementos originales del antiguo palacete.

Tras la clausura de este negocio, la finca, al igual que otro de su entorno, se abandona, propiciándose así su deterioro y demolición. Esta finalmente se llevó a cabo el 31 de marzo de 2019.

Los bienes culturales pueden ser materiales e inmateriales, y en la arquitectura y el urbanismo se combinan ambos tipos, ya que los productos de estas disciplinas son resultado de los elementos que las componen, así como de las funciones y usos que acogen en el devenir del tiempo.

En el caso de la antigua Casa de Isabel Loring Heredia, sus valores han sido recogidos en algunos estudios entre los que cabe destacar dos: *Estudios de aceros y fundiciones del siglo XIX. En el entorno de Hoyo de Esparteros*, de 1995, y «La Mundial», último testigo del pasado burgués del Hoyo de Esparteros, propuesta como futura sede del Centro Documental Heredia Loring-Condes de Benahavís», de 2009, siendo, respectivamente, un proyecto de fin de carrera y un artículo de investigación y divulgación científica¹⁴.

En relación a los elementos materiales que la componen, muchos de ellos aparecían refleja-

dos en la descripción que del inmueble se realiza en 1923 cuando era sede del Gobierno Civil¹⁵. De toda esa decoración noble —mármoles, mosaicos, baldosines hidráulicos, yeserías, pinturas murales, espejos—, tan solo se ha rescatado un porcentaje mínimo de piezas sueltas o recortes de otras mayores, así como los herrajes que se disponían en los antepechos de sus vanos, que fueron arrancados de la fachada antes de la derruirla¹⁶.

Su destrucción ha impedido un estudio más profundo de todos sus componentes. Son destacables los citados elementos metálicos externos que, posiblemente, fueron diseñados por el propio Ricardo Heredia, ya que sus profusas formas mixtilíneas guardan cierta similitud con algunos detalles de la verja que proyectó para el jardín de la Plaza de la Merced¹⁷.

Pero el proceso de demolición del edificio sacó a la luz otro dato interesante, su estructura, descrita por el arquitecto Luis Ruiz Padrón como: «Dos crujías de forjados de viguetas de hierro y revoltones cerámicos que apoyan perimetralmente en muros de fachada realizados en fábrica de ladrillo y en una línea central de carga en la que se alternan machones de fábrica y dobles jácenas metálicas. Los cargaderos de los huecos de fachada también se resuelven con dobles T metálicas, resultandos destacables las de los huecos en esquina de planta curva». No es de extrañar el empaque de tal esqueleto, debido a que, entre otros negocios, los Heredia tenían su ferrería, donde se realizaron las piezas metálicas, tal como se observa en algunos sellos; pero quizás también fuera un planteamiento necesario para ubicar en el inmueble la sección Málaga de su biblioteca, ya que esta no fue subastada¹⁸.

El inmueble contó con protección arquitectónica de Grado II hasta el año 2008 cuando se eliminó del Catálogo de edificios protegidos del Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Centro de Málaga¹⁹. A pesar de que estas fichas fueron aprobadas definitivamente en 1992²⁰, y que con los nuevos datos localizado que las actualizaban se solicitaba en 2011 la recuperación y

el aumento del nivel de protección, finalmente se permitió su derribo con el beneplácito de las administraciones municipal y regional, siendo ambas vinculantes al incluirse el edificio dentro del Conjunto Histórico Artístico de Málaga, declarado Bien de Interés Cultural.

Ya desde comienzos del siglo XXI, se abordó su pretendida demolición, a la vez que otros inmuebles de la zona iban siendo derruidos. En 2004 se publicó en prensa un diseño del futuro complejo que sustituía tanto el antiguo Palacete de Benahavís como otros inmuebles y, a la par, el segmento norte del Pasillo de Atocha quedaba reconvertido en un pasaje del equipamiento hotelero²¹. Años después, el proyecto cambió radicalmente su fisonomía, modificando por completo el parcelario y absorbiendo la citada vía; también se presentaba a bombo y platillo en la prensa con otra autoría, decidiéndose en 2011 construir una reproducción del edificio de La Mundial²² en un solar cercano. No se entrará a valorar aquí la calidad del nuevo edificio como tal, pero sí el papel que se le otorga como réplica²³, sin serlo²⁴, en la que disponer los restos que se decidieron «salvar» del edificio original²⁵, presentándose, así como solución inadecuada ante las solicitudes realizadas por ciudadanos y asociaciones proteccionistas.

A nivel patrimonial, esta actuación conlleva dos problemas: el primero de ellos es la permisión sobre la eliminación de la protección de un inmueble, a la que se debe unir la destrucción del trazado histórico; el segundo el valor de autenticidad que se le otorga al nuevo elemento, como sustituto válido del original. Aquel ya no solo por la tolerancia hacia la desaparición de los bienes culturales, sino por el precedente que genera para futuras actuaciones; este porque no es el primer caso en el que la ciudad de Málaga permite la destrucción de un elemento arquitectónico protegido y su reemplazo por una obra nueva. No se puede olvidar que, a pesar de que las ciudades son producto de los cambios que se han ido produciendo con el transcurrir del tiempo, actualmente existe una legislación na-



EDUARDO STRACHAN, ANTIGUA CASA DE ISABEL LORING HEREDIA DESDE CALLE ORDOÑEZ, CA. 1940-1950. ARCHIVO MUNICIPAL DE MÁLAGA, ARCHIVO FOTOGRÁFICO, SIG. 1^o-C-35-6958, FERNÁNDEZ CASAMAYOR

cional que determina que: «Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad»²⁶.

DESCRIPCIÓN FORMAL Y MATERIAL

Como ya se ha indicado, y a pesar de que también se ha intervenido sobre las puertas del edificio, el presente artículo, por razones de extensión, se centra en los elementos metálicos que ornaban su fachada.

Este metal de transición, el hierro, es el cuarto elemento más abundante en la corteza



VISTA DE LA ESQUINA ENTRE PRIM Y HOYO DE ESPARTEROS, CON LAS BALAUSTRADAS EN SU POSICIÓN ORIGINAL, ANCLADA ENTRE MACHONES DE LADRILLO, CON EL COLOR BLANCO CREMA CON EL QUE ESTABAN PINTADAS

terrestre. Es maleable, de color gris plateado, extremadamente duro y denso y con propiedades magnéticas. Se encuentra formando parte de numerosos minerales, entre los que destacan la hematites (Fe_2O_3), la magnetita (Fe_3O_4), la limonita ($\text{FeO}(\text{OH})$), la siderita (FeCO_3), la pirita (FeS_2), la ilmenita (FeTiO_3), etc. Los procesos de alteración del metal inicial originarán otros nuevos productos metálicos entre los que destacan la magnetita, wustita, hemanita, lepidocrita, goetita y akaganita, cada uno de ellos con diferente nivel de estabilidad, actividad corrosiva, cromatismo, capacidad de alterar la superficie o influencia en los niveles externos o internos de la pieza afectada.

Si bien no se ha podido recabar información acerca de la aleación exacta empleada en las herrerías de Heredia, dato éste que, por otro lado, pudiera ser esclarecido mediante analítica físico-química por espectrometría de emisión con fuente de plasma o espectrofotometría con infrarrojos, puede afirmarse que se trata del conocido como hierro gris o fundición gris, de hecho, el más antiguo y común. Esta aleación incluye, además de pequeños porcentajes de manganeso, fósforo y azufre, un 1% de silicio y

algo más del 2% de carbono, que se encuentra por lo general como grafito y que es el responsable de su tonalidad agrisada. En cuanto a sus características, es fácilmente trabajable, tiene gran capacidad de templado, pero es quebradizo y de baja resistencia a la tracción.

Los elementos restaurados pueden dividirse en tres grupos en función de sus técnicas de construcción: las balaustradas, las rejas de las plantas primera, segunda y tercera, y las rejas de la planta baja y entreplantas.

Las balaustradas guarnecían la terraza en la fachada a la calle Prim, si bien con extensiones hacia Hoyo de Esparteros y Pasillo de Atocha, con una longitud total de 14'69 m. Están formadas por un zócalo sobre el que se insertaban los balaustres, sobre los cuales se instalaban los pasamanos. Son de hierro fundido en su integridad, si exceptuamos las garras que las anclan a las fábricas, que son de hierro forjado y que se atornillan a los pasamanos y los zócalos. Se extendían en seis tramos, de longitud desigual, con dos curvos y cuatro rectos, entre las cuales había cinco machones de ladrillo en los que se anclaban. El número de balaustres de cada tramo es variable en función de la longitud y en total suman cincuenta y cinco. Se anclaban en el zócalo mediante varillas roscadas alternas y recibían los pasamanos mediante unos tetones que se introducían en los respectivos taladros abiertos en ellos.

Debido probablemente a asientos en la fábrica, estas balaustradas presentaban una serie de reparaciones, principalmente soldaduras y acuñados de elementos en los que se hubieran detectado falta de estabilidad o desplazamientos, más acusados en los tramos curvos. Dado que se había utilizado soldadura autógena para fijar las piezas de forja a los elementos originales de fundición, los acabados eran toscos y las uniones débiles, ejerciendo su función aquellas que trabajaban a presión, pero observándose roturas en las que requería tracción o torsión. En las piezas originales, los daños más relevantes se encontraban en aquellos puntos en los que se había producido presión sobre masas metálicas

sometidas a procesos de oxidación o corrosión avanzados, como los tramos de pasamanos o zócalos introducidos en la fábrica y por tanto en contacto con morteros desde los que puede iniciado el proceso de deterioro por corrosión de la masa metálica.

En el estado anterior a nuestra intervención, las balastradas estaban pintadas de lo que podríamos llamar coloquialmente *color crema*, un gris amarillento cálido muy claro, en una escala entre el blanco y el ocre. La superficie superior de los pasamanos estaba acabada con un tono pardo cálido medio. Es probable que la elección de tales colores obedeciera a la intención de obtener la apariencia de otros materiales, como si los pasamanos estuvieran rematados por un listón de madera y los balastrados y zócalos fuesen de piedra. Esta referencialidad de los colores no es extraña a la historia de estas balastradas, puesto que según las catas que se realizaron al principio de la intervención, el primer color que se les aplicó fue un pigmento de tierra de siena con el que probablemente pretendían imitar el color de la terracota.

El segundo grupo es el de las rejas o antepechos de las plantas primera, segunda y tercera, que cerraban los vanos hasta una altura de 1'02 metros y que están formadas con elementos de forja y de fundición ensamblados mediante pernos y tornillos. Partiendo desde el suelo, encontramos la pletina de forja inferior, que reposa sobre unas bolas de fundición que se le anclan mediante tornillos. Entre esta pletina y la siguiente, encontramos un tramo a modo de zócalo, formado por módulos con un motivo de lacería, que se ancla en ambas pletinas. Sobre la segunda se monta el motivo principal, que actúa como módulo de la anchura. Combina una estructura mixtilínea con elementos biomorfos: hojas, brotes, botones, yemas y zarcillos, formando una tupida trama regular que recuerda una planta trepadora en torno a una estructura artificial.

Este motivo principal se cierra en su cima con otra pletina de forja a la que se anclan mediante tornillería. Por encima de esta pletina se

colocan pasamanos, bien de madera, como en las de la fachada a Pasillo de Atocha, bien de hierro fundido, como las de las fachadas a Prim y Hoyo de Esparteros. En los extremos de las pletinas estructurales se habían forjado unas garras en forma de «Y» que se anclaban en la fábrica del muro actuando como contrasalidas. A partir de esta estructura en alzado, que es común a todas las de este grupo, se desarrollaron cuatro variantes, que exponemos desde las más sencillas a las más complejas.

Las más sencillas son las nueve que cerraban los vanos de la fachada a Pasillo de Atocha, que habrían correspondido a espacios destinados al servicio doméstico del palacete y que se formaban con una anchura de tres módulos, con un fragmento de anchura variable a ambos lados, con algunos centímetros de diferencia entre las tres plantas, siendo más estrechas las de la tercera y las más anchas las de la primera, diferencia que probablemente perseguía un efecto visual de elongación de la altura de la fachada. Estas rejas se remataban con pasamanos de madera de pino anclado a la pletina superior con tornillos de rosca a madera.

Las siguientes en complejidad son las tres de la esquina de Pasillo de Atocha con Prim, que

ORNAMENTACIÓN DE LA REJA DE LOS ANTEPECHOS





VISTA PARCIAL DE UNO DE LOS CIERROS CON REJERÍA

son similares a las descritas, pero de planta curva, de idénticas dimensiones en las tres plantas. Los pasamanos de estos antepechos eran similares a las de la variante anterior.

De la siguiente tipología encontramos quince ejemplares, repartidos entre la fachada a Prim, donde había tres, y la fachada a Hoyo de Esparteros, donde había doce. En planta se componen de un plano paralelo a la fachada, de unos 2'07 m. de largo, formado por cinco módulos, más dos perpendiculares, que a su vez también conforman un módulo, cortado en el extremo que toca la pared para conseguir el mismo efecto visual que ya hemos comentado para las de la fachada a Pasillo de Atocha. Los pasamanos de estas rejas eran de hierro fundido, encajados en la pletina superior, a la que se atornillaban. En la esquina entre el plano paralelo y los perpendiculares se monta un barrote que une las tres pletinas mediante tornillería.

Finalmente, las más complejas son las rejas que cerraban los vanos de la esquina entre Hoyo de Esparteros y Prim. Tienen planta mixtilínea, con un tramo central curvo, que era el que se situaba en la esquina, y dos prolongaciones que

terminaban con un tramo de un módulo perpendicular a la fachada. En total, la longitud de estas rejas es de 19 módulos (5+5+9), o 7,72 metros. En las plantas primera y segunda, los vanos de la esquina entre Prim y Hoyo de Esparteros se completaban con sendos cierros, mientras que el de la tercera permaneció abierto. Esto significa que los dos inferiores recibían sobre la pletina superior una plataforma metálica —con pequeños miradores de cristal en el plano horizontal— que servía de base al cierro, mientras que en el superior se remataba con pasamanos de hierro como los de los antepechos de la tipología anteriormente descrita.

A este grupo hay que añadir las rejas que cerraban los respiraderos de las zonas de servicio con fachada a Pasillo de Atocha. Son circulares, con un diseño radial que muestra la misma hibridación que los módulos principales entre elementos geométricos y biomorfos.

El último grupo de elementos es el formado por las rejas de planta baja y las de los vanos de la caja de escaleras, situados en los rellanos y por tanto en las entreplantas de la fachada a Pasillo de Atocha. Aunque no son idénticos, se pueden agrupar por estar formados por una trama sencilla de barrotes cilíndricos dispuestos en verticales y horizontales, con una abrazadera de fundición en los encuentros y con el mismo *zócalo de lacería* que encontramos en las rejas de las plantas superiores. La diferencia fundamental entre este grupo, está en las dimensiones, adaptada a los diferentes vanos, y el sistema de anclaje, que en las de planta baja se resuelve con garras con contrasalida, mientras que en las de la escalera la pletina que forma el marco perimetral esta taladrada para atornillarla directamente al marco de madera del vano.

Todas las rejas se habían protegido con varias manos de pintura, siempre en colores oscuros o negro. Las sucesivas capas y la acumulación de depósitos impedían apreciar los pormenores del trabajo de fundición, que es mucho más detallado de lo que parecía en el estado anterior a la intervención.

La descripción anterior nos sitúa ante un conjunto de elementos de cerramiento que, si bien en general son de muy buena calidad, denotan falta de unidad como programa decorativo y revelan un gusto ecléctico, como se observa en la disparidad estilística entre la balaustrada de la azotea y las rejas de los balcones. La composición a partir de módulos de fundición que podrían combinarse para cubrir vanos de distintas dimensiones —tanto en las balaustradas como en las rejas— indica una desarrollada organización de la producción, como corresponde a una ferrería industrial.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

La correcta descripción del estado de conservación requiere un acercamiento previo a través de la identificación de los métodos de manufactura, la estructura granular metálica, la composición de la aleación, la naturaleza de su soporte interno y los tipos de acabados de superficie y patinado. Del mismo modo debe conocerse la naturaleza del entorno, ya que nos encontraremos con un amplio nivel de variables que afectarán al deterioro. Los más importantes son la humedad, las partículas sólidas y el dióxido de sulfuro, un fenómeno postindustrial, así como las manipulaciones posteriores (soldaduras, atornillados, reparaciones, aplicaciones de múltiples capas de pintura...).

En general, todas las piezas presentaban una irregular estabilidad material ya que aparecen focos de cloruros y óxidos (corrosiones activas), si bien cabe señalar las recubriciones de una capa de hematitas, cuyo poder protector los convierte en la beneficiosa pátina estable al impedir posteriores alteraciones del metal en contacto con el aire y humedad ambiental, lo cual no es óbice para que pueda estar desarrollándose una corrosión interna invisible favorecida por la propia manufactura de la pieza (fundición, moldeado y forja) que conlleva la formación de una estructura de tipo laminar.

El estado de conservación de los elementos descritos anteriormente era muy deficiente, con daños de diverso origen y gravedad por factores endógenos y exógenos. Los primeros resultan de deficiencias en los materiales o las técnicas de ejecución o montajes en obra, bien de los propios elementos metálicos que nos ocupan, bien del propio edificio, cuyos asientos pueden haber provocado deformaciones en las balaustradas, especialmente en los tramos curvos, que presentaban numerosas reparaciones. Así las garras de anclaje de las rejas y balaustradas, muchas de las cuales estaban en un avanzado estado de deterioro que las había vuelto inservibles por el contacto con los morteros de las fábricas. También se encontraban numerosas coqueras e imperfecciones en las coladas de hierro, y reparaciones de pequeños defectos o roturas, la mayor parte de ellos imperceptibles desde una distancia de observación «normal». Por otra parte, en el hueco entre las pletinas superiores y los pasamanos se concentraban abundantes depósitos de polvo, suciedad y los productos de la corrosión que resultaban de la condensación de humedad y las dilataciones por exceso de temperatura. Ninguno de los antepechos de los balcones conservaba íntegramente los cuatro tramos con los que se forman los pasamanos, mostrando todos algún tipo de rotura, pérdida o agrietamiento.

DETALLE DE ESTADO ANTERIOR A LA INTERVENCIÓN, CON ROTURA DE PASAMANOS





PIEZAS CON ABUNDANTES CAPAS DE PINTURA Y CORROSIÓN METÁLICA

Los factores exógenos son aquellos que vienen provocados por causas contingentes: atmosféricas, físico-químicas o antrópicas. Estas últimas son las más importantes, si entendemos que las demás son perfectamente evitables si se realiza un mantenimiento adecuado de los materiales, de modo que han sido el abandono y la falta de cuidado las principales causas de deterioro, como resulta evidente en un edificio sometido a un largo periodo de incuria. Una limpieza regular puede evitar una serie de daños a largo plazo, pues evita las acumulaciones de polvo y productos de la combustión de hidrocarburos —recuérdese que durante décadas que el Hoyo de Esparteros funcionó como una estación de autobuses al aire libre— que actúan como fijadores de la humedad ambiental y por

tanto contribuye a la oxidación de la masa metálica. La consecuencia más evidente de todo este deterioro era la distorsión de las superficies originales, que en una observación a corta distancia aparecían completamente embotadas y deformadas, con la pérdida de buena parte de los detalles que después aparecieron tras su limpieza.

TRATAMIENTO EFECTUADO

El planteamiento de los criterios de la intervención ha debido tener en cuenta una serie de factores. Estos elementos metálicos han sido desmontados de su ubicación original y van a instalarse en una réplica del edificio del que provienen, por lo que permanecen entre dos estados *sucesivos* de un mismo espacio o idea arquitectónica —el palacete de los condes de Benahavís demolido y el nuevo edificio que lo replica— entre los cuales forman un nexo material que pretende validar la continuidad formal de ambos edificios. A partir de este marco conceptual, deben considerarse los demás criterios, tanto los contenidos en la ley —reversibilidad, identificabilidad, mínima intervención y compatibilidad de materiales— como aquellos que se derivan de su condición de elementos arquitectónicos con una serie de requerimientos necesarios para su uso en un edificio con nuevas funciones de habitabilidad y seguridad. Y sobre su conservación como elementos resistentes y la eliminación de cualquier factor de deterioro, ha de añadirse la restauración de sus valores estéticos, en el marco de un proyecto arquitectónico con una Dirección Facultativa bien definida.

De forma esquemática, la intervención puede resumirse como sigue:

- Siglado de los elementos a desmontar. Previamente a la demolición se siglaron los elementos que se iban a restaurar: las balaustradas de la azotea y los antepechos de los vanos de las plantas primera, segunda y tercera y entreplantas de las fachadas a Hoyo



PROCESO DE LIMPIEZA, INHIBICIÓN DE LAS CORROSIONES Y PROTECCIÓN

de Esparteros, Calle Prim y Pasillo de Atocha, según su situación en planta y alzado.

- Transporte y almacenamiento. Se supervisa el transporte de los elementos (marzo de 2019) hasta el taller donde debían restaurarse y se acondiciona para su almacenamiento hasta el inicio de los trabajos, ya en agosto de 2021.
- Desmontaje de las balastradas. Parte de los balaustres se encontraban separados del conjunto, pero dos tramos permanecían ensamblados parcialmente procediéndose, por tanto, a su desmontaje.
- Limpieza de restos de pinturas y acabados deteriorados. Se comienza por abrir estratigrafías en balaustres situados en diferentes puntos de la fachada, así como en los pasamanos. Se documentan estratos de diferentes colores, con una primera aplicación sobre la superficie del hierro de una capa delgada de minio de plomo y encima un pigmento siena que probablemente pretendía imitar el color de la terracota. Sobre esta aparecen capas en verde, blanco, gris y pardo. En el caso de los antepechos,

se realizaron diferentes pruebas de limpieza, empezando por decapados químicos con posterior limpieza mecánica a base de cepillos metálicos pero dado el intrincado diseño, eran procedimientos repetitivos que se podían prolongar en el tiempo, con la consiguiente sobrecarga física para las restauradoras. Se optó por la limpieza mediante chorro de árido, empleándose arena de caliza y óxido de aluminio, dependiendo de las zonas a limpiar, hasta la total eliminación de las gruesas capas superpuestas. En las pruebas de limpieza se documentaron diversos estratos de pintura, siempre de color negro o gris oscuro, sobre una primera imprimación con minio de plomo.

- Eliminación de añadidos. Se retiran aquellos añadidos resultantes de reparaciones de mantenimiento (soldaduras, suplementos) de las rejas y balastradas, especialmente en los tramos curvos de estas últimas.
- Reconstrucción de elementos faltantes o deteriorados. Para la recuperación de las capacidades funcionales de las rejas y balastradas se ha hecho necesaria la reconstrucción de



ASPECTO FINAL DE UNA DE LAS PIEZAS TRAS LA INTERVENCIÓN

aquellos elementos cuyo deterioro o pérdida habían destruido sus capacidades mecánicas, sobre todo de los anclajes a la fábrica, como las garras. También se han fabricado copias de las esferas que soportan los antepechos, fijándose asimismo las que estaban sueltas y se han elaborado hasta treinta y ocho pasamanos de las diferentes tipologías presentes en el conjunto. Igualmente se han realizado dos copias del motivo central de fundición para completar la rejería de uno de los balcones de la fachada a Hoyo de Esparteros.

- Montaje de elementos reproducidos. Las garras de los antepechos y balaustres, construidas con pletina de forja, se han soldado a las originales en el caso de los antepechos, pero se han atornillado en los pasamanos que se encontraban completamente deterioradas, recuperándose en todos los elementos sus capacidades mecánicas. También se han montado los pasamanos reproducidos, previa retirada de los que se encontraban deteriorados, con tornillería, sellándose las juntas con masilla epoxídica.
- Protecciones e inhibición de óxidos y corrosiones. Tras la limpieza de pinturas y protecciones antiguas deterioradas, se ha procedido a la aplicación de nuevas protecciones

sobre la superficie del hierro. En el caso de los balaustres y pasamanos de fundición, la limpieza se ha realizado químicamente, sin proyección de áridos, por lo que conservaba una ligera capa de óxido, que se ha tratado mediante la aplicación de ácido tánico. La reacción del ácido tánico sobre el hierro estabiliza su superficie al crear un tanato férrico estable y deteniendo los procesos de oxidación, creando una pigmentación de color pardo oscuro con matices rojizos, dependiendo del grado de oxidación. Se descarta el uso de preparados comerciales, pues suelen crear una película continua sobre la superficie del metal, lo que puede producir su agrietamiento y desprendimiento a medio plazo (26). Sobre la superficie ya tratada se ha aplicado una imprimación náutica con prestaciones para la exposición a la intemperie, de un color gris claro. Sobre esta imprimación se ha aplicado un esmalte según el RAL 9001 —*blanco roto* o *blanco crema*— indicado por la Dirección Facultativa, con acabado mate.

En cuanto a los antepechos, tras la limpieza con chorro de árido aparece la superficie metálica completamente desnuda. Se realizó una prueba de acabado en uno de los ojos de buey de los vanos circulares de la fachada a Pasillo de Atocha, consistente en la oxidación de la superficie del hierro y la creación de un tanato férrico estable mediante la aplicación de ácido tánico preparado en taller con taninos disueltos en alcohol al 3%. Sobre esta capa estabilizada se aplicó un acabado con un barniz graso, de baja viscosidad, basado en resinas tipo alquídicas y aceites vegetales en base disolvente. El resultado es una capa transparente y levemente brillante sobre la película oscura del tanato férrico. Fue mostrado a la Dirección Facultativa, y fue aprobado personalmente por el autor y director del proyecto, Rafael Moneo. Esta solución, por tanto, ha sido la aplicada a todo el conjunto²⁷. •

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 (A)rchivo (M)unicipal de (M)álaga, leg. 1321, carp. 113.
- 2 (A)rchivo del (C)ongreso de los (D)iputados, *Serie documentación Electoral*, 47, n. 3, 51, n. 16 & 55, n. 2.
- 3 (B)iblioteca (N)acional de (E)spaña, Hemeroteca Digital, *La Época*, Madrid, 11 de abril de 1894, p. 3.
- 4 PÉREZ BERNAL, P. F., *Proyecto Fin de Carrera. Estudio de aceros y fundiciones del Siglo XIX. En el entorno de Hoyo de Esparteros*, T. Fernández González & M. V. Moya García (dir.), octubre 1995, p. 63 *cf.* AMM. leg. 1331.
- 5 BNE, Hemeroteca Digital, *La Época*, Madrid, 26 de octubre de 1896, p. 3 & (A)rchivo (D)íaz de (E)scovar, *La Unión Mercantil*, Málaga, 17 de noviembre de 1896, p. 1 & 18 de noviembre de 1896, p. 2.
- 6 AMM, leg. 1331, carpeta 113 y *Actas Capitulares año 1894*, fol. 418 y leg. 1327, carps. 90 y 91.
- 7 PÉREZ BERNAL, P. F., *op. cit.*, pp. 63-64.
- 8 BENJUMEA HEREDIA, F., *op. cit.*, pp. 13 y 24.
- 9 (A)rchivo (H)istórico (P)rovincial de (M)álaga, caja 53606, carp. 60.
- 10 *Vid.* ADE, *La Unión Mercantil*, Málaga, 26 y 27 de abril de 1922.
- 11 *La Gaceta de Madrid*, 15, 1 de junio de 1922, p. 800.
- 12 *La Gaceta de Madrid*, 173, 21 de junio de 1928, p. 1628.
- 13 *ABC*, Madrid, 31 de octubre de 1934, p.26 & *ABC Sevilla*, Sevilla, 9 de noviembre de 1949, p. 15.
- 14 PÉREZ BERNAL, P. F., *op. cit.*, pp 57-64 & SANTANA GUZMÁN, A. J., «La Mundial», último testigo del pasado burgués del Hoyo de Esparteros, propuesta como futura sede del Centro Documental Heredia Loring-Condes de Benahavís», *Isla de Arriarán*, XXXIV, diciembre 2009, pp. 7-43.
- 15 AHPM, caja 53606, carp. 60.
- 16 MORALES FOLGUERA, J. M., «El proceso de transformación de la Plaza de la Merced en el siglo XIX. El paisaje urbano en el que nació y vivió Picasso en Málaga», en *Una sociedad a finales del siglo XIX: Málaga*, en *Picasso Centenario Málaga*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, tm. I, pp. 155-156, *vid.* AMM, leg. 1269, Ricardo Heredia, Presupuesto de la verja para la plaza de la Merced, Málaga, 26 de febrero de 1859.
- 17 PÉREZ BERNAL, P. F., *op. cit.*, p. 64.
- 18 *Boletín Oficial de la Provincia de Málaga*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial (CEDMA), n. 191, 3 de octubre de 2008, p. 38 en <https://www.bopmalaga.es/?aaaa=2008&mm=10&dd=03>
- 19 Andalucía (1992/07/30), «Resolución de 30 de julio de 1992, de la Dirección General de Bienes Culturales, por la que se informa favorablemente el Plan Espacial de Protección y Reforma Interior, y Catálogo de Edificios Protegidos del Centro Histórico de Málaga», (*Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, n. 122, pp. 9756-9757, ptos. 2 & 4, en <https://www.juntadeandalucia.es/boja/1992/122/29>
- 20 HINOJOSA, J., «Una promotora local impulsa el proyecto que revitalizará la zona de Hoyo de Esparteros», *Sur*, 14 de septiembre de 2004.
- 21 «El arquitecto Rafael Moneo hará una réplica de la pensión “La Mundial” en su proyecto de hotel y oficinas para Hoyo de Esparteros en Málaga», *El Observador*, Málaga, 4 de enero de 2011, en <https://revistaelobservador.com/urbanismo/4402-el-arquitecto-rafael-moneo-hara-una-replica-de-la-pension-la-mundial-en-su-proyecto-de-hotel-y-oficinas-para-hoyo-de-esparteros-de-malaga>
- 22 SÁNCHEZ, S., «La reconstrucción de La Mundial: el proyecto más “personal” de Rafael Moneo», *El español*, 13 de noviembre de 2021, en https://www.lespanol.com/malaga/malaga-ciudad/20211113/reconstruccion-mundial-proyecto-personal-rafael-moneo/626438405_o.html
- 23 «Reproducción edificio La Mundial», *Costabiler*, <https://www.costabiler.com/hoyoesparteros/la-mundial.php>
- 24 Aunque no todos, porque de los ocho huecos en los que se insertaban sendas piezas circulares de fundición, tan solo se han dispuesto siete, al haber desaparecido uno de ellos del edificio original.
- 25 España, Constitución Española, (*Boletín Oficial del Estado*), 311, 29 de diciembre de 1978, art. 46, en <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>
- 26 Dos artículos recientes sobre tratamiento de obras de hierro se encontrarán en: <https://shop-espana.ctseurope.com/1228-3-mas-informacion-lp-complejo-del-hierro-parte>, y en <https://shop-espana-ctseurope.com/1224-3-mas-informacion-obras-en-hierro-conversion-y-proteccion-parte>
- 27 En la fecha de redacción de este artículo no se ha concluido el montaje de las rejas ni de los balaustres, aunque sí su tratamiento.

RETRATO DE ANTONINO PÍO INGRESADO EN EL MUSEO DE MÁLAGA

Pedro Rodríguez Oliva

En el distrito malagueño de la Carretera de Cádiz, la llamada calle Gaucín discurre entre las avenidas de Velázquez y de Europa, el antiguo camino llamado Viejo de Churriana. A principios del siglo XX —momento en que allí se produjo de manera casual el hallazgo arqueológico al que ahora nos vamos a referir— aquella zona de la fértil llanura aluvial atravesada por la carretera nacional 340 y enmarcada entre las desembocaduras de los ríos Guadalmedina y Guadalhorce, era un lugar no urbanizado, que en su mayor parte estaba dedicado al cultivo de la caña de azúcar y en el que hasta

el puente del Guadalhorce apenas si había edificaciones. Desde el barrio de Huelin en dirección a Torremolinos, aparte algunas construcciones de escasa entidad dispersas por aquellos terrenos agrícolas, el único edificio que destacaba era el de la hacienda de Vistafranca, una casa señorial cuyo exterior aparecía adornado con algunos bustos escultóricos e, incluso, con una reproducción de una estatua clásica de Afrodita. Desde la carretera de Cádiz se accedía a ese domicilio a través de un camino enmarcado en su inicio por las casas de los empleados, lugar que, por el nombre de los propietarios de la finca, era conocido como los Portales de Gómez; esa vía que conducía hasta la casa y que coincide con la actual calle alcalde José María de Llanos (una paralela a la c/ Gaucín), estaba jalonada por una doble fila de palmeras que llegaban hasta el jardín que rodeaba a la vivienda y del que en el actual parque de Vistafranca aún quedan restos de algunos de sus árboles¹.

La propiedad la había adquirido un industrial de origen malagueño que hizo una importante fortuna en Buffalo (Nueva York) y uno de cuyos seis hijos, Juan Rafael Gómez Mathias, fue el padre de Rafael Gómez Brayley, un joven que pasó su vida (1884-1913) entre Norteamérica —donde vivió gran parte de su juventud y estudió ingeniería— y esta hacienda malagueña² en la que convivía con varios familiares y en la que mandó construir un tentadero para la práctica del toreo, actividad a la que en los últimos años de su corta vida se dedicó profesionalmente y con cierto éxito³.

Lindando con Vistafranca y muy cerca del Camino de Churriana se localizaba otra finca conocida como San Guillermo⁴ y que en esos



VISTA DEL EXTERIOR DEL PALACETE DE VISTAFRANCA EN UNA FOTOGRAFÍA DE 1905. A CABALLO RAFAEL GÓMEZ BRAILEY. FOTO ARCHIVO FAMILIAR CORTESÍA DE D. JOSÉ LUÍS RODRÍGUEZ PALOMO

inicios del pasado siglo era propiedad de Guillermo Rein Arssu (1858-1913), un miembro de una familia de la burguesía comercial y financiera de Málaga propietaria de algunas fundiciones de plomo y con negocios en la exportación de vinos, frutos y aceite⁵, que fue cónsul de Rusia, vicepresidente de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación⁶, y que se dedicó al negocio de la banca en la que también ejerció como vocal en la Caja de Ahorros y Monte de Piedad malagueños. En dos ocasiones y por breve tiempo (agosto 1899-marzo 1900 y enero-agosto 1903) ocupó la alcaldía de la ciudad y entre 1907 y 1910 fue senador del Reino en representación de la provincia de Málaga.

En su expediente en el archivo del Senado se conservan diversas certificaciones del año 1907 del Registro de la Propiedad y de la Administración de Hacienda de Málaga⁷ en las que, efectivamente, constan a su nombre un buen número de propiedades urbanas y otras rurales como son una «casa habitación» en el «predio rústico nombrado Jardín de Haza Honda» y otra «casa de labor en San Guillermo».

Ese Jardín de Haza Honda estaba en el Camino Viejo de Churriana a no mucha distancia de la hacienda de San Guillermo y actualmente hay que localizarlo al oeste de la barriada de Nuevo San Andrés, antes de la intersección de la Avenida de Europa con la Ronda de Circunvalación y en las cercanías del colegio público Guadaljaire. El lugar reviste cierta importancia arqueológica ya que allí se encontraron, hace años, un conjunto de materiales que parecen pertenecer a un ambiente funerario de la Edad del Cobre y que ingresaron en el Museo Arqueológico Provincial de Málaga⁸, así como un complejo alfarero de época augustea-julioclaudia del que no se conocen sus hornos aunque sí un buen lote de materiales cerámicos (*terra sigillata* itálica y gálica, vasos de paredes finas...) y, lo que a nuestro propósito más interesa, parte de sus producciones de diversas formas de cerámica común, pesas de telar con marcas y especialmente ánforas.



LAS FINCAS DE VISTA FRANCA Y SAN GUILLERMO EN EL PLANO DE MÁLAGA Y SUS CONTORNOS DE E. DE LA CERDA DE 1899. ARCHIVO MUNICIPAL DE MÁLAGA



SITUACIÓN DE LOS PORTALES DE GÓMEZ Y DE LAS HACIENDAS DE VISTA FRANCA Y SAN GUILLERMO SEGÚN PLANO DE LA F. MORALES EN SU GUÍA MALAGUEÑA DE 1958



GUILLERMO REIN ARSSU (1858-1913)

Estos hallazgos arqueológicos se produjeron en 1970 con motivo de una ampliación del ancho de la vía férrea que por allí discurre y el conjunto de materiales cerámicos entonces recogidos, asimismo depositados entonces en el Museo Arqueológico de la Alcazaba, documentan la existencia de una serie de alfares cuya cronología no alcanzó la época Flavia⁹ y que podrían pertenecer a la zona industrial de una villa cuya *pars urbana* quizá estuvo en el entorno de San Guillermo, en la confluencia de la actual avenida de Europa con la calle Gaucín¹⁰, siendo probablemente el retrato de Antonino Pío allí encontrado el único testimonio de su existencia que hasta ahora ha llegado a nuestro conocimiento.

HALLAZGO Y VICISITUDES DEL BUSTO DE ANTONINO PÍO

Los propietarios de estas dos fincas vecinas fallecieron en Málaga el mismo año: 1913. En su casa de la Alameda Principal núm. 25, donde

residía junto a su esposa María Teresa Bolín de la Cámara (1865-1953) y su cuñada Leonor Bolín, Guillermo Rein murió el 3 de enero, y el 22 de noviembre en su hacienda de Vistafranca se producía la defunción del torero Rafael Gómez¹¹. Esa fecha es importante para el tema que tratamos ya que, como el hallazgo del retrato de Antonino Pío se produjo, al parecer, en esa finca de San Guillermo cuando aún era su propietario Rein Arssu, el descubrimiento hubo de tener lugar algún tiempo antes de su muerte. No existe —que sepamos— ninguna referencia documental sobre las concretas circunstancias de este hallazgo y todas las noticias sobre ello proceden de referencias orales transmitidas por miembros de la familia propietaria de la escultura que han ido señalando a lo largo del tiempo que el retrato romano debió encontrarse de modo casual con motivo de unas faenas agrícolas en el jardín de aquella propiedad en torno a los años 1907-1912.

Al morir Guillermo Rein sin descendencia sus propiedades las heredó su viuda, y es esta la razón por la que ese retrato romano pasó a ser propiedad de la familia Bolín cuando la viuda de Rein Arssu lo regaló a su sobrino Alfonso Bolín de Mesa (1908-1956), uno de los hijos de su hermano menor el almirante de la Armada Alfonso Bolín de la Cámara (1872-1939), quien años después lo cedió a sus hermanas María Victoria (1914-1999)¹² y María Amalia Bolín de Mesa (1912-1999).

Cuando en 1963 se celebró con sede compartida entre Sevilla y Málaga el VIII Congreso Nacional de Arqueología, en nuestra ciudad Simeón Giménez Reyna, el delegado provincial del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas y académico de número de nuestra Corporación, al igual que se hizo en Sevilla, montó con motivo de aquella celebración una exposición de piezas arqueológicas de la provincia de Málaga en la hoy desaparecida Casa de la Cultura. Entre un importante número de novedades por primera vez expuestas¹³ también se exhibieron algunos préstamos de piezas de colecciones

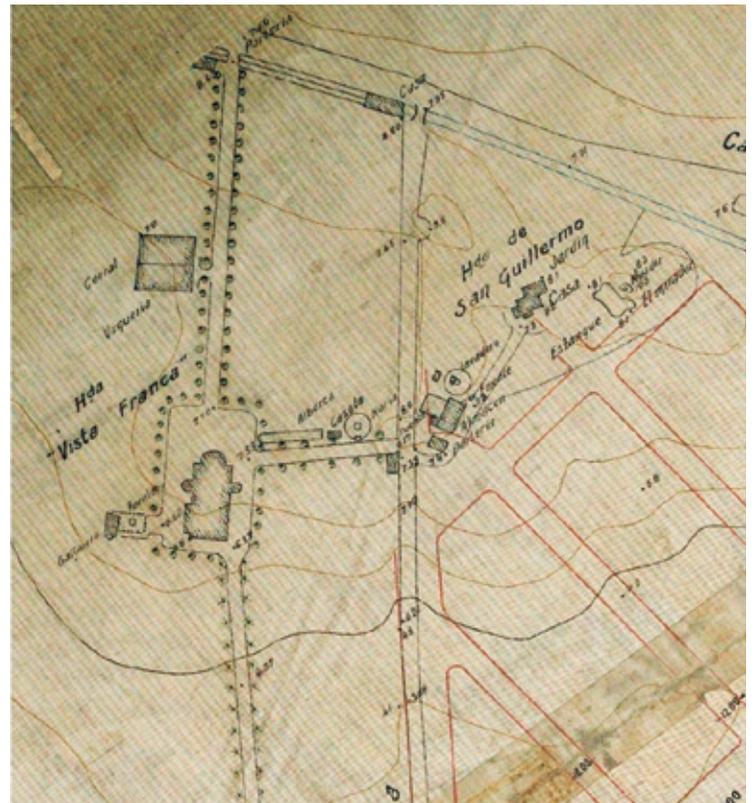
privadas; entre ellas estaba este busto que ya se presentaba identificado como retrato del emperador Antonino Pío y del que en aquel momento se dijo era de «procedencia desconocida»¹⁴.

Entre quienes llegaron a Málaga con motivo de este congreso (una cita nacional de arqueólogos que entre 1949 y 2003 solía celebrarse bianualmente)¹⁵ figuraba Antonio García Bellido, el cual prestó especial atención a algunas de las piezas más sobresalientes de las allí expuestas¹⁶ y, entre las que seleccionó para su estudio y publicación, una fue este retrato del que, por la amistad que unía a sus propietarios con Giménez Reyna, éste pudo obtener la noticia —que transmitió al catedrático de Arqueología de la Universidad Complutense— de que el busto «fue hallado en la vega de Málaga hacia 1912, en un lugar conocido por Portales de Gómez, a unos 3 km. de Málaga»¹⁷. El Antonino Pío siempre estuvo custodiado en el domicilio de sus propietarias y, cuando aquellas contrajeron matrimonio, doña María Amalia Bolín de Barrionuevo y doña María Victoria Bolín de Gross lo guardaron en la vivienda que desde 1947 compartían en la avenida Pintor Sorolla de Málaga, domicilio en el que el retrato romano aparecía expuesto «sobre un pedestal de mármol en el hall de entrada al precioso hueco de escalera de la casa de Bellavista 40»¹⁸. A mediados de los años ochenta, el catedrático de Arqueología de la Universidad de Málaga, Luis Baena del Alcázar, pudo fotografiar y estudiar la pieza en ese domicilio y doña María Victoria Bolín le ofreció la información de que el busto, que antes «perteneció a don Alfonso Bolín de Mesa», se encontró, como correctamente ya se había dicho, «en la Finca de San Guillermo, cercana a los antiguos Portales de Gómez, situada a unos tres kilómetros del centro de Málaga en dirección Oeste. La fecha del hallazgo se sitúa, aproximadamente, en el año 1912»¹⁹.

Fallecidas las hermanas Bolín de Mesa en 1999, el busto permaneció en el mismo lugar de su custodia hasta que en septiembre del

año 2004, al estar ausentes sus dueños debido a unas obras de reforma en la casa, el Antonino Pío fue robado junto con un bargueño decimonónico. Tras la denuncia interpuesta por los propietarios, las pesquisas entonces realizadas por la policía no lograron la recuperación de la pieza sustraída que, sin embargo, seis años después sería localizada de un modo realmente pintoresco en un hotel de Marbella. A principios de agosto de 2010 Michelle Obama, la esposa del presidente de los Estados Unidos, viajó hasta Benahavís para pasar junto a su hija unos días de vacaciones en el hotel Villapadierna Palace. La presencia en Marbella de la primera dama estadounidense provocó, lógicamente, un enorme revuelo informativo, y entre las numerosísimas noticias que de ello se ofrecían en los días previos a esa visita, una cadena de tele-

LAS HACIENDAS DE SAN GUILLERMO Y VISTA FRANCA EN EL PLANO DE 1929 DEL ARQUITECTO MUNICIPAL DANIEL RUBIO. GERENCIA MUNICIPAL DE URBANISMO. AYTO. DE MÁLAGA





BUSTO DE ANTONINO PÍO EXPUESTO EN LA IFERGAN COLLECTION DE MÁLAGA

visión realizó una entrevista sobre el asunto a Ricardo Arranz, el propietario del hotel donde la Sra. Obama iba a hospedarse. Cuando esa entrevista se emitió en un informativo de amplia audiencia, un miembro de la familia a la que habían robado la escultura observó en una de las imágenes de televisión que el desaparecido busto romano se veía colocado sobre un mueble al fondo de la sala donde se entrevistaba al director del hotel.

Tras esperar a que la esposa del presidente Obama abandonara Málaga y así evitar que la noticia del hallazgo del busto robado repercutiera de modo negativo en la en esos días relanzada imagen turística de la Costa del Sol, el abogado don Adolfo Martos Hinojosa, esposo de doña María Gross Bolín, una de las propietarias, contactó con la dirección del hotel Villapadierna y, tras demostrar que esa escultura romana era la que hacía tiempo les había sido robada, consiguió su inmediata devolución²⁰. Según la información facilitada por Arranz y avalada con la correspon-

diente documentación, el busto lo había adquirido hacía cinco años a un anticuario de Sevilla por unos seis mil euros la fundación Arbi, propietaria de la abundante colección artística de los diversos locales hoteleros de Villapadierna. La investigación sobre los autores del robo y los de la consiguiente cadena de intermediarios implicados en la trama de su venta hasta su último comprador quedó a cargo del Juzgado de Instrucción número 8 de Sevilla²¹.

Ahora se ha sabido que al recuperar esta familia malagueña el busto del «romano» (como siempre ellos le llamaban) y con la lógica preocupación tras lo ocurrido sobre la futura conservación del valioso ejemplar escultórico, «una vez de acuerdo los 12 primos hermanos» propietarios decidieron «cederlo de forma gratuita y para siempre» al Estado²², pero ante la complicada tramitación burocrática que para ello la Administración les exigía abandonaron esa idea de la donación y en 2018 optaron por venderlo a la colección privada de arte antiguo del Sr. Jiménez Ifergán domiciliada entonces en el Rincón de la Victoria quien lo adquirió a la docena de propietarios, según se ha dicho, por la cantidad de 80.000 euros.

Esa colección privada de antigüedades había abierto al público en Málaga en junio de 2018 una colección museográfica permanente en la calle Sebastián Souvirón y en ella, una vez adquirido, se colocó desde febrero de 2019 el busto en un lugar destacado de la zona musealizada. Entre los días 15 al 24 de noviembre de 2019 con motivo de la celebración en Madrid de la 43 edición de la Feria de Antigüedades y Galerías de Arte (Feriarte), el busto de Antonino Pío se expuso en el pabellón 4 del IFEMA en el stand allí montado por la Ifergan Gallery Ancient Art.

Pocos meses después, las adversas circunstancias de la pandemia Covid obligaron al cierre de la galería malagueña Ifergan, la cual aún mantiene clausuradas sus puertas en la fecha en que se redacta este informe. Un tiempo antes, por una consulta que se había realizado a la Di-



EL BUSTO DE ANTONINO PÍO DE MÁLAGA EN FERIAARTE 2019

rección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura sobre la posibilidad de que se autorizara la salida de España de este retrato romano, la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español declaró inexportable esa pieza arqueológica (Orden ministerial de 31 de julio de 2019); además, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía inició un proceso de mayor protección de la pieza mediante una resolución de la Dirección General de Patrimonio Histórico y Documental de 30 de septiembre de 2020²³ por la que se incoaba el procedimiento para la inscripción como Bien de Interés Cultural de esa «escultura romana denominada Busto de Antonino Pío, ubicada en Rincón de la Victoria (Málaga)», documento legal con muy amplia información pero en el que se deslizó el error (que se ha venido repitiendo una y otra vez) de situar como lugar de su hallazgo «la popular barriada malagueña de Huelin... en el entorno de la calle Garcerán»²⁴. Ese proceso de declaración de BIC culminó con el acuerdo del Consejo de Gobier-

no de la Junta de Andalucía en su reunión del día 21 de septiembre de 2021 que, a propuesta de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, aprobó el decreto 226/2021 de 21 de septiembre en el que se ordenaba inscribir «en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como Bien de Interés Cultural, categoría mueble, la escultura romana denominada busto de Antonino Pío, ubicada en Málaga»²⁵.

Durante todo este tiempo de la pandemia, mientras la galería malagueña Ifergan seguía cerrada al público, reiteradas publicaciones en la red y en diversos medios de comunicación hacían bien notorio que bastantes objetos de sus fondos seguían a la venta, aunque ahora lo eran en subastas públicas *on line*. Nuestra Academia nada tenía que opinar a este respecto puesto que tales materiales arqueológicos tenían su origen en geografías muy alejadas de la nuestra y, lo que era más importante, reunían los requisitos legales para su compraventa internacional; pero al aparecer reproducido el retrato de Antonino Pío en la página web



ACTO DE ENTREGA DEL BUSTO DE ANTONINO PÍO AL MUSEO DE MÁLAGA

de esa galería con la indicación «only for sale in Spain», ello parecía un claro indicio de que también esa pieza se había puesto a la venta, y por ello el académico de número que suscribe este informe presentó una moción al punto 10 del orden del día en la reunión plenaria de nuestra Academia del jueves 25 de noviembre de 2021 que fue aprobada por unanimidad. Por ese acuerdo, nuestra Academia de Bellas Artes de San Telmo se dirigió a la Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía, a su Delegación Territorial de Málaga y a la Delegada en Málaga del Gobierno de la Junta de Andalucía para manifestarles la seria preocupación de nuestra corporación por el incierto destino que pudiera darse en un futuro no muy lejano a ese busto de Antonino Pío, ya que, a pesar de ser pieza protegida con la máxima figura legal de nuestra legislación autonómica sobre patrimonio, ciertamente resultaban alarmantes los indicios sobre la posibilidad de su venta. Especialmente llamaba la atención el hecho de que por segunda vez el retrato había sido transportado a Madrid para, entre los días 13-21 de noviembre, ser expuesto en la Galería de Arqueología Jesús Vico de Madrid en el recinto ferial de IFEMA con motivo de la edición 2021 de Feriarte donde, se dijo, que había estado a la venta por la cantidad de 140.000 euros. Como esas informaciones parecían apuntar a que el retrato romano de origen malagueño podía ser vendido en cualquier momento, nuestra Academia solicitaba a

la administración competente que se requiriera al titular de la propiedad del BIC para que, siguiendo los trámites a que obliga la ley, comunicara cualquier otro posible traslado de la pieza fuera de Málaga y cuanta información referida a las posibles ofertas de compra pudieran llegarle. Asimismo, que los correspondientes servicios de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía iniciaran las acciones correspondientes para que, llegado el caso, se pudiera ejercer el derecho de tanteo o, si ello fuera necesario, el de retracto con el fin de que esta pieza no saliera de nuestra ciudad y de este modo se integrara en las colecciones de arqueología clásica de nuestro Museo de Málaga.

El rápido traslado de este acuerdo por parte del Presidente de nuestra Academia a las autoridades autonómicas competentes en materia de patrimonio tuvo una inmediata respuesta positiva y las negociaciones que la Administración estableció con el propietario de la Ifergan Collection culminaron con la adquisición del busto de Antonino Pío por el mismo precio que el coleccionista privado había pagado años antes al adquirirlo a las familias Barrionuevo Bolín y Gross Bolín²⁶. La entrega del Antonino Pío al Museo de Málaga se ha realizado en un acto celebrado en el patio del Palacio de la Aduana el 4 de enero de 2022 y al que asistió el Presidente de la Junta de Andalucía junto a un numeroso grupo de autoridades y al vendedor de la escultura²⁷.

En estos momentos el busto está siendo sometido a tareas de limpieza en el laboratorio de restauración del Museo de Málaga para su pronta y adecuada exposición en el espacio que temática y cronológicamente le corresponde en la segunda planta de este centro. Para nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Telmo que —entre otras muchas— tiene obligaciones estatutarias de velar por la conservación del patrimonio histórico-artístico y monumental de la provincia de Málaga, la recuperación de este retrato romano es un motivo de satisfacción ya

que, aunque su nivel de protección legal ya limitaba su compra-venta al mercado nacional, su ingreso en nuestro museo coloca a esta importante pieza arqueológica en el sitio más idóneo para su exposición pública por ser éste su lugar geográfico de origen y, además, se trata del único retrato imperial que se ha conservado de la Malaca romana, ya que de un retrato de Tito, que se decía haberse hallado en Málaga, nada se sabe desde el siglo XVIII. Esa noticia sobre un retrato del segundo de los Flavios aparece citada en un inventario de abril de 1764 de las antigüedades que había reunido el marqués de la Cañada, Guillermo Tirry, en su casa del Puerto de Santa María. El manuscrito donde se enumeran las piezas de esta antigua colección se guarda en la Biblioteca Capitular Colombina de la catedral de Sevilla (Ms. 63-9-83, papeles varios, tab. I, 2), y en él al respecto se indica que «una cabeza de Tito... perfectamente hecha: se encontró en Málaga, de donde me fue remitida». Del lugar donde pudiera conservarse ese retrato romano nada se sabe ya que lo más probable es que se haya perdido como sucedió al paso de los años con tantas otras piezas de la colección del ilustrado gaditano Tirry²⁸.

EL BUSTO MALAGUEÑO IDENTIFICADO COMO ANTONINO PÍO

Los peculiares rasgos del rostro del representado en este retrato, un personaje de edad madura, de aire melancólico, cuencas orbitales rehundidas, boca hermética y cubierta su cara de una tupida barba y con un característico peinado de rizos voluminosos y disimuladas entradas²⁹, son detalles propios del barroquismo de la época antonina cuyos principales rasgos indicó Antonio García Bellido que eran un «fuerte contraste entre la suavidad y la tersura en la piel facial y la riqueza de altibajos, de claros y oscuros en las cabelleras»³⁰.

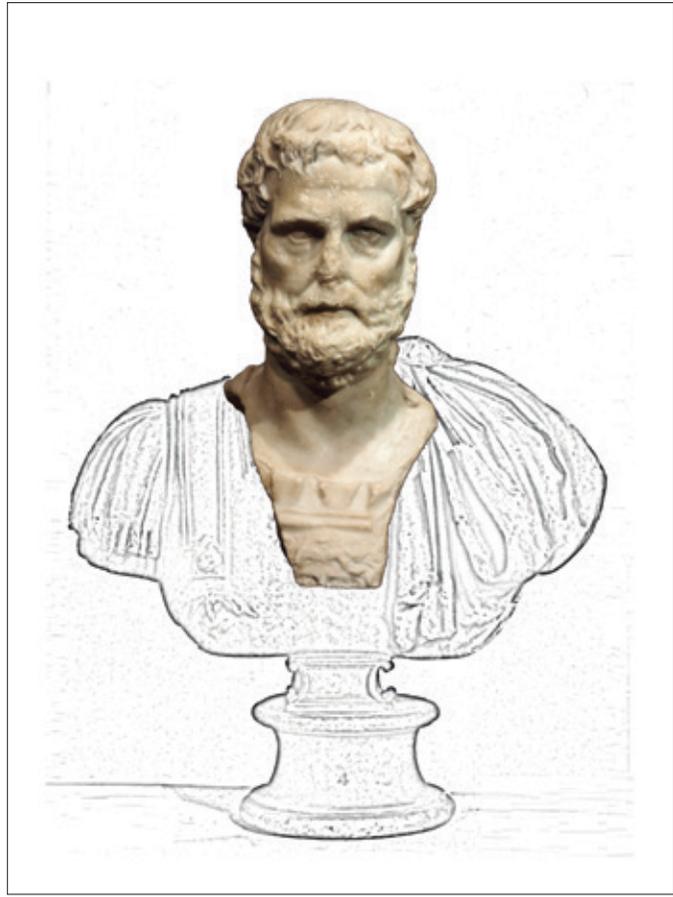
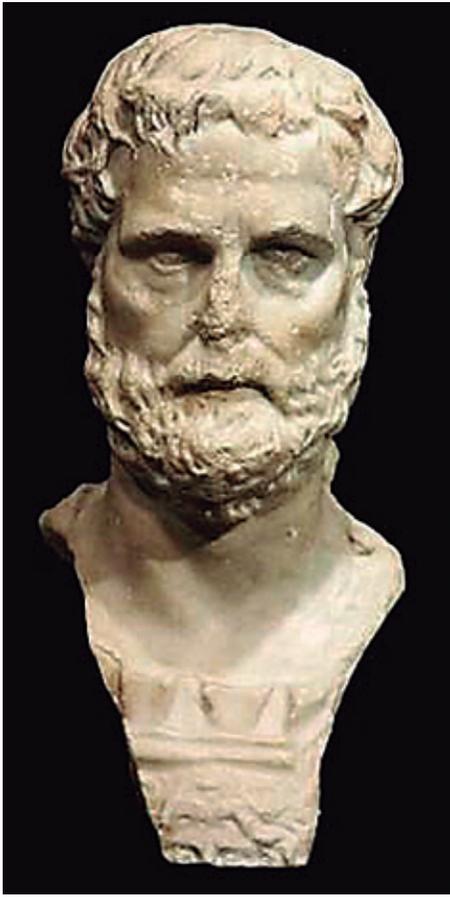
El busto malacitano está trabajado en mármol blanco, quizá de Luni y en su actual estado

de conservación mide 0,51 m. de alto, poco más de 0,20 m. de ancho y 0,25 m. de profundidad, siendo su peso de unos cincuenta kilos. Carece de pátina por haber sido lavado en exceso y su superficie presenta ciertos desgastes por antiguas rodaduras y golpes que han derivado en unas ligeras mutilaciones en sus pabellones auditivos y nariz y en una pérdida notable del pecho en sus dos lados y la parte inferior del busto que, como suele ser común en los ejemplos de esta época, debía tener una notable anchura y abarcar toda la caja torácica hasta por debajo del esternón, sitio en que una estrecha *tabula* con marco en la que se solía inscribir (a veces pintado con minio) el nombre del representado, servía de unión con la base que normalmente era una liviana peana moldurada y de sección circular.

En lo que resta de su trasera se ve con claridad que —como era lo normal en esta modalidad escultórica— aquella había sido vaciada para aligerar su excesivo peso y aparecía recorrida de arriba abajo por un pilarillo de sección cuadrada que daba estabilidad al busto-retrato uniendo la base con la cabeza.

A una restauración antigua, destinada a ensamblar el lado izquierdo del pecho probablemente desgajado por una fractura, debe atribuirse, como viera García y Bellido, el agujero de sección circular (6,5 cms. diámetro y 5 cms. de profundidad) que hay en la base del cuello y a cuyo lañado deben pertenecer los restos del plomo que allí han quedado y que servía para dar solidez a la espiga de hierro que uniría a los dos fragmentos.

A García Bellido le llamó la atención que «en la parte alta de la cabeza le falta un trozo que fue limpiamente cortado», cosa que es «relativamente frecuente» y las más de las veces resultado del empleo de más de «a single block in the making of a marble head», como John R. Crawford observara en un grupo numeroso de retratos antiguos³¹. El uso de más de una pieza marmórea en la fabricación de esta cabeza, con el añadido de un trozo distinto para completar



EL BUSTO MALAGUEÑO DE ANTONINO PÍO Y SU RECONSTRUCCIÓN

el bloque en que se talló, se explica bien porque —como hizo notar Baena del Alcázar— en ese corte del lado izquierdo de la parte posterior de la cabeza hay «un hueco que probablemente servía para encajar la espiga» con que ambas piezas fueron unidas.

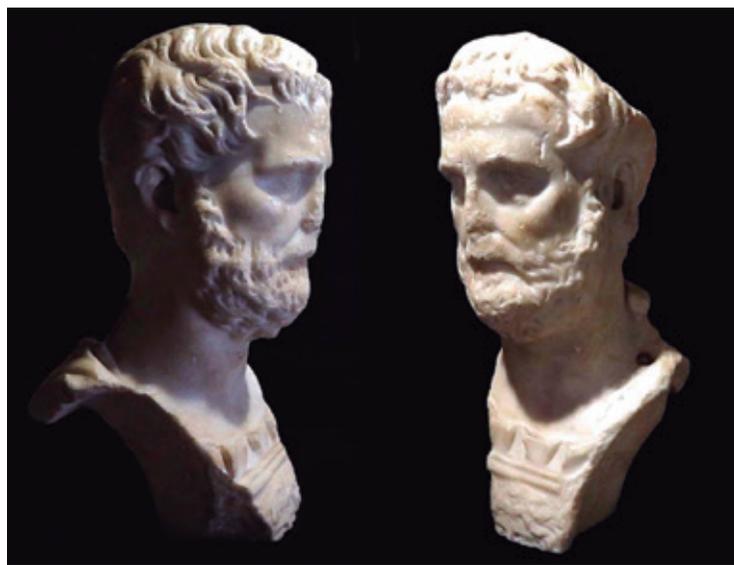
Desde el momento en que se dio a conocer, se le ha venido identificando (Giménez Reyna, García Bellido, Baena) con Antonino Pío, el penúltimo de aquellos «principi buoni», como los definió Nicolás Maquiavelo, que gobernaron Roma entre Nerva y Marco Aurelio, los «five good emperors» modelos de gobernantes cuya acertada acción política tan apasionadamente creyó el historiador británico del siglo XVIII Edward Gibbon que habría dado lugar al «period in the history of the world, during which the condition of tho human race was most happy and prosperous»³². Para la correcta clasificación de los retratos de este emperador debe tenerse en cuenta, como advirtiera Max Wegner, su principal estudioso³³, que nada más ser

adoptado por Adriano el 25 de febrero del 138 d. C.³⁴ se creó un tipo de retrato oficial de Antonino Pío cuya efigie permaneció casi inalterada a lo largo de los veintitrés años de su gobierno³⁵, característica ésta que hizo decir a Biancamaria Felletti que «morì settantacinquenne... nonostante un gran numero di sculture a tutto tondo e a rilievo abbia eternato l'aspetto di Antonino Pio». Las variantes en esos retratos imperiales se limitan, efectivamente, sólo a una serie de pequeños detalles capilares en la disposición de los rizos del flequillo sobre su ancha frente. Atendiendo a ellos se han venido distinguiendo, al menos, tres variantes retratísticas representadas por otros tantos ejemplares marmóreos; el primero, es el núm. 718 del Museo Nazionale Romano delle Terme y procede de Formia y los otros dos, que pertenecen a las colecciones vaticanas del Museo Pío Clementino, son el retrato 593 de la «sala della Croce Greca» y el 284 de la «Sala dei Busti». Wegner opinó que el principal de ellos y con mayor número de ejemplares se-

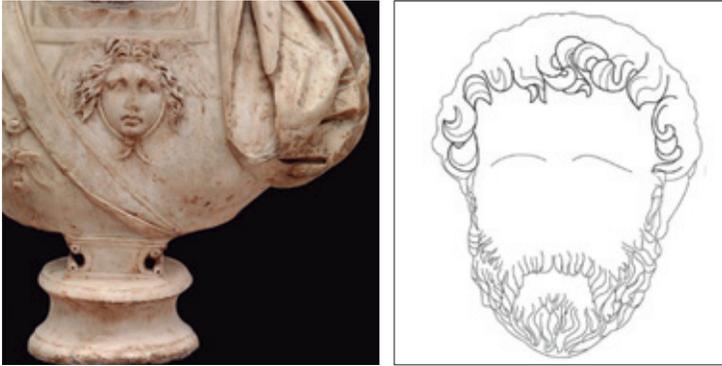
ría el «tipo Formia» que, aunque se vino usando a lo largo de todo el reinado, debió crearse al inicio del principado, mientras los tipos «Croce Greca» y «Busti», que lo representan a una edad más avanzada, habrían surgido para celebrar en 148 y 158 d. C., respectivamente, las *Decennalia* y las *Vicennalia* del gobierno de Antonino Pío³⁶. El tipo tercero, «Busti 284»³⁷ del que hay muy pocos ejemplares, lleva un peinado más sencillo, de rizos compactos y en número menor que en los otros dos. El peinado del «tipo Formia» se caracteriza porque en su flequillo van colocados diversos bucles en orden simétrico y en el centro cuatro rizos curvos contrapuestos en forma de tenaza y de cola de golondrina, mientras el del «tipo Croce Greca» es más sencillo y en él solo destacan dos rizos en medio de la frente que forman una pinza abierta e inclinada hacia su izquierda. Frente a esta clasificación tradicional, opiniones más recientes que —aun admitiendo la utilidad que para su clasificación tienen esos detalles— han hecho notar que una correcta identificación de los tipos, aparte de las diferencias de los mechones en la frente, obliga a atender también otros detalles de los perfiles. Esas investigaciones plantearon que el tipo «Busti 284» era el más antiguo y habría surgido al tiempo de la adopción pero que fue sustituido muy pronto por el «tipo Formia 718», que es el principal, el *Haupttypus* que se mantuvo sin cambios durante todo el reinado y que incluso se usó para retratos póstumos. En esta nueva clasificación, el tipo «Croce Greca 593» sería una simple réplica del «tipo Formia», eso sí, la más numerosa de todas las variantes³⁸. El peinado del retrato de Málaga está muy poco elaborado en la zona trasera, mientras que en la parte alta de la cabeza y en los laterales se dispone con amplitud a base de rizos y largos mechones peinados de atrás hacia delante y que apenas disimulan las amplias entradas que se vislumbran a ambos lados de la frente. Para su descripción serviría la breve (pero magistral) que hizo Antonio Blanco de una cabeza de Antonino Pío que se ha hecho proceder de la localidad sevi-



VISTA TRASERA DE UN BUSTO SIMILAR AL DEL MUSEO DE MÁLAGA



VISIONES LATERALES DEL BUSTO DE ANTONINO PÍO DEL MUSEO DE MÁLAGA



DETALLE DEL GORGONEION EN EL BUSTO THORACATO DE ADRIANO DE ITÁLICA (MUSEO ARQUEOLÓGICO DE SEVILLA) Y MODELO DE PEINADO EN LOS RETRATOS DE ANTONINO PÍO

llana de Los Palacios: «cabellera poblada, formada por capas de ondulados bucles que desde la coronilla van envolviendo la cabeza hasta la nuca, las sienes y la frente, una frente alta y abombada que los años han ido despejando sin que el breve flequillo alcance a disimular el natural estrago»³⁹. Por la disposición de los mechones de cabello sobre la frente Baena colocó al retrato de Málaga en el tipo «Croce Greca 593» que hoy, tras lo que acabamos de indicar, deberemos clasificar con más precisión como tipo «Formia-Croce Greca 595»⁴⁰. A la *virtus* del *imperator* aquí retratado se refiere el indumento militar con que viste; se trata, efectivamente, de un busto *thoracatus* en el que en lo alto del pecho sobre el reborde superior de la coraza asoman las tablas plisadas de una túnica interior.

En el centro del peto se ha colocado en relieve el símbolo apotropaico del *gorgoneion*, la cabeza de Medusa que alejaba el mal y aseguraba la protección de quien la portaba. Por la rotura que ha afectado a la parte inferior del busto, solo se conserva de este simbólico adorno su mitad superior que deja ver, sin embargo, que la cabeza de Gorgona llevaba alas y la usual cabellera de revueltas sierpes. Vestiría encima el *paludamentum* de los generales, que debería ir recogido en el lado izquierdo ahora perdido y que en los retratos de este tiempo suele ir abrochado sobre el hombro con una fíbula cir-

cular. Buen paralelo de estos bustos en que el emperador viste con coraza puede ser uno del Museo del Prado que luego referiremos y por comparar con ejemplares de zonas del Imperio más lejanas traemos aquí un retrato de Antonino Pío sobre busto thoracato que se encontró en el yacimiento arqueológico de Cirene y que se conserva (inv. núm. C 17035) en el Museo Arqueológico de esa ciudad libia⁴¹.

RELACIÓN DEL BUSTO MALACITANO CON OTROS DE ORIGEN HISPANO

El estilo del busto de Málaga, los detalles de su labra, especialmente el modo somero del trabajo del peinado y barba nos indican que es una obra de carácter provincial que, incluso, en algunos de sus detalles faciales se aleja del modelo del retrato oficial; esas diferencias llevaron a plantear ciertas dudas sobre su identificación⁴², pero las razones que se adujeron no parecen del todo convincentes porque estamos ante una representación imperial thoracata y porque, además, sus rasgos y detalles faciales son, a pesar de algunas diferencias con las imágenes más conocidas, bastante cercanos a los que ofrecen las representaciones más comunes de este emperador⁴³. Por lo que antes se ha comentado, no resulta sencillo de modo general ofrecer una cronología precisa de las imágenes de Antonino Pío y para el caso del retrato de *Malaca* se podría apuntar que, como las características fisonómicas del representado muestran a un personaje maduro, ya casi anciano, este sería un retrato de la última etapa del principado de Antonino Pío, una fecha de hacia los años cincuenta-sesenta del siglo II d.C. Ese detalle de ser esta una representación del emperador ya viejo (muy poco usual en sus representaciones) llevó a Baena a considerar que la cronología del busto podría corresponder a fines del principado de Antonino Pío, o incluso, ser ya un retrato póstumo de los inicios del gobierno de su sucesor⁴⁴. Entre los retratos

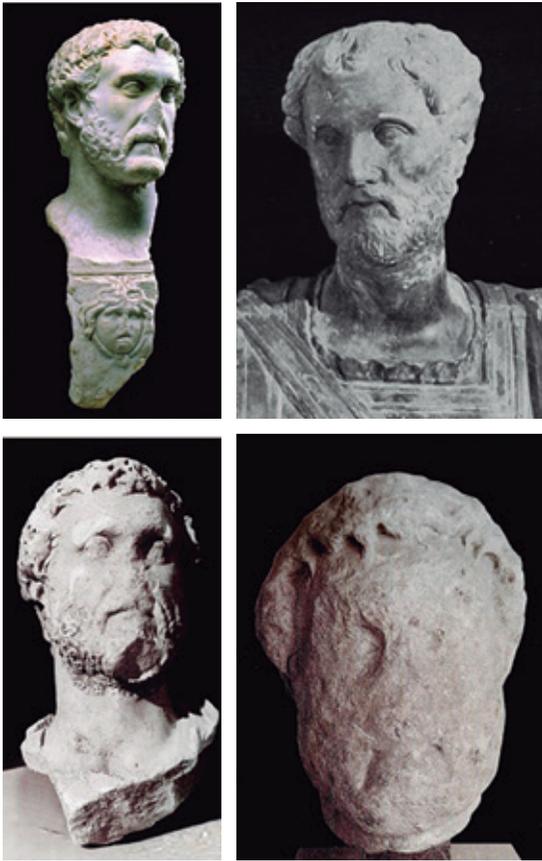


RETRATO DE ANTONINO PÍO SOBRE BUSTO THORACATO. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE CIRENE (LIBIA)

de Antonino Pío que se conservan en museos y colecciones de España, para nuestro caso no debemos considerar algunos de ellos porque no son obras romanas sino copias de entre los siglos XVI al XVIII. De esa última data parece el de gran formato de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid que ahora se sabe que es una copia neoclásica y que formaba parte del conjunto de obras de arte traídas desde Italia que ingresaron en esa Academia tras la presa del navío inglés *Westmorland*⁴⁵. Renacentista debe ser el Antonino Pío que, junto a los retratos de otros emperadores, se conserva en el Museo Municipal de Tortosa, y de igual fecha el del mismo emperador del Museu d'Arqueologia de Catalunya de Barcelona⁴⁶. Durante un tiempo se consideró representación de Antonino Pío el magnífico busto encontrado en las murallas romanas de Barcino y conservado en el Museu d'Història de la Ciutat, pero sobre todo por los detalles del peinado se duda de esa atribución considerándose mejor como retrato de un particular de ese mismo tiempo⁴⁷. Tampoco podemos considerar aquellos retratos de Antonio Pío venidos de otros lugares; tal es el caso de los dos ejemplares que se documentan en la Casa de Pilatos de Sevilla⁴⁸. Como es sabido, esa importante co-

lección arqueológica, mayoritariamente de esculturas, fue adquirida en Italia por Per Afán de Ribera, el I duque de Alcalá de los Gazules, durante su gobierno como virrey de Nápoles (1559-1571) y acrecentada en iguales circunstancias por el tercer duque de Alcalá, Fernando Enriquez de Ribera, que entre 1629 y 1631 también ocupó ese cargo de virrey en Nápoles. El busto citado por Hübner entre las dos docenas de ellos colocados en nichos entorno al patio principal del palacio sevillano aún se conserva en ese mismo lugar, pero el otro Antonino Pío, de tamaño mayor que el natural y al que le faltaba la nariz, que ese investigador alemán conoció colocado en el jardín, ahora no se encuentra entre las esculturas conservadas en esa colección. Igualmente parecen tener origen en Italia los dos excelentes retratos de Antonino Pío de las antiguas colecciones reales conservados en Madrid en el Museo del Prado, que pertenecieron, al parecer, uno a Felipe II y el otro a Felipe IV. El que está colocado sobre un excelente busto thoracato bastante bien conservado es de hacia 140-150 d.C y aunque el busto no parece que fuera de la misma pieza sí que ambos son contemporáneos; el otro, parece algo más temprano, de hacia el 140 d.C.⁴⁹

De origen hispano parece que es el ejemplar del palacio del duque de Arión en Plasencia (Cáceres). Colocado junto a otras esculturas en el llamado «Pensil de Casa Mirabel» de aquel edificio, desde E. Hübner y J. R. Mélida se consideró que procedía de la ciudad romana de Capparra en la vía de la Plata, aunque este origen es bastante dudoso e incluso Wegner lo consideró pieza de edad moderna. Estudiado por J. M. Blázquez, ese investigador llamó la atención de que esa imagen de Antonino Pío «con la cabeza ligeramente vuelta hacia uno de los lados... con expresión pensativa y bonachona, que respira inteligencia y un carácter bondadoso» y a la que se le había añadido un busto, encajaba en el tipo «Croce Greca 593» de los Museos Vaticanos⁵⁰. Aparte del que ahora ha ingresado en nuestro Museo, los únicos retratos de este empera-



RETRATOS DE ANTONINO PÍO DE PUENTE GENIL (CÓRDOBA), CAPARRA (CÁCERES), LOS PALACIOS (SEVILLA) Y TEATRO ROMANO DE CÓRDOBA

dor de los que consta su procedencia en lugares que formaron parte de la provincia romana de la *Baetica* quedan reducidos al ya nombrado de tamaño natural que se decía encontrado en Los Palacios pero que estaba en una colección privada de Palma del Río (Córdoba)⁵¹, al muy rodado del Museo Arqueológico de Córdoba (inv. núm. 7.513) que se halló en el mismo edificio de la plaza de Jerónimo Páez donde se custodia y, probablemente, relacionado con el conjunto escultórico del teatro que estaba en ese lugar de la *Colonia Patricia Corduba* y cuyo peinado sobre la frente permite su encaje en el tipo principal⁵² y al del Museo Arqueológico Nacional de Madrid que procede de Puente Genil y que, como el nuestro de Málaga, representaba a Antonino Pío vistiendo una coraza con el *gorgoneion* en el centro. Antonio García Bellido lo consideró como una representación del emperador «en sus últimos lustros» y Pilar León-Castro ha advertido que «tanto en el esquema fisiognómico como en el peinado y la barba... en líneas generales se

puede decir que se trata de una de esas piezas acreditativas del nivel artístico aceptable alcanzado en el ámbito provincial, equiparable al de algunas otras versiones béticas.»⁵³

Como ya antes se ha señalado, el retrato malacitano reproduce una imagen de un Antonino Pío en edad muy avanzada y con un modelo escultórico del que no hay demasiados ejemplos aducibles; por traer a colación alguno, su aspecto envejecido quizá pueda emparentarse con un ejemplar que se expone en Roma en la sala III de la Galleria Spada (inv. núm. 338) y que recuerda al antes mencionado de Plasencia; también puede relacionarse con el aspecto que ofrece el rostro de Antonino Pío en un pequeño busto thoracato en bronce del Römisch-Germanisches Museum de Colonia⁵⁴ y, asimismo, tiene cierto aire cercano a un conocido retrato expuesto en la sala VI (inv. núm. 16) del Museo Ostiense de Ostia antica⁵⁵. En fin, este busto que tras tantos avatares acaba por fin de ingresar en nuestro Museo de Málaga, obra sin duda de una *officina* provincial, y no carente por ello de cierta calidad artística, debe fecharse probablemente en los años finales del principado de Antonino Pío, si no es una obra póstuma destinada a recordar la calidad política de aquél gobernante que tras su muerte, el 7 de marzo del año 161, recibió del Senado la *consecratio* y el consiguiente título de *Divus Antoninus*⁵⁶. Sin duda, el *dominus* de la *uilla* del *ager* de *Malaca* donde el retrato estuvo⁵⁷ era un admirador de la labor política de este gobernante. ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 A. VÁZQUEZ, «El barrio de Vistafranca y la finca de Gómez Brayley», *La Opinión de Málaga*, 29 noviembre 2012; ID., «Un segundo ágora para el barrio de Vistafranca», *La Opinión de Málaga*, 15 septiembre 2021; ID., «Rafael Gómez Brayley, un torero sin fronteras», *La Opinión de Málaga*, 14 noviembre 2021.
- 2 Muchos de los datos sobre esta hacienda y sus propietarios me han sido facilitados por mi buen amigo y colaborador D. Daniel Sedeño Ferrer y muy

- amablemente, a través de él, por D. José Luis Rodríguez Palomo, descendiente de esta familia Gómez Brayley. Mi más sincero agradecimiento por ello a ambos a los que también debo el conocimiento de un documentado texto inédito sobre la «Finca Vistafranca» del que es autora Dña. Cristina Romero Mancera. También agradezco a D. Pedro L. Pérez Frías sus indicaciones sobre la ubicación de los llamados Portales de Gómez.
- 3 S. VALVERDE GÁLVEZ, *Rafael Gómez Brayley. Más allá de la pasión*, Málaga, Jákara editores, 2021.
 - 4 Ambas fincas pueden localizarse gracias a algunos planos entre los que cabe citar el de nuestra figura 1 de 1899 *Plano de Málaga y sus contornos, compuesto y litografiado por E. de la Cerda* (Gariot, tip. y lit. de R. Párraga, Archivo Municipal de Málaga); el de nuestra figura 3 de F. Morales López (*Guía malagueña de bolsillo*, 4ª ed., Málaga, 1958, plano A 23) y el del Plan Rubio de 1929 del arquitecto Daniel Rubio Sánchez (Mª P. LARA GARCÍA, «Daniel Rubio Sánchez. Segunda época: Málaga (1919-1930)», *Isla de Arriarán XXXII*, 2008, pp. 175-212) del que procede el detalle de nuestra figura 5.
 - 5 M. MUÑOZ MARTÍN, *Familias malagueñas del siglo XIX para recordar: raíces, troncos, ramas*, II, Málaga, 2006, pp. 811-822.
 - 6 *Guía Oficial de España 1892*, Madrid, 1892, pp. 148, 731.
 - 7 Archivo del Senado de España, expediente personal del senador D. Guillermo Rein Arsu. ES.28079.HIS-0367-07; Mª A. VALLE DE JUAN-A. PÉREZ SAMPERIO, *Próceres y senadores*, vol. 1, 1834-1923, Madrid, Senado, 1993, p. 271.
 - 8 L. E. FERNANDEZ RODRÍGUEZ-A. BALDOMERO- J. E. FERRER PALMA, «Materiales del Cobre en Haza Honda (Málaga)», *Baetica* 9, 1986, pp. 207-218.
 - 9 Mª L. LOZA AZUAGA-J. BELTRÁN FORTES, «Estudio arqueológico del yacimiento romano de Haza Honda (Málaga)», en *Actas I congreso internacional del Estrecho de Gibraltar*, I, Madrid, UNED, 1988, pp. 991-1001; M. SOTOMAYOR, «Algunas observaciones sobre hornos y excavaciones de alfares romanos», en *Figlinae malacitanæ: la producción de cerámica romana en los territorios malacitanos*, Málaga, Universidad, 1997, pp. 14-15; J. BELTRÁN FORTES- Mª L. LOZA AZUAGA, «Producción anfórica y paisaje costero en el ámbito de la Malaca romana durante el Alto Imperio», en *Figlinae malacitanæ...*, pp. 112-115, figs. 3-4, 6 y 12 (hipótesis de línea costera en época romana). Otros alfares romanos con producción de ánforas se han documentado por aquel entorno. De unas obras que en el verano de 1964 realizaba la Confederación Hidrográfica del Sur cerca del puente entonces existente sobre la línea del ferrocarril en la intersección de la avenida de Europa con la de Juan XXIII, proceden un conjunto de 13 ánforas y de diversos fallos de horno que evidenciaban la existencia de otra industria alfarera en este lugar inmediato a los depósitos de petróleo de Repsol que allí existían entonces (*Diario España*, Tánger, 16 julio 1964, p. 11; J. BELTRÁN FORTES- Mª L. LOZA AZUAGA, en *Figlinae...*, 109-110, figs. 2, 4.
 - 10 Agradezco a Dña. Carmen Peral Bejarano y a D. Rafael Salcedo Cabello de la Sección de Arqueología de la Gerencia Municipal de Urbanismo del Ayuntamiento de Málaga sus indicaciones sobre el lugar concreto de la actual Carretera de Cádiz donde estuvo la Hacienda de San Guillermo, singularmente con la acertada superposición del plano de Rubio con el del parcelario actual realizada por el Sr. Salcedo.
 - 11 S. VALVERDE GÁLVEZ, *o.c.*, pp. 142-146. Tras la muerte del torero, la familia Gómez Brayley vendió esta hacienda al industrial Rogelio Oliva Prolongo (1882-1964), uno de cuyos tres hijos, Miguel Oliva Tejón, conservó la finca vendiéndola años después y fue hacia mediados de los años 60 cuando comenzaron a construirse allí los grupos de viviendas que ocupan esa barriada en la que al borde de la carretera de Cádiz ya antes se habían edificado la fábrica y viviendas de empleados de colchones Flex.
 - 12 A. VÁZQUEZ, «Gross & Bolín: El sueño empresarial de una malagueña», *La Opinión de Málaga*, 12 julio 2020.
 - 13 P. SOLO DE ZALDÍVAR, *Varia arqueológica*, Málaga, Gráficas San Andrés, 1963; S. GIMÉNEZ REYNA, «Exposición arqueológica en Málaga, VIII Congreso Nacional de Arqueología (Sevilla-Málaga 1963)», Zaragoza, 1964, pp. 115-126, láms. I-VIII. Las fotografías de las piezas de esta exposición las hizo el abogado afincado en Málaga, Eduardo Ortega (+2004), cuyos originales se guardan desde 2008 en el legado fotográfico Ortega en el Archivo Histórico Provincial de Málaga.
 - 14 S. GIMÉNEZ REYNA, *loc. cit.*, núm. 430, lám. A.
 - 15 M. BELTRÁN, «Antonio Beltrán y los Congresos Nacionales de Arqueología», *Cesaraugusta*, 78. 2007, pp. 19-26.
 - 16 A. GARCÍA BELLIDO, «Novedades arqueológicas de la provincia de Málaga», *AEspA XXXVI*, 1963, pp. 181-190; A. BALIL, en *Fasti Archaeologici. Annual Bulletin of Classical Archaeology*, XVIII-XIX (1963-64), 1968, núm. 8541.
 - 17 A. GARCÍA BELLIDO, *loc. cit.*, pp. 184-185, núm. 8, fig. 8.
 - 18 A. GROSS BOLÍN, «La señora Obama y el romano», *La Opinión de Málaga*, 13 febrero 2022.
 - 19 L. BAENA DEL ALCÁZAR, «Retratos romanos imperiales de la Bética», *Boletín Seminario Estudios Arte y Arqueología Valladolid (BSAA)*, 51, 1985, pp. 243-246, núm. III, lám. IV; ID., «Esculturas romanas de Málaga

en colecciones particulares», *BSAA*, 53, 1987, pp. 204-205, núm. 7.

- 20 A. GROSS BOLÍN, *loc. cit.*: «El mayor de mis cuñados, José Ignacio González-Aller, contralmirante de la Armada y entonces director del Museo Naval, persona muy culta, viendo la televisión Canal 3, se sorprendió... al ver en pantalla a su Antonino sobre la mesa de Arranz».
- 21 J. CANO, «La visita de Obama, el hotel Villa Padierna y el busto robado», *Sur*, 15 septiembre 2011. La agencia EFE transmitió la noticia y de ahí *La Opinión de Málaga*, 15 septiembre 2011 y otros; *El Confidencial*, 16 septiembre 2011.
- 22 A. GROSS BOLÍN, *loc. cit.*
- 23 R. SOTORRÍO, «La última conquista del emperador Antonino en Málaga», *Sur*, 7 octubre 2020.
- 24 *BOJA*, núm. 195, 7 octubre 2020, pp. 54-57.
- 25 *BOJA*, núm. 186, 27 septiembre 2021, pp. 205-208.
- 26 R. SOTORRÍO, «El busto del emperador que apareció en Huelin está en venta», *Sur*, 1 diciembre 2021, p. 43; ID., «La Academia de San Telmo reclama a la Junta que compre el busto de Antonino para la Aduana», *Sur*, 2 diciembre 2021, p. 42; ID., «La Junta quiere comprar el busto de Antonino Pío para la Aduana», *Sur*, 3 diciembre 2021. Expreso mi sincera gratitud al abogado y colega universitario en nuestra Facultad de Derecho don Francisco Souvirón Rodríguez que tantas y tan eficaces gestiones realizó en esas fechas para que esta importante pieza arqueológica no saliera de Málaga.
- 27 I. GELIBTER, «La Junta adquiere el busto de Antonino Pío por 80.000 euros», *Sur*, 4 enero 2022; J. L. PICÓN, *Efe*, 4 enero 2022; *EUROPA PRESS*, 4 enero 2022; *La Opinión de Málaga*, 7 enero 2022; N. SÁNCHEZ, «Málaga se hace por fin con el busto del emperador Antonino Pío», *El País*, 5 febrero 2022; S. GUARDIOLA, «El periplo del busto de Antonino Pío comprado por la Junta de Andalucía», *Ars Magazine. Revista de arte y coleccionismo*, 9, febrero, 2022.
- 28 P. RODRIGUEZ OLIVA, «Una urna excepcional de la necrópolis romana de Gades», *Mainake XIII-XIV*, 1991-1992, pp. 115-132; J. I. BUHIGAS CABRERA- E. PÉREZ FERNÁNDEZ, «El Marqués de la Cañada y su gabinete de antigüedades del s. XVIII en el Puerto de Santa María», en F. Gascó- J. Beltrán (eds.), *La antigüedad como argumento. Historiografía de la arqueología y de la historia antigua en Andalucía*, Sevilla, 1993, pp. 205-221; P. LEÓN, «Sammlungen Antiker Skulpturen in Spanien und Portugal», en D. Boschung-H. von Hesberg (eds.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität (Internationales Kolloquium in Düsseldorf, vom 7.-10. 2. 1996)*, Düsseldorf, 2000, pp. 74-86.
- 29 J. J. BERNOULLI, *Römische Ikonographie*, II, 2. *Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihren Angehörigen. Von Galba bis Commodus*, Stuttgart, 1891, pp. 139-150.
- 30 A. GARCÍA Y BELLIDO, *Arte romano*, 2ª ed., Madrid, CSIC, 1972, p. 472.
- 31 J. R. CRAWFORD, «Capita Desecta and Marble Coiffures», *Memoirs of the American Academy in Rome*, 1, 1915-1916, pp. 103-120, figs. 49-50.
- 32 N. MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio, Roma, 1531*; E. GIBBON, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, vol. I, Londres, W. Strahan and T. Cadell, 1776, p. 80.
- 33 M. WEGNER, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit (Das römische Herrscherbild II, 4)*, Berlin, 1939.
- 34 D. KIENAST, *Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie*, 3ª ed., Darmstadt, 2004, p. 134.
- 35 P. L. STRACK, *Untersuchungen zur römischen Reichprägung des zweiten Jahrhunderts*, III, *Die Reichsprägung zur Zeit des Antoninus Pius*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1937; H. MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum, IV, Antoninus Pius to Commodus*, Londres, 2ª ed., 1968; B. M. FELLETTI MAJ, s.v. «Antonino Pío» en *EAA*, I, Roma, 1958, pp. 442-445, figs. 605-608.
- 36 M. WEGNER, *Die Herrscherbildnisse...*, pp. 21-25, láms. 3, 4 y 6 a, b.
- 37 W. AMELUNG, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, II, Berlin, 1908, p. 482, núm. 284, lám. 63.
- 38 K. FITTSCHEN- P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. I, Kaiser- und Prinzenbildnisse*. Mainz am Rhein, 1985, pp. 63-66, núm. 59, láms. 67-69 y 39-49; C. EVERS, «Propagande impériale et portraits officiels. Le type de l'adoption d'Antonin le Pieux», *Römische Mitteilungen*, XCVIII, 1991, pp. 255-257.
- 39 A. BLANCO FREIJEIRO, «Un retrato del emperador Antonio Pío», en *Miscelánea de estudios dedicados al Profesor Antonio Marín Ocete*, Granada, Universidad, 1974, pp. 59-61, figs. 1-8; ID., *Opera minora selecta*, ed. J. M.ª Luzón - P. León, Sevilla, 1996, pp. 425-431.
- 40 C. EVERS, *o.c.*, pp. 249 ss.; E. FLISI, *Questioni di ritrattistica antoniniana dalla collezione del Palazzo Ducale di Mantova*, Florencia, 1989, pp. 19 ss.
- 41 M. WEGNER- R. UNGER, «Verzeichnis der Kaiserbildnisse von Antoninus Pius bis Commodus», *Boreas*, 2, 1979, p. 105.
- 42 M. WEGNER- R. UNGER, *loc. cit.*, p. 107.

- 43 La opinión del Prof. Klaus Fittschen al respecto parece concluyente: «Das Porträt ähnelt den Portraits des Antoninus Pius» (arachne.dainst.org/entity/1096125).
- 44 L. BAENA DEL ALCÁZAR, «Retratos romanos...», *cit.*, p. 245.
- 45 J. M. BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, «Retratos de los emperadores Vitelio y Antonino Pío», *Academia. Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 68, 1989, pp. 283-288, figs. 3-4; L. AZCUE, *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Madrid, 1994, p. 68.
- 46 M. WEGNER, «Römische Herrscherbildnisse des zweiten Jahrhunderts in Spanien», *AEspA*, XXVI, 1953, p. 77, fig. 4; E. M. KOPPEL GUGGENHEIM, «Los retratos imperiales de Tortosa (Tarragona) ¿copias del Renacimiento?», J. M. Noguera-E. Conde (eds.), *Escultura Romana en Hispania V: Actas de la reunión internacional*, Murcia, 2005, pp. 187-207; ID., «Bustos de emperadores romanos del Renacimiento tardío», en M. Clavería (ed.), *Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente*, Barcelona, Universitat Autònoma, 2013, pp. 308-310, figs. 3-5.
- 47 A. BALIL, *Colonia Iulia Augusta Paterna Faventia Barcino*, Madrid, CSIC, 1965, pp. 131-132, fig. 38.
- 48 E. HÜBNER, *Die antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862, pp. 322, núm. 857; p. 325, núm. 888; M. WEGNER, «Römische Herrscherbildnisse...», *cit.*, p. 78; M. TRUNK, «La colección de esculturas antiguas del primer duque de Alcalá de la Casa de Pilatos en Sevilla», en *El coleccionismo de escultura clásica en España. Actas del simposio (Madrid, Museo del Prado 21 y 22 de mayo de 2021)*, Madrid, 2021, pp. 89-100; ID., *Die 'Casa de Pilatos' in Sevilla. Studien zu Sammlung, Aufstellung und Rezeption antiker Skulpturen im Spanien des 16. Jhs.* (Madriider Beiträge 28), Mainz am Rhein, 2002, pp. 196-197, núm. 26, láms. 6 c, 34 a-d; J. BELTRÁN FORTES, «El III duque de Alcalá y sus intereses epigráficos. Notas sobre su colección lapidaria en Sevilla (Siglo XVII)», *Spal*, 29.2, 2020, pp. 259-279.
- 49 S. F. SCHRÖDER, *Museo del Prado. Catálogo de la Escultura Clásica. I, Los retratos*, Madrid, 1993, pp. 209-213, núms. 58-59.
- 50 J. M. BLÁZQUEZ, «Esculturas romanas en el palacio de los Excmos. Duques de Airón en Plasencia», *Zephyrus*, XIV, 1963, pp. 117-119, figs. 4-5; ID., *Caparra, Excavaciones Arqueológicas en España* 34, Madrid, 1965, pp. 60-61, lám. XVIII; C. MARCKS, «Die Antikensammlung des D. Luis de Ávila y Zúñiga, Marqués de Mirabel, in Plasencia», *Madriider Mitteilungen*, 42, 2001, pp. 155-208.
- 51 A. BLANCO FREIJEIRO, «Un retrato...», *cit.*; P. LEÓN, *Retratos romanos de la Bética*, Sevilla, 2001, pp. 312-313, núm. 95.
- 52 M. WEGNER, «Römische Herrscherbildnisse...» *cit.*, p. 77, fig. 5; P. LEÓN, *Retratos...*, *cit.*, pp. 314-315, núm. 96; J. A. GARRIGUET MATA, «Retrato de Antonino Pío procedente del teatro romano de Córdoba», *Antiquitas. M. H. M. Priego de Córdoba*, 9, 1998, pp. 79-82.
- 53 A. GARCÍA BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, pp. 35-36, núm. 22, lám. 23; M. WEGNER, «Römische Herrscherbildnisse...», *cit.*, pp. 77-78, fig. 6; M. WEGNER- R. UNGER, *loc. cit.*, p. 106; P. LEÓN, *Retratos...*, *cit.*, pp. 310-311, núm. 94; ID., «El retrato oficial», en *Arte romano de la Bética. Escultura*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2009, pp. 224-227, figs. 315-317.
- 54 M. WEGNER- R. UNGER, *loc. cit.*, p. 119; K. DAMEN, *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit*, Münster, 2001, p. 161, núm. 53. Por carecer de retrato no consideramos aquí a una de las tres estatuas thoracatas de cuerpo entero del teatro de Tarragona que se ha atribuido a Antonino Pío (E. KOPPEL, *Die römische Skulpturen von Tarraco*, Berlín, 1985, p. 19, núm. 8, lám. VII,1) ni por su problemática incluimos en este listado el retrato del Museo Provincial de Castellón de la Plana (M. WEGNER- R. UNGER, *loc. cit.*, 98 s.; W. FUCHS, «Zu Porträts des Hadrians und einem Kopf in Castellón de la Plana», *Madriider Mitteilungen*, 16, 1975, pp. 267 ss. láms. 48-50. Que de este emperador debió haber en las provincias hispanas abundantes representaciones lo evidencia un importante número de pedestales inscritos con su nombre y títulos (J. M. HØJTTE, *Roman Imperial Statue Bases. From Augustus to Commodus*, Aarhus, 2005, pp. 477-480; J. A. GARRIGUET, «Las representaciones imperiales en la Hispania del siglo II d.C. Consideraciones a partir de la evidencia escultórica y epigráfica», en *La Hispania de los Antoninos (98-180). Actas II Congreso internacional de Historia Antigua*, Valladolid, 2005, p. 503.
- 55 R. CALZA, *Scavi Di Ostia, V: I Ritratti, parte I: Ritratti greci e romani fino al 160 circa d.C.*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1964, núm. 141, lám. LXXXIV; M. WEGNER- R. UNGER, «Verzeichnis...», *cit.*, p. 110.
- 56 D. KIENAST, *o. c.*, pp. 134-135.
- 57 Sobre la presencia de retratos imperiales en ambientes domésticos, de los que hay buenos ejemplos en diversas villas de Hispania, *vid.* R. NEUDECKER, *Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz am Rhein, 1988, pp. 84-91.

ACADEMIA DE CINE DE ANDALUCÍA

(NO, EL CINE ANDALUZ NO EMPIEZA
CON «SOLAS» DE BENITO ZAMBRANO)

Carlos Taillefer de Haya

Cuando se celebra algo por primera vez y con una clara intención de continuidad, yo, al menos, entiendo que debe de apoyarse, incluso aunque sea solo por la novedad. Mucho más si esa primera vez, es algo tan especial como la de dar a conocer una nueva academia de cine, que visibilice las películas que con cada vez más frecuencia se crean en nuestra tierra, con resultados variados, pero singularmente distintos a lo que ocurría en periodos anteriores.

Pero cuando en la presentación «en sociedad» de esta academia se borra de un plumazo la memoria histórica reciente de ese llamado *cine andaluz* y especialmente a sus veteranos, ya sí que me preocupan mucho estos inicios.

Hablando de *cine andaluz*, ese concepto confuso y discutible que fue acuñado por la prensa a finales de los años setenta del siglo pasado en plena transición, cuando surgió el llamado «cine de las nacionalidades»; había tres históricas con idioma propio y «las demás», recién aprobada la Constitución de 1978.

Fue en los Festivales de Benalmádena (Málaga) en plena transición y algún tiempo después en el Festival de Huelva, donde salían titulares en los periódicos orientados por periodistas del naciente *cine andaluz*.

Hubiera sido de cualquier forma deseable, que la Academia de Cine de Andalucía en sus estatutos o reglamentos hubiera definido qué es para ella el *cine andaluz*: dónde sitúa el inicio, si

hay que significar algún año, película, películas o grupo de cineastas, etc.

Pero, como todo, esto daría para un congreso o cuando menos para unas jornadas con participación de críticos, lingüistas, historiadores y cineastas. Y quizás este no sea el lugar apropiado.

Me atrevo a sugerir a la academia andaluza que, si tiene dudas al respecto o no se ponen de acuerdo, podrían consultar al sabio y ex-catedrático de la Universidad de Sevilla, *Rafael Utrera*. Hombre pionero, estudioso, especialista y, sobre todo, persona con un rigor estricto en el estudio de todas estas materias.

MÁLAGA

Ya en los años sesenta y setenta del siglo pasado, *Luis Mamerto López-Tapia (1942-2006)*, fundador del Festival de Cine de Autor de Benalmádena (Málaga) (1969) comenzó a producir cortos, documentales y largometrajes, muchos de ellos rodados en la provincia. Benalmádena era el lugar de encuentro común en la década de los setenta, de los inicios de muchos de nosotros, cineastas andaluces. Además de que este festival marcó a dos generaciones de malagueños, y varios de nosotros somos cinéfilos y nos dedicamos al cine por su impacto en nosotros mismos, estudiantes entonces, y el buen trato que recibimos siempre de su director gaditano, Julio Diamante (1930-2020).

Miguel Alcobendas (1939-2014), cineasta madrileño afincado en Málaga, fue precursor de



SORPRENDENTE VALLA PUBLICITARIA DE CANAL SUR EN LA PLAZA DE LA MERCED DE MÁLAGA, DURANTE LA 25 EDICIÓN DEL FESTIVAL DE CINE (MARZO DE 2022)

cortos y documentales sobre Picasso, el flamenco y Andalucía. Con su mítico «Camelamos Camelar» (Queremos Hablar) (1976) con Mario Maya y su grupo flamenco.

También el cortometraje titulado «Amor la Plata Alta» (1970) del malagueño *José Luis López del Río* impactó en Benalmádena por la forma de tratar la alfabetización en la Cuba revolucionaria de Fidel Castro. Después, en 1983, dirigió el largometraje «Casas Viejas», increíble historia sobre anarquía y libertarios en la España de la Segunda República.

En 1983, el actual director de culto *Tony Gatlif* dirige y rueda en Andalucía su primera película, «Corre Gitano», con Mario Maya, su grupo flamenco, y los actores Félix Rotaeta, Manuel Pereira y la primera aparición en pantalla grande de Rafael Álvarez, «El Brujo»; donde se reivindicaba la dignidad de la condición gitana, producida por el arquitecto Nicolás Astiá-

rraga y Roberto López-Peláez. Dos años antes, el primero había producido «Arrebato» de Iván Zulueta. Esta película fue mi primera película como jefe de producción. Lo de director de producción y su normalización es un acuerdo de la especialidad que se empieza a utilizar a raíz del nacimiento de los premios Goya.

También en la Benalmádena de 1978 se estrenó el medimetraje titulado «Por la Gracia de Dios», producido y dirigido por *Carlos Tallefer* (siento hablar de mí mismo, pero son datos históricos), «Título indispensable en el *cine andaluz* de la transición» (Time Out, abril de 2022). Esta película participó en el concurso de Oberhausen-79 (Alemania) y recibió premios en Lille-79 (Francia), «Danzante de Oro» y «Premio de la Crítica» en Huesca-79, primera película española en recibir la «Especial Calidad» del Ministerio de Cultura, habiendo sido rodada y estrenada en salas en 16 mm.

PERIÑÁN MOLINA, Francisco. Cineasta, n. en Cádiz en 1951. Licenciado en Cinematografía y Medios Audiovisuales por la Universidad de Vincennes y diplomado en la 30 promoción por el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París. Entre su filmografía destacan dos trabajos colectivos realizados en Francia: *Eva Forets*, corto de agitación y propaganda, motivo de reflexión en torno al valor del cine militante, y *Seul les Anges*, una desmitificación en torno a los mecanismos del cine americano. El título *Larga noche* relata la vuelta a España de un anarquista tras muchos años de exilio. En *Ana Manuscrito* relata la incorporación a la vida cotidiana de una joven violada. **Periñán ha participado en el Congreso Democrático del Cine Español con una ponencia sobre Cultura y Cine en el País Andaluz.** Alterna la dedicación profesional al cine con la enseñanza del mismo.

PONENCIA PRESENTADA EN LOS LOCALES DE LA AISS DE LA AVENIDA DE AMÉRICA, POR FRANCISCO PERIÑÁN

CÁDIZ

Paco Periñán se gradúa en 1977 en el IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos), la mítica escuela de cine parisina fundada en 1943. Muy poquitos españoles han sido alumnos y graduados de esta escuela.

Periñán participa en concurso en 1980 con su cortometraje «Ana-Manuscrito» en el Festival de Berlín. Y en 1990 su primer largometraje «Contra el Viento», con Antonio Banderas y Emma Suárez de protagonistas, participa en concurso oficial en San Sebastián. Es la primera vez que un largometraje andaluz participado por instituciones andaluzas se incluye en la sección internacional.

En el primer Congreso Democrático del Cine Español (diciembre de 1978), cuya sección de Cultura la coordinaba Julio Diamante, Francisco Periñán presentó una ponencia titulada «Cultura y cine en el país andaluz».

El gaditano *Gabriel Blanco* participa con su cortometraje de animación titulado «La Edad del Silencio» (1978) en concurso en Oberhausen-79, y es premiado en el de San Sebastián. Se trata de un corto singular e impactante sobre la

libertad de expresión, con dibujos de OPS (actual El Roto).

También de Cádiz, *Carlos Fernández* participa en 1987 en el Festival de Benalmádena con su largometraje de ficción «Fermín Salvochea, Visto para Sentencia» sobre el alcalde anarquista que tuvo la ciudad durante la Primera República en 1873, apodado «El Santo de la Anarquía».

SEVILLA

Fernando Ruiz Vergara dirige en 1980 el largometraje documental «Rocío», primera película secuestrada judicialmente en democracia. Exhibida en Benalmádena y premiada también en la primera edición del Festival de Cine de Sevilla (1980) dentro de una sección llamada «Certamen de Cine Andaluz». La noticia del secuestro llegó incluso al periódico New York Times.

En 1976, apenas unos meses después de muerto Franco, *Gonzalo García Pelayo* estrena «Manuela» con una jovencísima Charo López, Fernando Rey, Máximo Valverde y Aurora Bautista. Es un drama rural rodado en Carmona y Lebrija. Es el inicio de una carrera cinematográfica que se mantiene hasta nuestros días, donde es característico su estilo y sello *andaluz*.

Nonio Parejo, otro histórico documentalista andaluz, cuyo «Campos de Níjar» (1984) llamó enormemente la atención en dos lugares

ACREDITACIÓN COMO PONENTE DEL I CONGRESO DEMOCRÁTICO DEL CINE ESPAÑOL (MADRID, DICIEMBRE DE 1978)



habituales, como sitios de encuentros de cineastas andaluces: los festivales de Huelva y Benalmádena.

Juan Sebastián Bollaín, arquitecto de formación y cineasta de vocación, deslumbró con su «La Alameda» (1978) y su «Cádiz-79, un enigma hacia el futuro» (1979). Más tarde, en 1987, «Las Dos Orillas», largometraje de ficción con José Luis Gómez, Amparo Muñoz y las dos gemelas Bollaín, inició una carrera dentro de la industria, que siguió con una importante coproducción hispano-luso-francesa llamada «Belmonte» (1995), con Achero Mañas de torero joven y un memorable Lautaro Murua de torero viejo. Antonio Pérez fue el productor principal y el productor ejecutivo de esta importante y gran producción para el momento, que fue rodada dentro de los marcadores de la industria cinematográfica. Cuatro años después, en 1999, Pérez también produjo «Solas» de Benito Zambrano, película absolutamente rompedora y que marca una *línea cero* del *cine andaluz* contemporáneo. Sí podemos afirmar que hay un antes y un después del *cine andaluz* marcado por esta película.

Pero no es riguroso, no es de recibo y es faltar a la memoria histórica reciente olvidarse de los antecedentes, de generaciones anteriores y de los veteranos del *cine andaluz*.

Para terminar con el apartado sevillano, no podemos olvidarnos de la cineasta *Pilar Távora*, que desde 1981 es una activista y emprendedora importante como: directora, productora y guionista. A destacar está su «Nana de Espinas» (1984) y su «Yerma» (1998), con Aitana Sánchez Gijón, Juan Diego e Irene Papas. Estuvo dedicada en los últimos años a la militancia política andalucista y cultural, siempre en la lucha feminista reivindicando los derechos de las mujeres, los derechos humanos y la justicia social para las mujeres gitanas o más desfavorecidas.

Cabe preguntarse muchas cosas no aclaradas por parte de la Academia de Cine de Andalucía. Una es dónde estará la sede de la academia. Preguntado en una rueda de prensa de presentación de la misma durante el Festi-

val de Málaga, su director Vigar dijo que en un principio serían unos Premios itinerantes por las ocho provincias andaluzas y una sede «doble», cómo no (el eje Málaga-Sevilla). Me permití sugerirle que, ya que nuestros políticos no se atrevieron en su momento en la sede central del Parlamento en sus inicios, Antequera sería un buen lugar y equidistante (más o menos) geográficamente del territorio.

Otra es que parece, al menos a juzgar por las pocas producciones que optaban a los premios Carmen por primera vez, que cuatro nominaciones por sección o especialidad parece excesivo, y que solo por inscribirse reuniendo los requisitos pedidos, el porcentaje de ser nominado es muy alto, quitando seriedad y rigor a los Premios.

Y a mí personalmente lo que más me preocupa es la «no independencia económica» de la propia academia. Es decir, al ser muy pocos los socios, no es suficiente con las cuotas de los mismos.

En esta primera edición, la han pagado (los premios Carmen) Canal Sur y la Consejería de Cultura.

CANAL SUR

Y parece paradójico que la televisión pública andaluza sea la primera que incumple, desde siempre, la ley que les obliga a invertir el 6 % de un porcentaje de sus presupuestos en derechos de antena y coproducciones con productoras privadas independientes. Y esta obligación *no cumplida jamás por Canal Sur* se debe precisamente a ser una televisión pública, que se le concede una licencia para emitir, en apoyo al cine de proximidad en ese territorio.

CONSEJERÍA DE CULTURA

Y a la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, porque el dinero que dedica al cine y al audiovisual es ridículo, podríamos claramente llamarle el «reparto de la miseria» en relación con los habi-

tantes, el PIB y la riqueza o pobreza de Andalucía. Como siempre, todas estas decisiones dependen de que haya o no voluntad política de apoyar a un determinado sector. Y en Andalucía podemos afirmar claramente que a sus políticos no les interesa el cine, a pesar de la enorme riqueza cultural y el retorno que tiene el mismo en la sociedad.

Prueba fehaciente de ello es que desde hace cuatro años existe una Ley del Cine en nuestra tierra, aprobada por unanimidad en el Parlamento, de todos los partidos políticos. Dicha ley no se ha puesto en funcionamiento y no tiene dotación económica asignada. Por cierto, una Ley del Cine excelente, trabajada y consensuada. Pero cualquier ley sin dotación económica es como un papel mojado.

FILMOTECA DE ANDALUCÍA

Me hace gracia particularmente que la Consejería se llame de «Cultura» y «Patrimonio Histórico». Desde luego, en lo que a patrimonio cinematográfico se refiere, no lo parece. En la

Filmoteca de Andalucía, con sede en Córdoba, existe un pequeño «voltio» (almacén de custodia) con material sensible, donde se guarda y archiva, normalmente en un sótano, distintos materiales audiovisuales. Hace varios años que se rompió el aire acondicionado para mantener una temperatura obligatoria «constante» que ese material requiere y no se ha vuelto a reparar. ¿Se imaginan ustedes la temperatura de ese voltio en Córdoba en los meses de primavera y verano?

Desde luego la Consejería de Cultura no es en absoluto sensible a lo que requiere el patrimonio histórico fílmico y pone en grave peligro el poquito patrimonio que se depositó allí.

Todas estas cuestiones importantes me producen preocupación y desasosiego como persona perteneciente al mundo de la imagen desde 1977. Me gustaría que muchas de estas contradicciones expuestas en estas líneas se tomaran en consideración por nuestras instituciones y por nosotros mismos, en vías al cambio urgente necesario para el actual estado de las cosas.

¡Que viva el cine andaluz! ●

04

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

238. INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE EL ACUEDUCTO DE SAN TELMO DE MÁLAGA / Rosario Camacho Martínez 244. INFORME A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, SOBRE LA VIVIENDA DE C/ POETA SALVADOR RUEDA Nº 5 / Rosario Camacho Martínez 246. INFORME SOBRE EL JARDÍN BOTÁNICO DE LA CONCEPCIÓN / Estrella Arcos von Haartman 248. CONFERENCIA. LA TORRE DE MONTAIGNE / José Manuel Cabra de Luna 264. CONFERENCIA. LA CUBIERTA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA / Juan Manuel Sánchez La Chica 270. PRESENTACIÓN DEL LIBRO *FILOSOFÍA Y FICCIÓN*, DE IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO / José Manuel Cabra de Luna

INFORME

DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE EL ACUEDUCTO DE SAN TELMO DE MÁLAGA

Rosario Camacho Martínez

Se redacta este informe a petición del Delegado de Hispania Nostra para Andalucía, con la intención de apoyar la inclusión del Acueducto de San Telmo en la LISTA ROJA de Hispania Nostra, que tiene entre otros objetivos:

- Contribuir a la conservación de nuestro patrimonio y a su puesta en valor.
- Fomentar la participación de la sociedad en la defensa de un patrimonio común.
- Contribuir a la sensibilización y la concienciación de la sociedad sobre la importancia de conservar el patrimonio cultural.
- Llamar la atención de la sociedad, de propietarios y de las instituciones culturales sobre el riesgo a que están expuestos algunos elementos de nuestro patrimonio cultural y que puede conllevar su desaparición, destrucción o alteración esencial de sus valores.
- Apoyar a las asociaciones locales y nacionales de defensa del patrimonio cultural brindándoles un foro en el que exponer sus reivindicaciones e inquietudes.
- Prevenir el expolio.

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, fundada en 1849, ha mostrado siempre su interés sobre el Acueducto de San Telmo que

desde finales del siglo XVIII surtió de agua a Málaga. Además de atender a razones de conservación patrimonial, en cuanto a protección del patrimonio histórico artístico reflejados en nuestros Estatutos (Cap. 1, art. 2 H), hay otras que nos ligan emotivamente al Acueducto: al ocupar la Academia su sede en la Casa del Consulado, en dependencias que fueron del Colegio de San Telmo, sufragado con fondos del Acueducto, tomó como su advocación al dominico S. Pedro González Telmo, patrón de dicho colegio, lo que se realizó en septiembre de 1883 a propuesta de su presidente el Marqués de la Paniega.

Asimismo, los académicos han colaborado con informes, publicaciones, conferencias y otras actividades para divulgar este importante bien del patrimonio cultural de la ciudad, incluso en 1994 se hizo cargo de la publicación en facsímil de *la Relación de la obra del Acueducto de Málaga* de D. Ramón Vicente y Monzón, publicada en Málaga en 1786, para presentar el estado de las cuentas a la corona y conseguir su continuación con la construcción de los molinos.

En el momento actual, con la extensión de la población, los accesos a la ciudad por la autovía A-45 (Las Pedrizas), el acueducto ha sufrido daños, que se han ido paliando a través del Ayuntamiento, la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía y anteriormente de la Junta Patronal administradora del Caudal y Acueducto de San Telmo.

El complejo hidráulico del Acueducto de San Telmo cuenta con protección de la Conse-



EL ACUEDUCTO DE SAN TELMO DE MÁLAGA. PUENTE DE ARROYO QUINTANA

jería de Cultura de la Junta de Andalucía, cuyo expediente para la declaración de Bien de Interés Cultural fue incoado en 1785 (BOJA 18-6-85), y fue inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como BIC con la tipología de «Sitio Histórico» en 2009 (BOJA 8-4-2009). En el expediente se resaltan sus valores patrimoniales, histórico-artísticos y científico-técnicos que justifican su reconocimiento institucional y social. Su entidad constructiva y su relevancia a nivel paisajístico y monumental justifican la delimitación de un entorno cuidadosamente pensado, también expresado en el BOJA, en el cual se destacan las alteraciones pudieran afectar a los valores del BIC, a su contemplación, apreciación y estudio.

También el Ayuntamiento, coherente con la protección y las previsiones de la planificación urbanística ha asumido la protección del bien redactando un «Plan Especial del Acueducto de San Telmo», que está incluido en el listado de Planes Especiales y Actuaciones Medioambientales a desarrollar dentro de la determinaciones

del Plan General de Ordenación Urbanística de Málaga de 2011, aunque el primer documento de este Plan del Acueducto data ya de 2001, según nos informa desde el departamento de Planificación y Gestión Urbanística del Ayuntamiento de Málaga, el arquitecto encargado de su redacción D. Carlos Lanzat.

Se trata de un ambicioso programa de actuación articulado en dos elementos básicos de desarrollo: un sendero peatonal, de más de 11km, que pretende incentivar la memoria colectiva, vinculado al trazado e historia del Acueducto, y cuarenta unidades de actuación de diferente consideración (arqueológicas, paisajísticas, recreativas, viarias y singulares) para la transformación urbana e integración del entorno del Bien. El documento de Plan Especial ya redactado por el Ayuntamiento, para ser aprobado, ha sido necesario someterlo al trámite ambiental previo preceptivo, ya que a partir de 2017, han surgido nuevas disposiciones por parte de la Consejería de Medioambiente de la Junta de Andalucía que obligaban a iniciar este procedimiento para

todos los planeamientos de desarrollo incluidos en el Plan General de Ordenación Urbanística de Málaga aprobado en 2011. Cuando se tenga la resolución definitiva del trámite ambiental, ya iniciado en septiembre de 2020, se procederá a la aprobación del Plan por parte del Ayuntamiento.

Pero estos procesos son lentos y, con el paso del tiempo, los daños y la suciedad se acumulan, con lo cual vive una situación de peligro. Por eso, la Real Academia de San Telmo quiere impulsar la propuesta de inclusión del Bien en la Lista Roja de Hispania Nostra para que se aceleren todos los trámites, a fin de que se pueda aprobar y desarrollar, con la máxima urgencia, el Plan Especial de protección de este histórico Acueducto de San Telmo, que es representación de una de las etapas de mayor desarrollo urbano de nuestra ciudad, etapa que jugó un importante papel en su paso a la modernidad.

Se acompaña este informe de un anexo que resume la historia del Acueducto de San Telmo, obra de ingeniería del siglo XVIII de notable interés.

ANEXO: BREVE RESUMEN DE LA HISTORIA DEL ACUEDUCTO DE SAN TELMO

Desde comienzos del siglo XVIII se trataba de abastecer a Málaga con el agua del río Guadalmedina, presentándose diferentes proyectos, aunque por razones económicas el Cabildo municipal no pudo acometer la empresa. Pero después de la terrible sequía de 1780, el obispo D. José Molina Lario se propuso asumir el proyecto, costeándolo de sus rentas. Contando con el apoyo de diferentes instituciones así como los influyentes hermanos D. José y D. Miguel de Gálvez, el permiso real fue inmediato, autorizándose por R. O. de 21 de septiembre de 1782. Evidentemente la empresa no fue sólo resultado del afán de un obispo ilustrado, pues no puede entenderse una obra de esta envergadura sin la intervención de otras fuerzas sociales y dentro del marco de una política ilustrada.

Fueron directores administrativos de la obra el Magistral D. José de Molina Sánchez y el Canónigo Doctoral D. Ramón Vicente y Monzón, muy ligados al obispo, a los que se les encargó que se valiesen del arquitecto José Martín del Aldehuela para reconocer el terreno, elegir el sitio de la presa y camino del acueducto y realizar el cálculo de la obra. Documentalmente consta como Director de la obra, y no hay constancia de que fuese autor del proyecto, pudiendo haberse realizado integrado aquí algunas de las propuestas presentadas a lo largo del siglo. Pero, en su trayectoria, sí contaba con experiencia en obras hidráulicas realizadas en Teruel y Cuenca; el único plano conocido se integra en la Relación de 1786, y fue realizado por el coronel de ingenieros Domingo Belestá.

La Cañería del Obispo o Acueducto de San Telmo, toma aguas del río Guadalmedina mediante un azud a la altura del viaducto nº 4, en la autovía de acceso a Málaga por las Pedrizas, cercana al Molino de Inca; con tagea filtrante para la captación de aguas subálveas y provisto de filtro de arena y piedras, corría 100 ms. aguas arriba del río, desde la presa, la cual tenía capacidad para derivar del río cada 24 horas 6.000 m³ de aguas subálveas y 20.000 de las superficiales. Se dispone con dos acequias superpuestas, una cubierta para agua potable y la tagea abierta para riego y fuerza motriz de los molinos, salvando un recorrido de 10,8 Km. por terreno muy accidentado, salvo los dos Km que recorre la red en la ciudad de Málaga donde brotaba a través de sus fuentes.

Se compone de 33 alcantarillas, 30 puentes, minas, embovedados, respiraderos, descansos, desarenadores, alcubillas, arcas, fuentes, etc. De los puentes conservados destacan por su tamaño y belleza (no por su estado de conservación), el del arroyo de Humaina, con cuatro arcos de 7 ms. de luz, 75 de longitud y 15 de altura, el de Quintana, conocido popularmente como «el puente de los Once Ojos», de la misma altura y 170 ms. de longitud, integrado en las urbanizaciones que lo rodean y restaurado re-

cientemente por el Ayuntamiento, el de Arroyo Hondo, con dos arcos de 5,4 ms. de luz y 44,3 de longitud, que se encuentra en un paraje aislado y agreste. Pero hay muchos más: Puente de los Ciegos, de la Apartá, Majadilla, del Ahorcado, del Leoncillo, Pastelero, Barracas, Sastre, Melero, Aceitero, penetra en la Finca de la Concepción, en S. José, en la del Álamo y en otras... hasta completar el número de treinta puentes. Al entrar en la ciudad se encuentra el arca principal o Alcubilla mayor, (en C/ Refino), con escudo del obispo, recoge las aguas que se distribuirán en la ciudad a través de las fuentes.

Muchas de éstas llevaron agua de este acueducto, aunque después fue sustituyéndose por el agua de los manantiales de Torremolinos acabando por desaparecer, siendo muy pocas las que hoy se conservan.

La obra se interrumpió desde el 4 de junio de 1783, en que murió Molina Lario hasta el 13 de julio en que se autorizó su continuación con los fondos del Expolio y el 7 de septiembre de 1784, víspera de la festividad de la Virgen de la Victoria, corrían libremente las aguas por las calles de la ciudad, fecha que puede considerarse como la llegada oficial de las aguas, y supuso la conclusión de la primera fase de la obra. En mayo de 1785 los comisionados comunicaron al Cabildo municipal que confiaban «*en abrir y sentar la cañería en las calles en los primeros días de junio*» y proponían, (por razones económicas) que se destinase el agua del Almendral y de la Culebra, (arca de la plaza de Montaña), para abastecer las fuentes públicas de Carretería, Puerta Nueva y las particulares de la ciudad, dejando para cargo de la nueva conducción las restantes fuentes públicas, así como las que se debían colocar en el centro de la Alameda y en el muelle nuevo de poniente para la aguada de los barcos. Cerca del convento de Capuchinos se construyó un lavadero, muy necesario en una ciudad como Málaga que carecía de este servicio y serviría de embalse para unos molinos que se pensaba construir en la caída que había desde este lugar a Olletas. Colocadas las cañerías el agua llegó

progresivamente a las fuentes de la Ciudad hasta el 6 de agosto de 1785.

Con estas obras, que completaban el primer objetivo de dotar de agua potable a la ciudad, se habían consumido todos los caudales, por lo que Vicente y Monzón, para llevar a cabo la construcción de doce molinos y continuar la cubierta del acueducto en 5.968 varas que completarían las 10.000 de su recorrido, presentó al Rey el «*plan, perfil y elevación de un molino de dos paradas*» y un presupuesto firmado por el arquitecto José Martín de Aldehuela, proponiendo dos fórmulas de financiación: Un préstamo con interés del Banco Nacional en Málaga que supondría hipotecar la producción de los molinos, o que costeara las obras el Consulado de Málaga, que lo haría sin interés pero quedaría a su cargo el gobierno del Acueducto, molinos y aguada del puerto cuyas ganancias se dedicarían al mantenimiento de la conducción y a costear a la Escuela de Náutica de San Telmo, que estaba instalada en el Colegio que había sido de la Compañía de Jesús, junto a la Plaza de la Constitución, sede asimismo del Consulado. Por Real Cédula de 14 de febrero de 1786 se autorizaron las obras al Consulado que aportaría la cantidad de 40.000 ducados. Finalmente sólo se construyeron seis molinos y se compraron el Molino Horadado, el de Inca, adquiriéndose a censo redimible el del Molinillo, y se entregó la obra al Consulado en junio de 1790.

Al sufragar la Escuela de Náutica con los fondos del Acueducto, éste pasó a llamarse de San Telmo. En 1849 se fundó nuestra Real Academia de Bellas Artes, que se instaló en dependencias del Colegio de Náutica, y en 1883, a propuesta de su presidente el Marqués de la Paniega, tomó a San Telmo como su protector y advocación, incorporándolo a su nombre.

La obra del Acueducto de San Telmo se llevó a buen término, fue positiva en sí misma como obra integral ya que cumplió un objetivo múltiple: abastecimiento de agua potable a la ciudad, uso agrícola mediante el regadío y uso industrial con la instalación de los molinos.

Eran demandas sociales las que se cubrían con ello a las que hay que añadir otras, como el ser a través de su proceso de ejecución una oferta de trabajo para paliar el paro, con los sobrantes que éste producía de los molinos y riegos se colaboraba a la subsistencia del Colegio de San Telmo y algunos de estos beneficios se han venido prolongando hasta la actualidad.

En cuanto a su situación administrativa se puede recordar que en 1790 el Acueducto fue entregado al Consulado, que lo mantuvo hasta 1804 en que pasó al Colegio Naval de San Telmo, su propietario hasta 1854. En esa fecha se crearon los institutos de Segunda Enseñanza y se incorporaron a los mismos los Colegios de Náutica, por tanto pasó la administración al Instituto, con la intervención, desde 1901, de una «Junta Inspector» que administraba también los caudales producidos de la desamortización de sus inmuebles. En 1914, por orden del Ministerio de Instrucción Pública, que entonces ejercía el protectorado del Gobierno sobre la Fundación del Colegio, se dispuso que la administración del Acueducto pasase a manos del Ayuntamiento de la ciudad, quedando a cargo del Instituto la administración de los valores existentes para atender con sus rentas al sostenimiento del Colegio de Náutica. Posteriormente, y por disposición de 1920, volvieron a unificarse ambas administraciones y a confundirse el Acueducto y sus caudales bajo el patronato de una «Junta Patronal Administradora». En 1928 se declaró a la Fundación de beneficencia particular, de carácter mixto, sometida al protectorado del Ministerio de la Gobernación.

El Patronato de la Fundación era el ejercido por la «Junta Patronal administradora del Caudal y Acueducto de San Telmo», de la que forman parte un conjunto de vocales, que vienen a reflejar las relaciones históricas y administrativas de esta obra: un miembro del Cabildo de la Catedral, sucesor espiritual del obispo Molina Lario, un concejal del Ayuntamiento de Málaga, representante de los intereses de la ciudad, primera beneficiaria de la obra,

un Diputado Provincial, en representación de la Diputación, un vocal de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Málaga, órgano que se considera sucesor del antiguo Consulado de Comercio de la ciudad, un Catedrático del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza en representación de este centro que durante tanto tiempo se encargó de su administración, un vocal de la Cámara Agrícola, como representante de esta entidad interesada en los fines que la fundación ha de cumplir en beneficio del campo, el Comandante de Marina de la provincia marítima de Málaga, que velaba por la enseñanza en el Colegio, y un representante de los regantes y molineros.

Pero el destino del Acueducto era incierto y, al extenderse la población, y que la ciudad contaba con otras aguas, quedaba muy desprotegido. Ha ido recibiendo diferentes intervenciones, existía un Alcaide del Acueducto y el primer objetivo de la «Fundación Caudal y Acueducto de San Telmo» era la conservación del Acueducto y su caudal, y se llevaban a cabo. Y con posterioridad han intervenido tanto la Junta de Andalucía como el Ayuntamiento de la ciudad en diferentes intervenciones. Existe además una Asociación de Amigos del Acueducto de San Telmo, que vela por la conservación del bien y denuncia las agresiones, pero no tiene atribuciones.

Afortunadamente actualmente cuenta con protección de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía ya que el complejo hidráulico del Acueducto de San Telmo, cuyo expediente para la declaración de Bien de Interés Cultural fue incoado en 1785 (BOJA 18-6-85), fue inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz como BIC con la tipología de Sitio Histórico en 2009 (BOJA 8-4-2009). En el expediente se resaltan sus valores patrimoniales, histórico-artísticos y científico-técnicos que justifican su reconocimiento institucional y social. Su entidad constructiva y su relevancia a nivel paisajístico y monumental justifican la delimitación de un entorno cuidadosamente pensado, también ex-

presado en el BOJA, en el cual se destacan las alteraciones pudieran afectar a los valores del BIC, a su contemplación, apreciación y estudio.

La declaración llegó un poco tarde por el deterioro sufrido casi desde su construcción y aún hoy hay que estar defendiéndolo continuamente. Es cierto que la conducción, como elemento de abastecimiento de agua ya está totalmente superada, que el agua potable de la cañería inferior ha dejado de serlo al mezclarse con la de la acequia por miles de fisuras, que las hierbas han invadido las estructuras debilitándolas, que las minas subterráneas deben estar totalmente fracturadas y también la cañería en muchos puntos, que las aguas ya no llegaba a las fuentes de la ciudad, que las alcubillas y respiraderos han ido desapareciendo, que la expansión urbanística los ha ido integrando, absorbiendo o fagocitando, que el agua de riego beneficia a muy pocos regantes al haber sido interrumpida la cañería por sucesivas obras, que el paisaje tranquilo que conformaban ha cambiado durante las décadas de los años 1960 y 70 marcados por la construcción de la autovía A-45 (Las Pedrizas), quedando muchos puentes bajo los viaductos de aquella, y que es manifiesto su mal estado, recabando intervenciones de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía y del Ayuntamiento.

También el Ayuntamiento, como se ha indicado, coherente con la protección y las previsiones de la planificación urbanística ha asumido la protección del bien redactando un «Plan Especial del Acueducto de San Telmo», que está incluido

en el listado de Planes Especiales y Actuaciones Medioambientales a desarrollar dentro de la determinaciones del Plan General de Ordenación Urbanística de Málaga de 2011, aunque el primer documento de este Plan del Acueducto data ya de 2001, según nos informa desde el departamento de Planificación y Gestión Urbanística del Ayuntamiento de Málaga, el arquitecto encargado de su redacción D. Carlos Lanzat.

Se trata de un ambicioso programa de actuación articulado en dos elementos básicos de desarrollo: un sendero peatonal, de más de 11km, que pretende incentivar la memoria colectiva, vinculado al trazado e historia del Acueducto, y cuarenta unidades de actuación de diferente consideración (arqueológicas, paisajísticas, recreativas, viarias y singulares) para la transformación urbana e integración del entorno del Bien . El documento del Plan Especial ya redactado por el Ayuntamiento, antes de ser aprobado, ha necesitado someterse al trámite ambiental previo preceptivo, ya que a partir de 2017, han surgido nuevas disposiciones por parte de la Consejería de Medioambiente de la Junta de Andalucía que obligaban a iniciar este procedimiento para todos los planeamientos de desarrollo incluidos en el Plan General de Ordenación Urbanística de Málaga aprobado en 2011 . Cuando se tenga la resolución definitiva del trámite ambiental, iniciado ya en septiembre de 2020, se procederá a la aprobación del Plan por parte del Ayuntamiento.

Málaga, 28 de abril de 2021

INFORME

A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, SOBRE LA VIVIENDA DE C/ POETA SALVADOR RUEDA N° 5

Rosario Camacho Martínez

Con fecha 21 de abril de 2021, un grupo de personas interesadas por la ciudad de Málaga, su arquitectura, su actividad cultural, y preocupados especialmente por las destrucciones y desapariciones de viviendas características de la zona Caleta-Limonar, que han desvirtuado su carácter, presentaron en la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía en Málaga, una solicitud de incoación como BIC de la vivienda situada en C/Poeta Salvador Rueda nº 5, que fue remitida a la Academia y también a mí.

Dicha vivienda no cuenta con protección en el Catálogo del PGOU de Málaga ya que se encuentra a poco más de 20 ms de la línea que marca la delimitación del Conjunto Histórico de Málaga, siendo de características similares a la nº 1, que sí cuenta con dicha protección al estar dentro de la delimitación. En el escrito citado se señalan los valores de esta casa, construida en las primeras décadas del siglo XX con rasgos regionalistas, su interés arquitectónico, tipológico, estilístico y su relación con la parcela ajardinada.

En la Junta de Gobierno del 20 de abril se me indicó que informase sobre este tema; recogí información de diversos expertos en el tema (Rodríguez Marín, Cabrera), aunque no la hay sobre este edificio, y consulté *La vivienda malagueña del siglo XIX* de Francisco García Gómez. Concretamente sobre este edificio no hay datos documentales precisos, aunque con su integración en una parcela con jardín que sigue la línea pintoresca, su tipología y ornamentación, sí responde a las generalidades de los llamados hoteles o chalets, no llegando a la categoría de villa, que se explican magistralmente en esta obra. El edificio está emplazado en las afueras de la ciudad, y aunque actualmente son viviendas no temporales, inicialmente solo estaban ocupadas por sus propietarios en periodos vacacionales; es un ejemplo de la arquitectura residencial burguesa de Málaga, pero al ser una segunda vivienda sólo



VIVIENDA EN C/ POETA SALVADOR RUEDA, MÁLAGA

estaba al alcance, en el caso del hotel, de una burguesía medio-alta, siendo la villa el sello de distinción de la alta burguesía.

Visto el edificio, me sorprendió que ya contase con un gran panel presentando el nuevo proyecto que ocuparía la parcela. Como coincidió con una Comisión de Patrimonio, a la que pertenezco, y sabía que había sido presentado el escrito, pregunté y me respondieron que no hay licencia de ningún tipo, pero la promotora comercializa la idea.

En cuanto a la situación de la vivienda, tan cerca de la delimitación del Conjunto, en la Delegación han estudiado el asunto y van a incluir la vivienda en la única alternativa posible para parar el tema: Inventario de Bienes Reconocibles. Es una figura de Declaración de Intenciones y le da escasa protección, pero trata de ponerlo en conocimiento del Ayuntamiento para que lo tenga en cuenta y lo incluya en el Catálogo Urbanístico. Con esto se quiere dar protección a un inmueble que está previsto demoler, identificándolo como parte del patrimonio de Andalucía al cual el Ayuntamiento debería darle protección urbana, que ya le ha dado la Delegación de Cultura.

Pienso que la Academia podría adherirse a esta propuesta de la Delegación de Cultura, y lo someto a la consideración de la Junta.

Málaga, 28 de abril de 2021

INFORME

SOBRE EL JARDÍN BOTÁNICO DE LA CONCEPCIÓN

Estrella Arcos Von Haartman

Estimados académicos:

Siguiendo las indicaciones de nuestro Presidente tras mi brevísima aportación durante la última Junta referente a un nuevo uso del Jardín Botánico La Concepción, hago llegar este breve escrito con mi opinión personal, que originariamente estaba planteado como reflexión y, en su caso, toma de decisiones en el sentido que se consensuara en la Academia. Sin embargo, por las recientes noticias acerca de la aprobación por parte de la Delegación Provincial de la Consejería de Cultura de la petición de aprovechamiento del espacio histórico como feria navideña, parece que queda ya obsoleto. Vaya por delante que en mi opinión no lo veía adecuado, opinión ésta que puede no estar en consonancia con la de otros académicos. Los siempre brevísimos tiempos que disponemos para algunas discusiones durante las Juntas hace a veces complicado escuchar y consensuar opiniones.

Como BIC (atendiendo a sus valores culturales, tanto botánicos como históricos) y abierto al público desde 1994, se creó para su mantenimiento y administración el Patronato Botánico Municipal, que desapareció al pasar a depender del área de Medio Ambiente, Parques y Jardines de Málaga. Posteriormente se eliminó la figura de Director del Jardín Botánico con lo que su gestión depende del área de Sostenibilidad y Medio Ambiente. Citando las palabras del anterior director de la Asociación de Amigos del jardín La Concepción, todo esto apunta a un tratamiento homogeneizador de este bien como un parque público más, posiblemente ya con menos significación de Botánico que de Histórico, que siempre lo será. Respecto a la función de entidad cultural que debería tener, no parece que haya ninguna estrategia definida a excepción de mantener una actividad botánica, pero sin vinculación con instituciones científicas. La divulgación principal se hace con las visitas guiadas. Desde hace tiempo se debería haber elaborado un Plan Director de uso y gestión.

Sí hay un hecho recurrente: la celebración de eventos y actividades que nada tienen que ver con un jardín botánico-histórico, que pueden ser una visión superficial de la cultura: bajo el argumento de hacer llegar a la población general conocimientos de tipo medio-ambiental, botánicos, estéticos, de significados históricos, de jardinería, etc. se han organizado mercadillos,



CAMIÓN USADO EN UNA BODA, DESLIZADO POR LAS ESCALINATAS E INVADIENDO LA FUENTE DEL TRITÓN. ESTE HECHO SUPUSO UNA IMPORTANTE INTERVENCIÓN SOBRE LA FUENTE Y LA ESCULTURA, AMBAS MUY DAÑADAS. 2019

jornadas de cine al aire libre, ferias de alimentación, además de las celebraciones de bodas habituales. Pero lo cierto es que las visitas no han aumentado significativamente, lo que demuestra que los que van a una fiesta o a un mercadillo normalmente sólo vuelven a otro evento lúdico, no a ver y ampliar conocimientos sobre plantas.

De este modo, el próximo espectáculo navideño (que ciertamente se publica como actividad controlada sin pretender que seas multitudinaria, con promesas de garantía de cuidado hacia el Jardín) parece estar en la misma línea de banalización de la cultura que al final no atrae a los ciudadanos hacia el interés por el conocimiento o el desarrollo de los sentidos, sino que transmite que los espacios verdes son lugares para festejos y espectáculos, eso sí, en marcos incomparables.

A la vista de algunos carteles donde se difunde esta próxima actividad, cuanto menos habría que pensar en la idoneidad de la contaminación lumínica que va a provocar, no precisamente buena para la fauna del espacio, por ejemplo, o los daños sobre especies botánicas, fuentes y esculturas que una mayor afluencia de personas puede ocasionar.

También se ha argumentado que en otros prestigiosos Jardines Botánicos se han llevado a cabo actividades similares. No creo que siempre debamos dar por bueno y aceptar sin atisbo de duda este razonamiento: cada institución puede tener unas circunstancias diferentes, un nivel de protección o unas capacidades de control y recuperación posterior distintas.

En resumen, ciertamente puede suponer alguna entrada extra de dinero, pero, esperemos, no a costa del correcto mantenimiento del Jardín Histórico.

Me pregunto: ¿Qué opinaría nuestro querido académico José Antonio del Cañizo?

CONFERENCIA

LA TORRE DE MONTAIGNE

José Manuel Cabra de Luna

NOTA DEL AUTOR:

Este texto corresponde a la conferencia dictada en la «Casa de Gerald Brenan», Churriana, Málaga, dentro del Ciclo «Los palacios de la memoria» el 23 de septiembre de 2021.

Salvo algunas modificaciones muy puntuales y propias del lenguaje hablado, he preferido conservar la literalidad de lo escrito entonces, por entender que el texto conserva así una mayor frescura, tan cara al propio Montaigne.

Hemos venido asistiendo en este interesante ciclo sobre «Los palacios de la memoria», dirigido por Pedro Pizarro y Alfredo Taján, a una serie de conferencias sobre los lugares desde donde autores muy diferentes fueron creando sus obras. Esos lugares han sido analizados desde las más diversas perspectivas, pues diversos han sido los creadores y los conferenciantes.

Y así hemos podido adentrarnos en la casa almeriense de José Ángel Valente de la mano de José Guirao y hemos podido ver cómo, ascendiendo por una escalera interior casi secreta, se llegaba al «terrado» desde donde los lienzos de la tarde

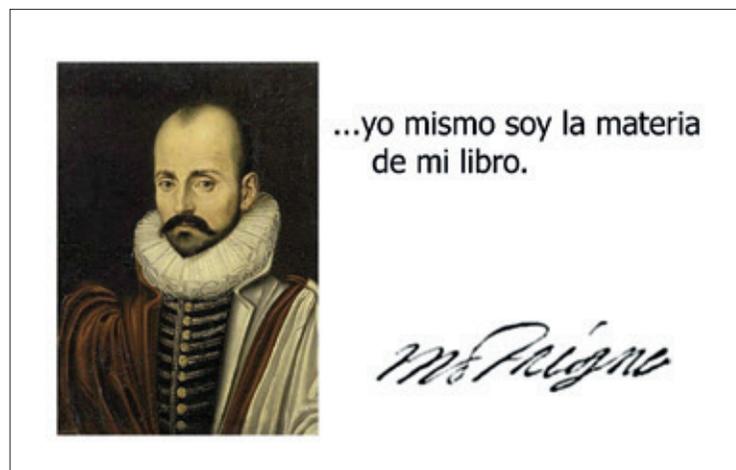
iban, mezclados con jirones de luz vespertina, cubriendo las verticales paredes de la Alcazaba. Leer los versos dedicados a esa visión desde las alturas del terrado fue el privilegio de algunos.

Hemos podido asistir, asimismo, a la políglota intervención de Francisco Jarauta hablándonos de la mansión de Goethe, de su ambiente doméstico, de su biblioteca y de la limpieza que imponía a la mirada el orden anhelado del maestro, que se sumergía en la naturaleza haciéndolo en un *hortus conclusus*, en el «huerto cerrado» de su jardín, tan bien recreado en las imágenes de la pintora y maestra de la fotografía M^a Ángeles Díaz Barbados y a quien el conferenciante citó con la admiración que la obra de la artista merece.

También hemos asistido a las diversas dependencias de un coleccionista, tanto durante sus años vieneses como en los últimos de Londres, a donde tuvo que huir de la barbarie nazi. Me refiero al despacho/consulta de Sigmund Freud, ávido acumulador de estatuillas africanas, compulsivo poseedor de objetos, como todo aquel que está tocado por ese agudo mal que es el coleccionismo. Fue la profesora Estrella de Diego la que nos introdujo en ese mundo fulgurante del hombre que abrió los abismos de la mente al conocimiento de otros mundos.

La escritora Eva Díaz habló de la casa de Murillo, pero sería presuntuoso por mi parte referirme a su intervención puesto que no pude

FIGURA 1. RETRATO DE MICHEL DE MONTAIGNE (AUTOR DESCONOCIDO), 1570



asistir a la misma. Alguna más se me escapa, pero he querido traer aquí a colación aquellas en las que he estado o de las que tengo referencia directa como homenaje a todas ellas y, porque sin duda es una gran idea la de adentrarnos en los lugares en los que los creadores fuerzan a despertarse a sus sentidos para poder penetrar en sus mundos interiores.

No siempre ocurre así porque hay autores en los que el viaje, el cambio constante de ubicación y de trabajo, la multiplicidad de ambientes, son precisamente los acicates más potentes para dar suelta a su creatividad.

Otros, en cambio, requieren de un entorno sosegado y, sobre todo, de un ambiente al que estén (permítanme la palabra) «aclimatados». Su medio de cada día, al que pertenecen y en el que se hallan. Necesitan su biblioteca, su sillón, su mesa, su lámpara con una inclinación especial para que el papel o la pantalla no reflejen la luz indebidamente; sus útiles de escrituras, los suyos, no otros cualesquiera, en suma, ese su ambiente casi neuróticamente poseído. Ese mundo familiar y muy cercano es el que le permite sumergirse en las íntimas aventuras del espíritu.

Hoy vamos a hablar de un autor que pertenece a la especie de los últimos referidos, que gustaba de viajar pero que para pensar y escribir debía estar en su cubil. Posiblemente no haya en la historia de nuestra cultura cercana un escritor más unido, más fundido diría yo, con su lugar de trabajo como es el caso de Montaigne y su torre. Estamos hablando de una de las figuras señeras de Occidente, el hombre que se atrevió a hablar de sí mismo, a penetrar en su yo (y, por tanto, en el nuestro) sin ocultaciones, sin miedo a mirarse en el espejo interior que todos llevamos dentro y que, hasta él, había estado velado. (figura 1).

Permítanme una cita personal, muestra de mi admiración por él:

«Desembarco en el “Charles De Gaulle” y tomo un taxi. Doy la dirección de siempre, Rue du Monsieur Le Prince y casi al final de la misma, cuando ya entronca con el Bou-



FIGURA 2. ESTATUA DE MONTAIGNE EN PARÍS

levard Saint Michel, me bajo en el Hotel du Monsieur Le Prince, que se encuentra junto a una tienda singular pues está dedicada a artículos solo relacionados con el mundo de Tintín y sus personajes y objetos, la perrita Milú, los conspicuos Hernández y Fernández, el capitán Madoz y su sempiterna pipa... etcétera. El Hotel es de esos inverosímiles hoteles del Barrio Latino en los que, de un antiguo rellano de escalera han conseguido sacar un cuarto de baño conservando el propio rellano... Dejo las maletas tras registrarme en la minúscula consejería y al salir tomo la dirección del Boulevard Saint Michel bajando hacia el Sena.

A medio camino, a la derecha, se cruza la Rue des Écoles y giro por ella para encaminarme a la Sorbona. Frente al imponente edificio universitario se halla la estatua, Montaigne sentado y con las piernas cruzadas, nos espera (figura 2). Hay



IZQUIERDA: FIGURA 3. PARÍS. BRASSERIE BALZAR. DERECHA: FIGURA 4. ANDOUILLETTE 5 A

en su rostro una sonrisa burlona en la que está recogido todo el escepticismo de que fue capaz a lo largo de su vida. La escultura es de bronce patinado en oscuro, pero la pierna que está cruzada y, por tanto, más alta, tiene el pie dorado, completamente brillante porque todos los estudiantes, antes de acudir al examen van a pedir suerte al sabio maestro y rozan su pie con la mano; de ahí el desgaste de la pátina. Ya no soy estudiante o, al menos, ya no sufro la dura prueba de los exámenes (aunque esto de las conferencias se parece un poco a ellos), y por eso sigo acudiendo a él para que me asista en los trances difíciles, como es este el caso.

Por un momento, cedo a la tentación y encamino mis pasos al Musée de Cluny, dedicado a la Edad Media, a rendir también un rápido homenaje a uno de los tapices que están en la Sala principal del Museo.

Son seis los tapices, los cinco primeros, todos ellos de igual tamaño, se dice están dedicados a los cinco sentidos: gusto, oído, vista, olfato y tacto; pero el sexto que tiene un tamaño ligeramente superior, el más bello de todos, tiene un lema que se puede leer en la parte superior de la tienda que se levanta detrás de los personajes y que lo hace aún más misterioso que a su propio conjunto: *À Mon Seul Désir*. Esta ambigua y oscura expresión ha sido traducida de muchas formas, como, por

ejemplo: “mi (único) deseo”, “sólo según mi deseo”, “sólo por deseo mío”. Quizá esta ambigüedad tan oscura es la que llevó a Luís Cernuda a adoptar la frase como lema de toda su obra poética, a la que tituló *La realidad y el deseo*. Estos tapices, tejidos en Flandes, fueron realizados aproximadamente por los años en que Montaigne naciera (figura 5).

Subyugado por tan delicada belleza abandono la contemplación de mi tapiz preferido y marchó hacia la estatua del maestro Montaigne para darle de nuevo un adiós y rendirle un último homenaje; esta vez de orden culinario. Justo enfrente de la imagen de Montaigne está la Brasserie Balzar (figura 3), con casi ciento cuarenta años de anti-güedad. Instalado en ella pido, para horror de mi acompañante, mi mujer, lo que ya constituye casi un rito: una “*andouillette 5 A*”, una especie de salchicha hecha a base de menudo y tripas de cerdo y ternera, aderezada con una salsa de mostaza. El camarero me advierte si yo sé de qué está hecha semejante pieza culinaria, le indico que sí que es muy amable por advertírmelo pero que me la traiga y, evocando a Montaigne, doy buena cuenta de ella. Esta especialidad culinaria se hace en diferentes lugares de Francia y uno de ellos es el Perigord, región de la que es natural nuestro autor. Está perfectamente documentado que ya en vida de Montaigne era conocida y estimada esta preparación.



FIGURA 5. TAPIZ EN EL MUSÉE DE CLUNY, PARÍS

El nombre de “*Andouillette 5 A*” (figura 4) le viene porque existe una sociedad culinaria que es la que certifica la calidad del producto y lo más probable es que fuera estimada por nuestro hombre ya que siempre hizo firme protesta de que gustaba más de la comida de los campesinos y la gente sencilla que la de los palacios. La sociedad se llama “*Association Amicales des Amateurs d’Andouillette Authentique (5 A)*”.

París fue siempre una ciudad muy estimada por nuestro autor, aunque, salvo cuando estaba en su castillo, fue más bien un hombre de paso, montado a caballo, como él escribió que más le gustaba estar.»

(Fin de la cita personal)

Montaigne es autor de una sola obra, lo cual es infrecuente en nuestra tradición literaria. Y decimos que solo escribió una obra por-

que, aunque los *Ensayos* se estructuran en tres libros, se trata de una obra única (figura 6). Hay otra obra, que se titula *Diario de un viaje a Italia (por Suiza y Alemania)*. Pero ese libro no tiene una autoría clara pues, siendo lo que su nombre indica, un diario de viaje, parece que fue su secretario quien iba tomando notas de aquí y de allá, unas veces dictadas por Montaigne y otras de su propia cosecha. De todas formas, esa obra, aunque distraída, no deja de ser una obra menor, en relación con el corpus y la enjundia de los *Ensayos*.

Tienen estos un prólogo que, junto con el del Quijote, pienso que constituyen los dos más importantes de nuestra cultura editorial o, al menos, de los más conocidos. El de Cervantes, escrito alrededor del año 1600 se titula propiamente «*Prólogo*», mientras que el de Montaigne es un pequeño texto, que titula «*Al Lector*».

Aunque breve, el de nuestro autor es sustancioso y hartamente descriptivo de qué es lo

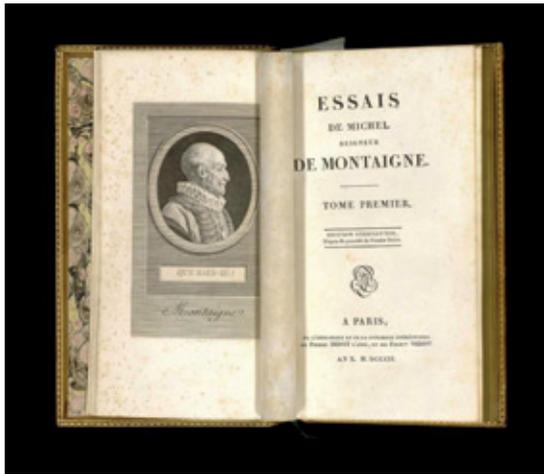


FIGURA 6. MONTAIGNE. ENSAYOS

que el escritor se propone en su libro. Comienza diciendo, por si alguna duda cupiese, que:

«Este es un libro de buena fe, lector... / ...

...Quiero que en él me vean con mis maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo ni artificios: pues píntome a mí mismo. Aquí podrán leerse mis defectos crudamente, y mi forma de ser innata, en la medida en que el respeto público me lo ha permitido ... / ...

... Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro: no hay razón para que ocupes tu ocio en tema tan frívolo y vano. Adiós pues.»

De Montaigne, a uno de marzo de mil quinientos ochenta.

Hablando en términos generales se puede afirmar que, con la excepción de las Confesiones de San Agustín (quien nos dice: soy yo mismo quien habla de mí), nunca hasta ahora un autor había decidido hablar de sí mismo y sólo de sí mismo y que ésa fuese la materia de su obra.

Con ello está iniciando la gran aventura de penetrar en el yo más profundo; está na-

ciendo lo que en nuestro lenguaje literario es conocido como el ensayo. No desea contarnos una historia, no se deja llevar por el lenguaje metafórico de la poesía, ni describe paisajes, pueblos o personas, su apariencia o su carácter, sino que lo que pretende es auto-conocerse, viajar a su interior a veces con lenguaje culto, refinado y cuajado de citas clásicas y otras veces usando la lengua más popular y directa, nunca vulgar. Un hombre sencillo, aunque gentilhomme, que, por su capacidad para decir sabiamente la verdad a su interlocutor sin ofenderlo, por fuerte y duro que sea lo que deba decirle, acabará siendo consultado por el mismo Rey y por el aspirante al trono, mediando en las duras batallas de una Francia partida en dos por las guerras de religión, y que cuando le ofrecen cargos, prebendas y compensaciones económicas las rechaza, con respeto, pero con rotundidad.

No podremos entender los escritos de nuestro autor si no sabemos quién fue, cómo vivió, cómo era el mundo que le rodeaba, la sociedad de su tiempo e incluso su geografía vital.

FIGURA 7. LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA DEL CASTILLO DE MONTAIGNE



Por ello les ruego me permitan que señale, siquiera sea a grandes rasgos, unas notas que nos den pistas suficientes para conocer un poco a nuestro hombre, ya que su libro, el que escribió en su torre, trata de él mismo.

GEOGRAFÍA DE MONTAIGNE

Michel de Montaigne (que era la forma antigua de Montagne), nació en 1533 en el dominio de su padre Saint Michel de Montaigne, y a quien el rey le había concedido el título de *Sieur de Montaigne*.

El castillo, que el padre de nuestro autor había heredado de su predecesor casi en ruinas, fue totalmente reconstruido por él, aunque hay certeza de que la entrada al recinto y la torre ya existían para entonces en el mismo estado que hoy. El dominio del señor Eyquem, pertenece al «Perigord blanco»; así nombrado porque existía, más al Este, otro Perigord, el negro. Montaigne se encuentra al noroeste de Burdeos y a corta distancia, 40 kms. (figuras 7 y 8).

FIGURA 9. JEAN LACOUTURE.
MONTAIGNE A CABALLO

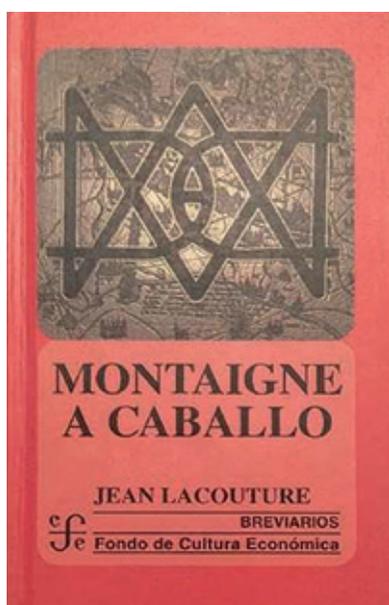


FIGURA 8. EL CASTILLO DE MONTAIGNE

LA FAMILIA Y LA FORMACIÓN

Para muchos, su padre Pierre Eyquem era lo que socialmente se entiende en términos coloquiales como «un recién llegado», un *parvenu*. Esta expresión es la que usa uno de los biógrafos franceses de Montaigne, Jean Lacouture, en su obra *Montaigne a caballo* (figura 9).

La familia llevaba varias generaciones comerciando con pescado seco, colorantes (sobre todo pastel) y vino de Burdeos. El pastel es una planta originaria de la India y cuyo nombre científico es el de *Isatis tinctoria*. Muchos de los tejidos que se usaron desde la Edad Media y sobre todo los ropajes de faena de las mujeres en el campo o en las faenas domésticas, que se teñían de un azul pálido con ecos de color lila desvaído.

Hoy la industria derivada de esa planta se ha recuperado y con ella se hacen jabones, tintes para los tejidos, pinturas artísticas como gouaches, tintas o acuarelas y variados productos cosméticos. He usado ese material pictórico y les aseguro que es de extraordinaria calidad y belleza, no exenta —por otra parte— de una cierta tosquedad.

Despectivamente, cuando nuestro hombre era joven, se decía que los Eyquem aún «olían a pescado» como tradicionales vendedores de arenques que eran... Pero el padre, Pierre, decide cambiar de actividad y profesión pues era



ARRIBA: FIGURA 10. CASTILLO DE MONTAIGNE, HEREDADO Y RECONSTRUIDO. ABAJO: FIGURA 11. ENTRADA AL RECINTO DEL CASTILLO

la manera más rápida de modificar su estatus social y se decide por la carrera de las armas, estando cerca de diez años luchando en Italia junto a Francisco I, y de donde regresa con la estima social y el preciado título de *sieur* de Montaigne. El castillo que había heredado en ruinas es reconstruido (figura 10), como hemos dicho antes y las tierras que le rodeaban unificadas tras diversos procesos y compras y ya tenemos a la familia con una importante propiedad, de aspecto imponente, en plena producción agrícola y de la que toma nombre su título nobiliario. Que fue hombre emprende-

dor y honorable lo prueba el hecho de que, al poco tiempo, en 1554, el señor de Montaigne ya es Alcalde de Burdeos.

La familia materna tiene ascendencia judeo española. Originarios de Aragón, Calatayud, donde se conservan trazas documentales, Antoinette de Louppes de Villeneuve casó con Pierre de Eyquem en 1528. Hemos dicho el nombre ya afrancesado pues el que fuera abuelo materno del escritor tuvo antes por nombre el de García López de Villanueva.

Eran años de extraordinaria mortalidad infantil y, tras varios hijos que murieron al poco de nacer, vino al mundo en 1533 y en el mismo castillo de Montaigne (figura 11), Michel, al que comenzaron prontamente a llamar Micheau (su equivalente sería Miguelito o Miguelón) y el padre se propuso dar al varón una educación diferente. Según nos dice el ya citado Jean Lacouture, se guía por las máximas educativas de Erasmo de Rotterdam establecidas en el *De Pueris* y así lo educa en el latín precoz, la libertad de costumbres, las artes aplicadas y la dulzura de trato.

Toma una insólita decisión, que, con la visión de hoy, si bien podría tildarse de hondamente democrática, creo estaría severamente prohibida. Y es que durante los tres primeros años de su vida Micheau fue entregado para su crianza a una familia de campesinos pobres que habitaban en una cabaña en las propias tierras de labranza pertenecientes al castillo. Transcurridos los tres primeros años de vida es separado de ese matrimonio de campesinos y entregado para su educación, ya en el propio castillo familiar, a un preceptor y dos ayudantes alemanes, que no sabían francés y le hablaban exclusivamente en latín. Con ellos, según algunas fuentes, también aprendió griego. Cuando algún miembro del servicio de la casa se dirigía al niño lo tenía que hacer en latín, no porque lo supiera sino porque al exigirlo así el señor, los criados debían aprender en la lengua de Virgilio las frases apropiadas. Por ello puede afirmarse que esa fue la lengua materna de nuestro hombre.

No podemos dejar de tener en consideración que sólo en 1539, al cumplir Michel la edad de seis años, es cuando el rey Francisco I dicta la ordenanza de Villers – Cotterét por la que el francés pasa a ser lengua oficial del reino.

Siendo ya el francés la lengua oficial del país, es enviado al prestigioso colegio de Guyena, para gentes nobles y, más tarde, estudia leyes en Toulouse, que por aquel entonces tenía unos estudios jurídicos de mejor consideración que los que se impartían en Burdeos. Al terminar los estudios de leyes en la antigua Tolosa, ya no cursaría ningún otro estudio oficial; pero nuestro autor, cumplida la veintena ya tiene una extraordinaria formación clásica de griegos y latinos, aunque más de éstos que de aquellos.

MONTAIGNE, VIDA CIVIL

Ya hemos dicho que en 1554 (tenía pues Montaigne 21 años) el padre, Pierre de Eyquem, accede al cargo de Alcalde de Burdeos y al joven Montaigne lo vemos un poco más tarde que el padre cesara en la Alcaldía (el cargo de Alcalde dura dos años) como consejero de la Cour des Aides (una especie de Tribunal Económico Administrativo) y al poco tiempo después, en 1557, con solo 24 años, ingresará como miembro del Parlamento de Burdeos, donde le sucede uno de los acontecimientos más importantes de su vida.

DE LA AMISTAD

Poco tiempo atrás había conocido en París a un joven culto, apuesto, brillantísimo que, como él, sabía latín y griego, por lo que leía con entera fluidez a los clásicos, me refiero a Étienne de la Boétie. Tenía también estudios de Leyes.

Cuando Montaigne ingresa en el Parlamento de Burdeos (una especie de Cámara Autónoma de la región) se encuentra allí con aquel joven que tanta impresión le había causado en París y su amistad se hace intensísima. Son dos almas gemelas, o mejor, dos espíritus absoluta-

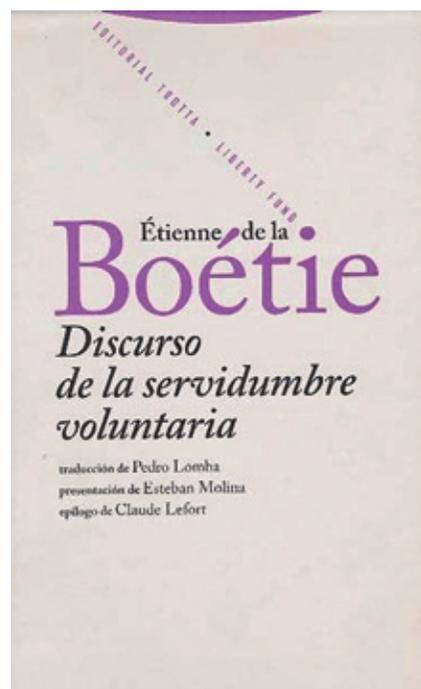


FIGURA 12. ÉTIENNE DE LA BOÉTIE.
DISCURSO DE LA SERVIDUMBRE
VOLUNTARIA

mente complementarios. Montaigne está soltero, mientras Étienne está casado con una viuda que aportó dos hijos al matrimonio. La relación entre ambos es estrechísima, hasta el punto que Lacouture, citando a André Gide la tilda de ho-merótica; se consumara o no físicamente.

A los dieciocho años, Étienne de la Boétie había escrito un libro que, con todas las imperfecciones que se quieran, dados los pocos años del autor, es de las obras más valientes y de mayor clarividencia que en nuestra literatura política hayan sido escritas, un auténtico latigazo contra la tiranía y un canto a favor de la libertad y la responsabilidad personal. Me refiero al *Discurso de la servidumbre voluntaria*, también conocida como *El Contra Uno* (figura 12). En él su autor les dice a los hombres lo que éstos, auto engañándose, no quieren decirse a sí mismos.

Escribe así Étienne: «Lo único que los hombres no desean es la libertad, y no por otra razón que ésta: porque, si la deseasen, la obten-

drían. La enfermedad mortal del hombre es el placer del esclavo, ese embrutecimiento al cual llaman los hombres vida. ¿Es eso, acaso, vivir feliz?, ¿es eso, acaso, vivir?».

(Hay aquí como un eco precedente de lo que mucho más tarde escribiría Nietzsche).

En 1563 muere Étienne de la Boétie, dejándole a su amigo Montaigne la biblioteca y las disposiciones de última voluntad sobre qué hacer con sus manuscritos. Habían coincidido en la vida escasamente seis años, pero fueron suficientes para que la de Montaigne quedara marcada para siempre por esa relación. Tiempo después, cuando el escritor se retira a su torre para reflexionar y escribir su obra salvífica, alumbró el que para muchos (y yo con ellos) es el mejor ensayo de todos los que escribió y al que tituló *De la amistad*, que es el capítulo XXVIII del Libro Primero. En él nos dice, refiriéndose al amigo ido:

«...amistad que hemos alimentado entre nosotros, en tanto que Dios ha querido, tan entera y perfecta que no se conocen ciertamente otras semejantes, y entre muchos hombres no acostumbra a verse ni rastro de ella. Son precisas tantas cualidades para construirla, que ya es mucho si el azar lo realiza una vez cada tres siglos...»

«... en la amistad de la que hablo, se mezclan y confunden una con otra en unión tan universal, que borran la sutura que las ha unido para no volverla a encontrar. Si me obligan a decir por qué le quería, siento que sólo puedo expresarlo contestando: «porque era él; porque era yo...»

«...Estaba yo tan hecho y acostumbrado a ser siempre dos que pareceme que sólo soy a medias».

Cosa muy distinta será siempre la relación entre hijos y padres, y Montaigne con la claridad de juicio y el sentido común que le caracte-

riza, escribe: »Los hijos hacia los padres sienten más bien respeto. La amistad se alimenta de comunicación y ésta no puede darse entre ellos a causa de la disparidad demasiado grande, y ofendería, en caso de que se diera, a los deberes de la naturaleza. Pues ni todos los pensamientos secretos de los padres pueden comunicarse a los hijos, para no engendrar una intimidación malsana, ni las advertencias y correcciones, que son una de las misiones más importantes de la amistad, podrían ser ejercidas por los hijos hacia los padres.»

Pocas veces hemos visto un mejor, breve y certero análisis de las relaciones posibles entre padres e hijos. Él tuvo mucho y buen respeto por su padre, quien le cuidó y educó para ser un gran hombre y lo fue, no a la manera en que el padre hubiese querido, pero sí en alteza y excelencia. No fueron amigos, cosa imposible y no deseable según él mismo señala, sino que fueron un buen padre y buen hijo.

MATRIMONIO Y DESCENDENCIA

En 1565, dos años después de que muriera su gran amigo Étienne de la Boétie, Montaigne, gran admirador también de las mujeres con quien defendía siempre la mayor naturalidad en las relaciones, contrajo matrimonio con François de La Chaussaigne, hija de otro miembro del Parlamento bordelés. La relación entre ellos fue siempre fría.

De esa unión nacieron seis hijas, pero todas murieron salvo la última, Leonor; que acabaría casando con otro reconocido personaje de la ciudad, François de la Tour.

Vista con ojos de hoy la relación digamos intelectual de Montaigne con las mujeres nos resultaría cuando menos chocante y pensemos en que, así como declara profusamente a lo largo de toda su obra la admiración que siente por el padre, a la madre tan solo la cita en breves ocasiones y de manera muy circunstancial. Quizá porque nunca tuvo en demasiada consideración al matrimonio, al

que veía como una necesidad para permitir la educación de los niños e incluso piensa que el amor romántico es un atentado contra la libertad del individuo y llegando a decir que «... el matrimonio es una jaula: los pájaros fuera desesperan por entrar, pero los de dentro desesperan por salir.»

Y lo cierto es que a la esposa y a la hija no las cita en su obra más que en dos ocasiones. Hay quien atribuye esas omisiones a que, al haber sido educado en la cultura antigua más estricta en la que la mujer no gozaba de consideración en los círculos intelectuales, el discípulo se ciñe a continuar con esa actitud omisiva.

LA JOIE DE VIVRE, LA ACEPTACIÓN DE LO MÁS NATURAL COMO ALGO NATURAL

Con la mesura y afán de claridad y verdad con que siempre viviera, Montaigne asume una vida de aceptación de lo que él es y de lo que le rodea. Todo lo que es acorde a la naturaleza es de su conformidad y ese es el fundamento de su encomiable alegría de vivir. Su pertenencia al mundo católico no le ayudaría precisamente a ello, pero él siempre se esforzó en que su religión se acomodara a una vida en libertad, a la que amaba tanto como a la más plena naturalidad. En el Capítulo V del Libro Tercero de los *Ensayos*, al que disfraza con el ambiguo título de «*Sobre unos versos de Virgilio*», no le duelen prendas en referirse a la cópula humana diciendo: «...por un lado, empújanos a ella la naturaleza, habiendo unido a ese deseo la más noble, útil y placentera de todas las operaciones, y por otra parte, déjanos acusarla y rehuirla como insolente y deshonesto, avergonzarnos de ella y recomendar la abstinencia. ¿No somos muy brutos al considerar brutal la operación que nos crea? ... ¡cuán monstruoso es este animal que se produce horror a sí mismo, a quien pesan sus propios placeres; que se juzga malhadado!»

La gran lucha intelectual y espiritual, que no religiosa, de nuestro autor fue siempre la de ser capaz de verse tal cual es, y aceptarse. Para él no hay acto execrable si es conforme a una vida natural. ¿No bastan para ello suficientemente las breves citas que he realizado?

PENSAR EN LA MUERTE

Montaigne dedica el Capítulo XX del Libro Primero a la muerte. Por lo que ya conocemos de nuestro hombre la aceptación de ella debe producirse sin alharaca alguna, con discreción diríamos y parafraseando a Cicerón titula ese Capítulo *De cómo filosofar es aprender a morir*.

Montaigne nos dice que «...es la muerte la meta de nuestra carrera, es necesario que apuntemos a ella; si nos espanta, ¿cómo será posible dar un paso adelante sin fiebre? El remedio del común de los mortales es no pensar en ella. mas, ¿de qué brutal estupidez puede venirle tan burda ceguera?»

Comparemos estas palabras con las del filósofo Spinoza (que nació un siglo más tarde) y que nos dice: «En nada piensa el hombre sabio menos que en la muerte», a la que ve, por tanto, como algo que no pertenece propiamente a la vida. Heidegger, en cambio, existencialmente más cercano a Montaigne, pensará del hombre que es «un ser para la muerte», que se sabe abocado a ella.

MONTAIGNE Y LAS LEYES

En este punto nuestro autor se muestra con una absoluta modernidad de pensamiento. Hijo de un Renacimiento tardío, cuando hacía ya tiempo que el hombre se había convertido en la medida de todas las cosas, Montaigne escribe con clarividencia excepcional y nos dice en el Libro Tercero, Capítulo XIII, que titula *De la experiencia*:

«...Y es el caso de que las leyes se mantienen vigentes no porque sean justas, sino porque son leyes. Es el fundamento místico



FIGURA 13. EL AUTOR ANTE LA TORRE

de su autoridad; no tienen otro. El cual les sirve muy bien. Suelen estar hechas por necios; más a menudo por gentes que, por odio a la ecuanimidad, carecen de equidad; en todo caso, siempre por hombres, autores vanos e irresolutos... /... cualquiera que las obedezca por ser justas no las obedece justamente por lo que debe.»

Las leyes, hechas por hombres como nosotros y a veces peores que nosotros (y no precedentes de Dios) son el fundamento del orden social y lo son por su solo existir y por ello hay que obedecerlas, porque la sociedad moderna y, con ella, el Estado moderno, se sustenta en ellas.

Ese es el salto de la política teológica a la política laica, a la concepción moderna de la sociedad. Sus contemporáneos como Bodino o Hobbes, afirman lo mismo.

El valor de la ley es para Montaigne, antes que otra cosa, un valor formal; son las vigas que sujetan la techumbre del Estado. Atrás queda la teología y su aplicación práctica, la religión, porque sucede que el pensamiento del hombre se asienta exclusivamente en la razón. Montaigne es, en esa afirmación, un pensador de un carácter muy moderno y marca el fin de una concepción de la historia (el Renacimiento) para dar cuerpo y paso a la Modernidad (figura 13).

LAS CIRCUNSTANCIAS HISTÓRICO-POLÍTICAS EN QUE DISCURRIÓ SU VIDA

Montaigne vivió en un país dividido. La semilla de la escisión religiosa había anidado fuertemente en la sociedad de su tiempo y dividido territorios y familias, hasta el punto de que en la de nuestro autor varios de sus hermanos eran protestantes calvinistas, mientras él, aunque a su manera, siempre perteneció a la ortodoxia católica. Las diferencias entre los católicos (que se llamarían más tarde la Liga) y los protestantes (conocidos por los Hugonotes), fueron constantes durante toda la vida de Montaigne, aunque se recrudecieron especialmente entre 1562 y 1598 (él murió en 1592, es decir, seis años antes de que concluyeran las hostilidades).

En el periodo indicado tuvieron lugar las indicadas guerras de religión que fueron un total de ocho, que concluyeron con la conversión al catolicismo de Enrique IV, en julio de 1593, y que, al entrar en París, según la tradición oral, se justificó con la famosa frase de: «París bien vale una misa».

En estos cuarenta años de continuo guerrar, la Sociedad francesa conoció una reestructuración de clases y centros de poder, los Borbón, los Guisa o los Montmorency, que a veces se alternaban de bandos, en ocasiones ayudados por España los católicos y por Inglaterra los Hugonotes, y que se disputaron el trono de Francia y el de Navarra (entiéndase, la Navarra francesa, la que se halla al norte de los Pirineos). En estas terribles circunstancias, que no eran sino la de una auténtica guerra civil, Montaigne brilló como una auténtica estrella de la diplomacia; su carácter pausado, templado y tolerante, respetuoso e independiente, sirvió para en muchas ocasiones sentar a la misma mesa a los representantes de uno y otro bando y, en ocasiones, los que llegarían a ser los más altos mandatarios de la nación ya unificada, se alojarían en su castillo.

Pero una cosa es ser un mediador que concilia, que desatasca situaciones de extrema con-

flictividad y otra muy diferente es servir al poder entrando en la Corte. Cuando el propio Rey le propone entrar a su servicio, en carta de 2 de septiembre de 1590, Montaigne le responde: «...jamás alcancé ningún beneficio de la liberalidad de los reyes, como tampoco lo solicité y no recibí pago por los pasos empleados en sus servicios, con lo cual vuestra majestad ha tenido en parte conocimiento. lo que hice por sus predecesores, mayormente por vuestra majestad lo haré; soy, señor, todo lo rico que puedo desear.»

Tengo para mí que Montaigne, hombre culto, habilísimo en las relaciones sociales, conocedor de sí mismo y, por tanto, del alma humana en general, se complacía extraordinariamente en poner su persona y saber al servicio de (hoy diríamos), la resolución de los conflictos humanos, pero no lo hacía por obtener riquezas sino respeto y reconocimiento, vanidad y humildad a partes iguales, que le proporcionaban lo que siempre anheló y según sus palabras, por lo que anduvo loco: la más extrema libertad.

MONTAIGNE EN SU TORRE

Entre 1570 y 1571, cuando Montaigne tenía 37/38 años, decide dejar la vida oficial civil, es decir, abandona el parlamento bordelés y la mediación política que tantas veces realizara entre los diferentes bandos en conflicto en la contienda civil que asolara a su patria. Piensa, no sin elegancia moral de gentilhombre, que la hora de su muerte no es lejana y decide instalarse en su biblioteca, más bien diría, en la torre que se encuentra a la entrada del Castillo, pero en una esquina del gran patio y, por tanto, alejada de aquel (figura 14). De alguna manera este hombre, que había aprendido a pensar sin certezas, que había adoptado como lema que se hizo grabar en un medallón que siempre colgaba de su cuello el lema *¿Que sais je?* (¿Qué sé?); ese caballero, ya gentilhombre, aunque no de la gran nobleza, que hablaba y leía latín y griego y al que, por tanto, no le era ajeno el ancho mundo de los clásicos, comedido, sereno pero amante



FIGURA 14. LA TORRE

de los placeres que la vida (y con ella el propio cuerpo) pudiera depararle, ese hombre no apegado en exceso a las riquezas, pero que agradece tener un buen patrimonio que le permite una vida sosegada, aunque siempre esté reneando de que lo malo de los patrimonios es que hay que cuidarlos, ese epicúreo, sobremanera escéptico, hedonista, tachado más tarde de pirrónico, ese hombre, en gesto insólito, decide sumergirse en sí mismo, vivirse y olvidándose un tanto del ajetreo del mundo, decide retirarse y dedicarse al propio conocimiento con la mayor naturalidad y profundidad que pueda y él mismo nos cuenta dónde y cómo lo hace y en el libro tercero de sus *Ensayos*, escribirá lo que sigue y tenemos con ello una información privilegiada, pues no sabemos que exista mejor y más detallada descripción del lugar en el que se engendra una obra literaria. Dice así: «...retírome en casa algo más a menudo a la biblioteca, des-



ARRIBA: FIGURA 15. EL ALTAR DE LA PEQUEÑA CAPILLA
 ABAJO: FIGURA 16. EL DORMITORIO

de la que alcanzo a gobernar mi hacienda. estoy a la entrada y veo abajo mi jardín, mi corral y la mayoría de los cuerpos de mi casa. Allí hojeo ya un libro, ya otro, sin orden ni concierto, de modo deshilvanado; ora sueño, ora apunto y dicto, mientras paseo, las ideas aquí presentes. Está en el tercer piso de una torre. el primero es la capilla, el segundo una habitación y sus aposentos, en la que me acuesto a menudo para estar solo. Encima tiene un guardarropa. Era en el pasado el lugar más inútil de la casa. Paso en él la mayor parte de los días de mi vida y la parte de las horas de día. Jamás estoy allí por la noche. Hay un gabinete contiguo asaz apañado, capaz de albergar fuego en invierno, abierto de

modo muy agradable. Y si no temiera las preocupaciones más que los gastos, preocupaciones que me apartan de toda tarea, podría añadir fácilmente a cada lado una galería de cien pasos de largo y doce de ancho, al mismo nivel, pues hallé levantados los muros para otro uso a la altura que necesito, todo lugar retirado exige un paseo. Mis pensamientos dormitan si los dejo parados. No funciona mi mente si no la mueven las piernas. a todos aquellos que estudian sin libros les ocurre otro tanto. Es de forma redonda y no tiene liso más que lo que necesito para la mesa y la silla, y al curvarse, me ofrece, con solo echar un vistazo, todos mis libros colocados en cinco niveles todo en derredor. Tiene tres vistas de rica y abierta perspectiva y dieciséis pasos de libres de diámetro. en invierno estoy allí menos continuamente, pues está mi casa encaramada en un cerro y no hay aposento más aventado que éste; y pláceme por ser de acceso algo difícil y estar apartado, tanto por el fruto del ejercicio como por alejar al gentío de mí. Este es mi cubil. Intento conservar totalmente el dominio sobre él y sustraer este único rincón de la comunidad conyugal, filial y civil. En cualquier otra parte tengo solo una autoridad verbal: en esencia, confusa, imísero aquel, a mi parecer, que no tenga en su casa un lugar donde pertenecerse, donde hacerse a sí mismo la corte, donde ocultarse! La ambición exige a los suyos estar siempre exhibiéndose como la estatua de un mercado: «*magna servitus est magna fortuna*» [una fortuna grande es una esclavitud grande: Séneca, pol. 6.4] ini siquiera tienen su retiro para retirarse! nada me parece tan duro en la austeridad de vida que profesan nuestros religiosos como lo que sé de algunas de sus compañías que tienen como regla una perpetua sociedad de lugar y asistencia numerosa entre ellos, para cualquier acto. Y hallo más soportable de algún modo el estar siempre sólo que no poder estarlo jamás.»

En esa soledad, que por buscada ya no es ni amarga ni seca, Montaigne va alumbrando su obra singular.

La capilla a la que se refiere y que está en la planta baja de la torre es un pequeño (muy pequeño) recinto circular con algunas pinturas yo diría que al fresco o de técnica similar (figura 15). El techo de ese casi minúsculo lugar sagrado, un tanto abovedado como sería la bóveda celeste está cuajado de estrellas, el cielo muy azul y las estrellas doradas; todo ya muy desvaído. La primera vez que las vi me recordaron a esos cielos un tanto «naifs» de los códices medievales. En el altar unos dibujos de ángeles al fresco. EL ambiente es de una extraordinaria humedad que no impide la posibilidad de un profundo recogimiento. Subiendo al piso superior nos hallaremos en una habitación y sus aposentos en la que Montaigne dice que se acuesta a menudo para estar solo (figura 16). En esta estancia hay hoy una cama con baldaquino y algunas sillas.

Son muebles de épocas, pero de ninguna manera pertenecientes en su día al escritor. En esta habitación me sucedió una anécdota que me van a permitir ustedes que les cuente. En una esquina hay un pequeño busto de Montaigne, tallado en mármol y colocado sobre un túmulo cubierto con terciopelo rojo. Nuestro guía nos dijo que la cabeza del escritor estaba a la misma altura que este tuvo en vida. Me permití hacerme una foto a su lado con el resultado que ustedes ven (figura 17). Mi alegría fue grande cuando comprobé que superaba en algunos centímetros, la altura física de Montaigne. Él, por otra parte, aceptó muy bien lo que la naturaleza le había dado o, mejor, lo que no le había dado y escribe así:

«...Y es el caso que soy de una estatura algo por debajo de la media. Este defecto no solo es feo, sino también incómodo, precisamente para aquellos que tienen cargos y mando: pues la autoridad que da una bella presencia y majestad corporal viéneles a faltar. Caius Mario no aceptaba de buen grado soldados que no tuviesen seis pies de altura. Los hombres bajos, dice Aristóteles, pueden ser



FIGURA 17. EL AUTOR Y MONTAIGNE

bonitos, pero no bellos; y conócese un alma grande por su grandeza, así como la belleza por un cuerpo alto y grande.»

(LIBRO SEGUNDO. CAPÍTULO XVII.
DE LA PRESUNCIÓN)

En esa estancia hay dos particularidades que me importan reseñar. De un lado, que tiene dos pequeñas ventanas que una posee una vista parcial del patio del castillo y la otra la tiene hacia una rosaleda y hacia los viñedos de la Propiedad.

De otro lado, hay un pequeño hueco, realmente exiguo, donde está colocada una sillita y en la que ignoro si son inventos de los guías, se nos cuenta que Montaigne se ocultaba cuando oía subir a alguien por la escalera, escondiéndose, para que le dejaran tranquilo. En el lateral de esa habitación / dormitorio de descanso, se en-



FIGURA 18. LA BIBLIOTECA

cuentra una pequeña habitación, cuya finalidad ignoro.

Subiendo un piso más llegaremos al que sin duda es la parte más noble, interesante e importante de la torre. Lo que fuera biblioteca y la pequeña saleta contigua, que tiene chimenea, están ambas en general, en un estado muy descuidado. Toda la torre está, a mi parecer, en muy deficiente estado si pensamos que es el lugar donde, de alguna forma, tiene origen lo que luego se conocería como humanismo (figura 18).

Sobre las vigas de esa biblioteca de la tercera planta, Montaigne se hizo pintar una serie de máximas y sentencias que durante todo el tiempo en que se dedicó a escribir sus ensayos, en realidad el resto de su vida, le acompañarían siempre. Están escritas en griego y en latín y el orden en que están colocadas es el que resulta del plano que les muestro en pantalla. En las vigas transversales, las que están divididas en tres espacios y van de derecha a izquierda, existen 46 máximas y en las vigas del frente atrás existen otras cuatro máximas de cada una. En total pues 54 frases que, de seguro, servirían a Montaigne como acicate para su escritura y como

fundamento de su pensar. Recordemos algunas de esas inscripciones:

«No comprendo nada, es más, me abstengo»

«Vivir con poco y no sufrir ningún mal»

«La máxima ciencia humana consiste en contentarse con las cosas tal y como son, y en despreocuparse de lo demás.»

«Dios otorgó al hombre el afán de conocer para que le sirva de tormento.»

«Nunca diré que el matrimonio comporte más alegrías que lágrimas.»

«El hombre es barro»

«No seáis prudentes para vosotros mismos.»

«No sepas más de lo necesario, para no caer en la parálisis.»

«Todas las cosas son más difíciles de lo que el hombre puede alcanzar.»

«Por todas partes, vanidad.»

(Estas frases que he transcrito son de Sexto Empírico, de la tradición pirrónica —escuela escéptica de la antigüedad—, Teognis, Eurípides, Eclesiastés, San Pablo y otros)

Con estos y otros pensamientos Montaigne se entregó a la redacción de sus *Ensayos* y en 1580, diez años después de su encierro en la torre, aunque más preciso sería decir del viaje al interior de sí mismo, dio a la luz de la imprenta los dos primeros libros de sus escritos que, con alguna dificultad con la censura religiosa (era evidente su tibieza para con la religión y sus manifestaciones formales) constituyó rápidamente una obra de éxito. Desde entonces no cesaría de anotarlos, corregirlos y ampliarlos.

Ese mismo año realiza su viaje a Italia (por Alemania y Suiza) y va redactando, ya se ha dicho como, el que luego sería el libro de viaje. En 1588 saca, como hemos dicho muy corregida y anotada una segunda edición de sus *Ensayos*, a los que ha añadido un tercer libro, quizá el más personal y sin duda alguna el más meditado y profundo.

No debemos olvidar que, estando en Roma en el viaje que ya queda anotado es requerido por la ciudad de Burdeos porque había sido elegido, mejor sería decir designado, Alcalde de Burdeos. Había recibido del Rey Enrique III una carta, que ya me dirán ustedes si no es un tanto conminatoria, dice así:

«...Señor de Montaigne, porque en estima grande tengo vuestra fidelidad y celosa devoción a mi servicio, me ha resultado un placer oír que habéis sido elegido mayor de mi ciudad en burdeos, habiendo tenido como muy agradable y confirmada dicha elección y tanto más gustosa cuanto ha sido sin intrigas y en vuestra lejana ausencia.

En ocasión de lo cual mi intención es, y os ordeno e insto muy expresamente que sin dilación ni excusa vengáis tan pronto como os sea entregada la presente, a cumplir lo debido y el servicio del cargo donde habéis sido tan legítimamente llamado. y haréis algo que me será muy agradable, y lo contrario me desagradaría grandemente, rogando a Dios, señor de Montaigne, que os tenga en su santa guarda. Enrique.»

Dos mandatos de dos años consumió Montaigne como Alcalde de Burdeos y su terminación estuvo envuelta en una circunstancia desgraciada por llamarla piadosamente. Se había declarado en la ciudad un brote de peste y nuestro hombre, en lugar de permanecer en el barco y, como los capitanes, hundirse con él (pues ese habría sido el final más seguro), marchó hacia su castillo, hacia su torre y ni siquiera asistió al acto de toma de posesión de su sucesor. No tuvo cobardía moral en su vida, pero desdeñó siempre los gestos heroicos que no servían más que para morir, aunque ingresaras directamente en los polvorientos libros de historia. Montaigne vivió con la mayor libertad que le fue posible, que es lo que amaba por encima de todo y de todos. En 1592, en el mismo lugar en que nació y donde desarrolló, si no su vida entera, sí la mejor parte de ella, murió Michel de Montaigne, rodeado de los suyos, su exigua familia y sus criados (a quienes, por cierto, entregó a cada uno una manda, adelantándose a su propio testamento y quizá no fiándose de que su voluntad fuera fielmente ejecutada). Hombre práctico, al cabo, su afán por vivirse conforme a sí mismo se veía, creo que nos enseña a todos a vivirnos conforme nos vemos, si lo hacemos sinceramente. No es una mala manera de pasar nuestros días. ¡Ah! y no olvidemos nunca la recomendación con la que concluyen los Ensayos; puede parecer escatológica, no muy elegante y un tanto grosera, pero es irrefutable.

Dice así: «En el más elevado trono del mundo siempre nos sentamos sobre nuestro culo.»

CONFERENCIA

LA CUBIERTA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

CONFERENCIA INAUGURAL DEL CURSO 2021/22.
SALÓN DE ACTOS DEL PALACIO DE LA ADUANA MUSEO DE MÁLAGA

CONFERENCIA

Juan Manuel Sánchez La Chica

Arquitecto

AUTORES DEL PROYECTO

Juan Manuel Sánchez La Chica

Adolfo de la Torre Prieto

Arquitectos

Las principales patologías que sufre y ha sufrido históricamente la Catedral de Málaga son debidas a las filtraciones de agua de lluvia que insistentemente deterioran sus bóvedas y muros. Esta grave patología no proviene de la falta de mantenimiento, ni tampoco por el deterioro de sus materiales y sistemas constructivos. Las humedades que sufre el templo provienen de diversos avatares que sufrió a lo largo de su construcción y del estado inacabado que presenta la Catedral.

El estado de las bóvedas es preocupante, pues la Catedral está levantada con materiales perdurables, pero no eternos. Las cúpulas renacentistas están construidas con materiales cerámicos aparejados con morteros de cal y decorados en su intradós con yesos que se anclan con clavos de hierro, todos ellos materiales que se deterioran fácilmente ante la presencia de humedad. También peligra la fábrica barroca, cuyas cúpulas están construidas con una piedra caliza que se meteoriza y disuelve bajo la acción del agua de lluvia.

La ineficacia demostrada de las diferentes intervenciones para solucionar los problemas de filtraciones en el interior del templo surge de la idea de conservar la imagen de edificio in-

concluso. Cambiando la estrategia hasta ahora planteada, el presente proyecto pretende definir una solución completa al sistema de evacuación de aguas pluviales interpretando la solución de cubiertas propuesta por Ventura Rodríguez en 1764 e introduciendo algunas variaciones para adaptarlo al edificio construido.

Diversos documentos históricos relatan que las humedades y goteras en la Catedral de Málaga son una constante a lo largo de la vida del edificio. Sabemos a través del padre Andrés Llordén, reputado historiador del siglo XX, que en 1655 el cabildo ordenó poner remedio a las incesantes goteras que se producían en el interior del templo. Asimismo, resulta relevante que la segunda fase de la construcción de la Catedral se iniciara tras las graves filtraciones que se produjeron en el invierno de 1718, las cuales amenazaron con la ruina del edificio.

Cuando la construcción de la segunda Fase se inició en 1721, José de Bada quiso conservar, tal y como se realizó en la fallida intervención del año 2008, la imagen de edificio sin cubierta. Una situación que quiso revertir Ventura Rodríguez en 1764 y que el maestro de obras Antonio Ramos no pudo completar debido a la paralización de las obras en 1782.



PROPUESTA PARA LA NUEVA CUBIERTA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA. PROYECTO DE JUAN MANUEL SÁNCHEZ LA CHICA Y ADOLFO DE LA TORRE PRIETO, ARQUITECTOS

Si ya eran acuciantes las humedades que se produjeron en la Catedral renacentista, más aún lo fueron las que surgieron durante la construcción de la extensión barroca. Ante la inestabilidad que presentaba el templo en el momento de cerrar las bóvedas y unir la fábrica antigua con la nueva, el maestro de obras Antonio Ramos se vio en la obligación de sobrecargar el trasdós de los arcos formeros de la nave barroca para contrastar el empuje de las bóvedas del cruce-ro, hasta el momento sustentadas por los cuatro gigantes contrafuertes provisionales que se construyeron junto con el muro que cerró la catedral renacentista cuando se interrumpieron las obras en 1588. Para evitar que la estructura se abriera en su coronación, Antonio Ramos levantó una gran cornisa cuyo peso centró las cargas de las bóvedas sobre los estribos.

La gigantesca cornisa de piedra que rodea a la Catedral y la retícula de muros que construyó Ramos estabilizaron finalmente la estructura de la Catedral, pero provocaron que las bóvedas quedaran confinadas entre muros, imposibilitando la correcta evacuación de las aguas.

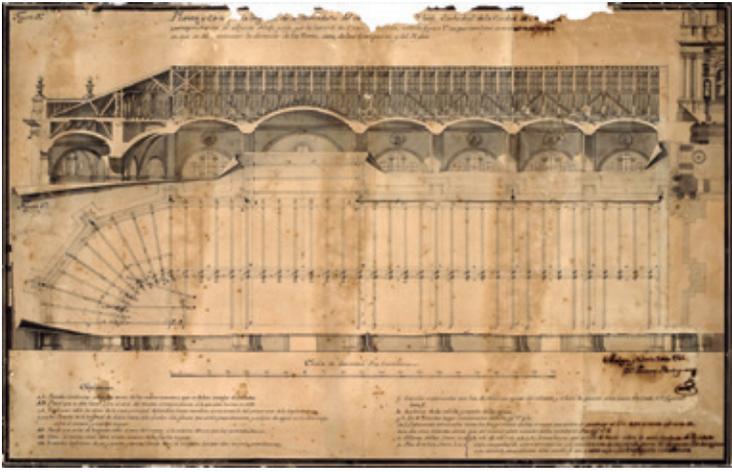
Alarmado por la situación, el cabildo catedralicio solicitó al Secretario de Estado un arquitecto para dictaminar sobre la solución

adoptada, nombrándose para tal labor a Ventura Rodríguez, arquitecto de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

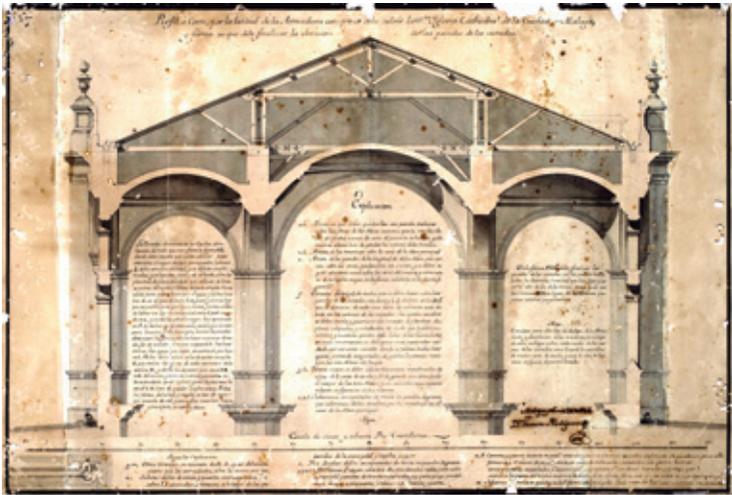
Tras su visita a Málaga, Ventura Rodríguez dibujó dos planos que firma con fecha 24 de junio del año 1764. En ellos describe rigurosamente su proyecto de cubierta mediante dos secciones completas de la Catedral y una planta.

En estos planos, Ventura Rodríguez define el sistema completo de evacuación de aguas de la Catedral. Este proyecto no solo propone una cubierta inclinada para proteger las cúpulas de la nave y la girola, sino que también detalla cómo se debería reparar las cubiertas de las terrazas sobre las capillas, que como podemos comprobar también hoy en día siguen siendo un gran problema para la correcta evacuación de las aguas de lluvia.

Si son reveladores los planos entregados al cabildo de la Catedral, más aún lo es el informe que Ventura Rodríguez adjunta a su proyecto de cubierta. En el citado escrito, el arquitecto de la Academia da validez a las estrategias utilizadas por Antonio Ramos para el refuerzo de la estructura mediante cadenas de atado sobre el trasdós de los arcos y desaconseja taxativamente que éstos se eliminen. Con estos muros se



DIBUJO DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA LA CUBIERTA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA (1764). SECCIÓN LONGITUDINAL. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA. FOTO: JUAN MANUEL SÁNCHEZ LA CHICA



DIBUJO DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA LA CUBIERTA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA (1764). SECCIÓN TRANSVERSAL. ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA. FOTO: JUAN MANUEL SÁNCHEZ LA CHICA

aseguró la estructura del templo, pero inevitablemente se construyeron donde debían ubicarse las canales de evacuación de las aguas.

Lo que Ventura Rodríguez dejó por escrito sirve también hoy en día para explicar los problemas que la Catedral padece: «No hay otro medio que el de cubrir con su armadura y tejado, haciendo que las bóvedas no se recalén, haciéndonos ver la experiencia lo perjudicial que es tener la fábrica al descubierto... y de modo que, si no se pone reparo del cubierto, en poco tiempo seguirá la ruina y la necesidad de tener que renovar la fábrica. Y si sucede esto en la obra vieja, con más razón se experimentará en

la nueva, que antes de llegar a salir las aguas tiene que hacer muchos y retardados rodeos, por muy distantes que se hayan las salidas y por ser poco el declivio de su curso, no habiendo motivo, ni razón de dudar, que el medio más seguro para preservar los edificios es el cubierto. El cual conviene que se haga sin pérdida de tiempo por lo importante que es atajar los daños que se experimentan».

Como prueba de que Antonio Ramos asumió la necesidad de la construcción de este tejado encontramos las bocas de las bajantes por encima de las bóvedas, en el preciso lugar donde Ventura Rodríguez las dejó dibujadas y que un cantero señaló en la piedra con la ya famosa frase «*el abugero aquí está*».

Tras infructuosos intentos por remediar las filtraciones durante las últimas décadas, se propone un sistema de evacuación de aguas completo que asegure la impermeabilización de la Catedral desde el trasdós de las cúpulas hasta la conexión con la red de saneamiento de aguas pluviales de la ciudad.

Tras un minucioso levantamiento tridimensional de los planos que realizó Ventura Rodríguez en 1764 descubrimos una geometría más compleja de la que históricamente se ha descrito. Si bien se ha pensado hasta el momento que el maestro propuso una sencilla cubierta inclinada a dos aguas, descubrimos que posee esta forma exclusivamente en el crucero y en la extensión barroca, desarrollando en la girola una sorprendente geometría estrellada que responde a la forma óptima para la conducción directa de las aguas a los bajantes. Una geometría que nace del conocimiento de la técnica y que a su vez es capaz de adaptarse con naturalidad a la compleja geometría del templo.

En la cubierta alta y sobre el trasdós de las bóvedas se propone una cubierta inclinada completa, cuya misión es la de aumentar la velocidad del agua, disminuir la distancia del recorrido hasta las bajantes, evitar superficies planas que provoquen estancamientos y eliminar recorridos sinuosos que tengan que atravesar los muros de piedra.



PROPUESTA PARA LA NUEVA CUBIERTA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA. NUEVOS ESPACIOS BAJO CUBIERTA. PROYECTO DE JUAN MANUEL SÁNCHEZ LA CHICA Y ADOLFO DE LA TORRE PRIETO, ARQUITECTOS

Siguiendo los pasos de Ventura Rodríguez se plantea una estructura que se conforma a través de la repetición de una cercha con apoyos en los andenes laterales y centrales, disminuyendo las longitudes de las vigas y consiguiendo una estructura más ligera.

La impermeabilización de la totalidad de la superficie, incluidos los andenes y muros que quedan al descubierto, es una de las principales misiones de esta intervención. Se evitará así, tal y como sucede en la actualidad, la aparición de difíciles encuentros entre muros y bóvedas que facilitan el acceso del agua. Además, esta solución generará una amplia cámara de aire que permitirá la ventilación de las cúpulas con una cubierta que además asumirá con facilidad las dilataciones debidas a los cambios de temperatura sin producir quiebras en su superficie por las que penetre el agua. La historia ha demostrado que el tejado es el sistema más eficaz frente al agua y el de más fácil mantenimiento, pues las filtraciones son fácilmente detectables desde el interior y las reparaciones son sencillas.

La construcción del tejado de la Catedral supondrá la eliminación de la cubierta a la catalana instalada en el año 2008, liberando del

sobrepeso de 450 kg/m² que sufren las cúpulas y recuperando la visión de su recubrimiento original. Frente a la solución actual, cuyo peso recae directamente sobre las bóvedas, la nueva cubierta apoyaría sobre los elementos resistentes tal y como propuso Ventura Rodríguez. Una solución que supone un beneficio para la estructura de la Catedral, pues el tirante inferior servirá de arriostamiento de la propia estructura.

El cálculo de la estructura se ha realizado en dos fases: la primera ha consistido en el cálculo de la propia cubierta y la segunda, sobre el análisis que dicha estructura produce sobre la fábrica de la Catedral.

La retirada de la cubierta cerámica y la instalación del tejado propuesto supone una descarga de peso sobre la fábrica de 105 toneladas, pues mientras que la cubierta construida en el año 2008 tiene un peso de 730 toneladas, el tejado proyectado tiene un peso de 626 toneladas. A esta descarga de peso se suma la ventaja de que en este caso la nueva estructura descansará exclusivamente sobre elementos resistentes.

El agua vertida en el perímetro de la cubierta superior se recogerá en un canal continuo que unirá los diferentes bajantes de la cubierta. De este



PROPUESTA PARA LA NUEVA CUBIERTA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA. NUEVOS ESPACIOS BAJO CUBIERTA. PROYECTO DE JUAN MANUEL SÁNCHEZ LA CHICA Y ADOLFO DE LA TORRE PRIETO, ARQUITECTOS

modo, si fallara alguno de ellos, el agua evacuaría por los adyacentes sin provocar daño alguno en la fábrica. Se utilizarán los bajantes construidos para la cubierta de Ventura Rodríguez en el siglo XVI-II y se añadirán dos nuevos en las terrazas sobre las capillas, pues en este caso es necesario disminuir la distancia de los recorridos y el caudal del agua que actualmente reciben.

Tal y como propuso Ventura Rodríguez en su proyecto, el agua procedente de las cubiertas altas se recogerá en las cubiertas intermedias, las cuales también forman parte de esta intervención. Estas superficies se protegerán mediante la solución de cubierta plana ventilada, incluyendo la impermeabilización de los muros y canales, los cuales han sido fuente continua de filtraciones en la Catedral. También en este plano se proyectan nuevas bajantes que se conectarán en la cota inferior de la Catedral con la red general de saneamiento.

Siguiendo los principios planteados por Ventura Rodríguez en su proyecto, se propone la construcción de una estructura mixta de madera laminada y acero, la opción más respetuosa

con el proyecto de cubierta original y el material que de mejor manera hermana con la fábrica de piedra y cerámica de la Catedral.

Se utilizará la última tecnología en el uso de este tipo de materiales. La madera laminada destaca por su ligereza en relación con su resistencia, su facilidad de instalación, su durabilidad, su fácil mantenimiento y facilidad de reposición de alguna de sus partes si fuera necesario. Los avances que nos brinda la tecnología de nuestro tiempo hacen de este material el idóneo para este tipo de construcciones.

Insistiendo en la continuidad con el proyecto de Ventura Rodríguez se propone como material de cobertura la teja vidriada manual alternando tonos crema y tostados, un material de probada eficacia, tantas veces utilizada en todos los edificios de importancia de la ciudad y que insistirá en el diálogo que siempre ha tenido el templo con el Palacio del Obispo y la Iglesia del Sagrario de la Catedral.

Del mismo modo que propuso Ventura Rodríguez se proyecta una cubierta con una inclinación moderada, que sumada a las potentes

cornisas que coronan la Catedral, la hacen prácticamente imperceptible desde su entorno cercano. Desde entornos más lejanos, como es el caso del Castillo de Gibralfaro o el Puerto, se apreciará levemente la bella y útil forma de la cubierta.

Respecto a la geometría proyectada, se han realizado ligeras variaciones respecto al proyecto de Ventura Rodríguez, que responden a la realidad inconclusa de la Catedral y a los requerimientos que impone el crecimiento en altura de la ciudad durante el siglo XX tanto en extensión, como en su altura.

La cubierta se retranquea del perímetro de la cubierta con una anchura algo mayor que la que propuso el arquitecto de la Academia, ocultando la cubierta desde el entorno cercano. También se ha mantenido la suave inclinación de la cubierta de Ventura Rodríguez y la línea de cumbrera de la cubierta, pues coincide con el vértice virtual de la crestería que empezó a construir Antonio Ramos, y que nunca llegó a rematarse.

Para evitar el impacto que supondría el piñón triangular que propuso Ventura Rodríguez sobre la fachada principal, se han dispuesto los faldones de la cubierta sobre las naves laterales de manera que viertan las aguas sobre el andén oeste. La cubierta sobre la nave central en contacto con la fachada principal mantiene su altura, pero se retranquea de la misma. También este cuerpo se remata con un faldón para que la cornisa quede al nivel superior de lo que está construido de la inconclusa crestería, permaneciendo invisible desde la Plaza del Obispo.

Los frentes de los brazos del crucero, que Ventura Rodríguez proyectó mediante un muro de fábrica con un alzado rectangular de considerable altura, se reducen en altura, se retranquean de la fachada y se proyectan con un frente triangular que permanecerá invisible desde el entorno de la Catedral.

Como si de una excavación arqueológica se tratara, se han proyectado una serie de pasarelas bajo la cubierta desde las que se podrá apreciar la interesante geometría de las cúpulas de



CONFERENCIA «LA CUBIERTA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA». PRESENTACIÓN A CARGO DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. A LA DERECHA, EL ARQUITECTO JUAN MANUEL SÁNCHEZ LA CHICA

la Catedral, despojadas de la cubierta cerámica que en este momento las oculta. La visita al interior de este espacio se vería complementada por un recorrido perimetral alrededor de la cubierta. El espacio interior se iluminará a través de las ventanas bajas que ya proyectó Ventura Rodríguez y a través de un lucernario que remata la nave central. Este conjunto de ventanas y lucernarios no solo asegurarán la iluminación natural del espacio bajo cubierta, sino que también y a través de compuertas automatizadas, se facilitará su ventilación natural.

Una vez realizada esta intervención habrá que esperar a que la fábrica de las cúpulas pierda la humedad que acumula para finalmente proceder a su restauración y la retirada de las redes que actualmente protegen a los visitantes de las caídas de material. Con esta intervención no solo se recuperarán los techos de la basílica, sino también los de las capillas, hecho que supondría el inicio de la necesaria restauración del interior de uno de los más bellos espacios de la arquitectura religiosa española.

Málaga, 30 de septiembre de 2021

PRESENTACIÓN

DEL LIBRO *FILOSOFÍA Y FICCIÓN*,
DE IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO

José Manuel Cabra de Luna

SALÓN DE ACTOS DEL MUPAM DE MÁLAGA,
EL 17 DE NOVIEMBRE DE 2021.

El filósofo español José Ortega y Gasset quien, por cierto, tuvo una estrecha relación con Málaga pues su madre era de Marbella y por esa razón lo mandaron de niño a estudiar al Colegio de los Jesuitas de El Palo de donde no se guardaba buena memoria de él por su posterior y acendrada posición antirreligiosa, en su obra, hoy más citada que leída, *LA REBELIÓN DE LAS MASAS*, publicada hace aproximadamente un siglo, decía que por entonces la sociedad se encontraba con un nuevo tipo de científico, «...Un hombre que, de todo lo que hay que saber para ser un personaje discreto, conoce solo una ciencia determinada y aún de esa ciencia solo conoce bien la porción en que él es activo investigador. Llega a proclamar como una virtud el no enterarse de cuanto quede fuera del angosto paisaje que especialmente cultiva y llama diletantismo a la curiosidad por el conjunto del saber.»

Con ello estaba definiendo lo que, con los años, hemos dado en llamar *el especialista*, del que, más adelante y en el mismo texto dice, con ese lenguaje preciso y claro que le era propio, que «...el especialista “sabe” muy bien su mínimo rincón de universo; pero ignora de raíz todo el resto.»

Ortega fue premonitorio en muchas cosas y en esta lo fue en grado sumo. ¡Cuántos estudiosos, cuántos investigadores, cuántos creadores de

hoy, saben todo de algo y nada de todo lo demás! Es ese uno de los mayores errores que en nuestro tiempo padecemos en el campo del conocimiento, pues sin una imagen del mundo, sin una idea global de él nunca podremos aspirar a conocer una parte del mismo por pequeña que sea. El conocimiento es uno y cualquier extremo requiere estar incardinado en el conjunto. No se trata de saber todo, sino de que, precisamente por no ser posible conocerlo todo, nada podremos aspirar a conocer sin tener una visión general.

En este punto pueden ustedes preguntarse a qué vienen esta cita y estas reflexiones en el acto de presentación de un libro; pues viene a que antes de referirnos a la obra creo muy oportuno referirnos a la persona, al autor. Porque Ignacio Gómez de Liaño es lo contrario, exactamente lo contrario, que el «científico especialista» al que se refería Ortega y Gasset. Y lo es por el firme deseo de haberse construido así, de haber forjado su obra, su persona y su vivir desde una mirada y una posición omnicomprendiva.

Sus saberes, sus conocimientos, sus viajes y estancias en muy diferentes países y culturas, le han llevado a tener una visión unitaria y al tiempo muy diversa del saber. En él se funden Oriente y Occidente desde su radical diferencia y en sus escritos la razón ya no es la limitada y empobrecida que (hoy ya lo sabemos) la diosa revolucionaria nos trajo de aquella Francia convulsa que acabó sumida en el Terror, sino que el con-

cepto de razón de nuestro autor se amplía y dilata buscando nuevos caminos de la mano de la memoria y la imaginación.

Solo un escritor así puede ofrecernos una obra como la que hoy presentamos, la obra de un coloso que como el de Rodas apoya una pata en el no tiempo de la filosofía y la otra en la tierra fértil de las horas que pasean de la mano de los relojes blandos, que han transformado los días en gotas del tiempo de la vida. Pero hay una cuestión que no debemos olvidar al afrontar la lectura de este libro: aquí se aborda el pensar desde una filosofía que no rehúsa hablarnos desde la monumentalidad y enigmática sacralidad de los antiguos mitos.

Tiempo hacia que no había visto hablar tan bellamente de esa forma de conocimiento, hoy tan denostada, como es el mito. Que es mucho más que un cuento, mucho más que el fruto de un pensamiento mágico, salvo que tengamos por éste como el pensar de un mago a la manera en que Keynes definió a Newton, al decirnos: «...Por qué le llamo mago? Porque contemplaba el Universo y todo cuanto en él se contiene como un enigma, como un secreto que podía leerse aplicando el pensamiento puro a cierta evidencia, a ciertos indicios místicos que Dios había diseminado por el mundo para permitir una especie de búsqueda del tesoro filosófico a la hermandad esotérica... Consideraba el Universo como un criptograma trazado por el Todopoderoso.»

Ya utilicé esta cita de Keynes en anterior ocasión para hablar de Gómez de Liaño, pero es que verdaderamente, y desde la perspectiva de que hablo, para mí que se produce esa excepcional sucesión (de Newton a Ignacio, quiero decir) casi de una manera natural, ya que nuestro autor pertenece, en buena parte, al mismo territorio intelectual al que perteneció Newton, esa provincia del saber que venía de muy lejos, desde los babilonios y los asirios, ese territorio en el se concibe el universo como un extraordinario hecho simbólico, cargado de unidad y muy diverso y donde el saber hincó sus raíces en la reali-

dad más profunda, sin excepciones, sin temor a hablar —hoy, ¡fíjense que temeridad!— de lo sagrado, del misterio que acaba apareciendo siempre en esa extraña forma de estar que llamamos vida y que las palabras transforman en el ser.

Es esta que presentamos hoy una obra que, en un principio, pudiera parecer paradójica pues la ficción es hija del tiempo, de los días vividos o que aspiramos a vivir y que se construye con los ladrillos de la imaginación y la memoria, unidos por la argamasa de la razón, mientras que la filosofía sabe que (y son palabras de nuestro autor) «...el hombre debe someterse a las exigencias de la razón en el proceso de observación de la realidad y en la exposición bien argumentada de sus descubrimientos.» Pero no debemos olvidar que, esa consideración de la razón, la lleva a ser instrumento para el conocimiento, pero no vía única del conocer.

Esa razón ha de acabar convirtiéndose en el «territorio común», en el espacio en que todos los hombres pueden entenderse, hay un sustrato de homogeneidad en ella y debe haberlo porque, como afirma Gómez de Liaño: «El principal objetivo del filósofo es descubrir reglas de conducta que nos enseñen a vivir dignamente.»

Y de ahí que toda su obra se constituye como una extraordinaria aventura intelectual, que se ha ido enriqueciendo con cada viaje, con cada obra leída, con cada estancia en lugares remotos y singulares que —y esta es una gran conquista personal— no le han llevado a aislarse de su mundo más propio, del aquí y del ahora. Por ello no es una contradicción, ni mucho menos resulta paradójico, que el escribir sobre los *mandalas*, en ese precioso libro que es *El círculo de la Sabiduría* no le haya impedido, inmerso en la más rabiosa actualidad, dar a la imprenta una obra valiente, incorrecta social y políticamente, titulada *Democracia, islam, nacionalismo*, que les recomiendo vivamente. Pocos autores en nuestros días tienen la independencia de criterio y la capacidad de ejercer su libertad, intelectual y política que tiene Gómez de Liaño. Y cuando hablo de política no me refiero, obviamente,

a ningún grupo o partido concreto, sino que estoy ponderando la intensidad real de su compromiso con la sociedad en que vive y con el tiempo que le ha tocado vivir.

Sabe de las soledades del creador, de la noche oscura que todo filósofo debe atravesar lejos de los otros, al margen —quizá— de ellos por mucho tiempo pues como dice en uno de sus versos:

No buscaba comprensión, solo sentido.

Se sabe, en cierto modo cercano a Zaratustra y evoca el lugar donde la montaña se hace una con el cielo, diciendo:

*Y en las cumbres, llenas de nube y de silencio,
labraron con los ojos lejanías.*

De otro lado no debemos soslayar que *Filosofía y Ficción* es un libro dual y que pone a prueba al lector. Ciertamente hay una raíz común en toda escritura, pues reduciendo la cuestión al máximo, la escritura es la plasmación visual del silencio vivo, del silencio que nos habla a los ojos (algo así diría Quevedo en su precioso soneto a los libros), el lugar en el que las palabras, olvidándose del sonido, siguen portando su significado. Es la diferencia entre el lenguaje verbal y el lenguaje escrito.

Y he dicho antes que este libro pone a prueba al lector porque, cuando lo que leemos es uno de sus cuentos o relatos, encendemos el motor de nuestra imaginación, ponemos en marcha la capacidad de pensar en imágenes vivas que, a través de las palabras, nos conducen a veces hasta realidades que conocemos como, por ejemplo, cuando en la *Ficción I* el relator nos habla de un cementerio de los ingleses y de aquel bellissimo epitafio que hay en la tumba de una niña muerta al poco de nacer: *A Violette, ce que les violettes durent...* y la acción continúa por el Paseo de Miramar del que nuestro autor dice que «...más que un barrio diríase una colección de tarjetas postales, con los bordes mordidos

por el tiempo, que se hubieran colocado negligentemente sobre la hierba, al pie del monte que sirve de telón de fondo a esta parte de la ciudad...»

O cuando en la *Ficción VI*, enigmático y muy bello cuento o relato titulado *El profesor de geografía*, nos transporta a la paradoja borgiana sobre los mapas, pero acrecentada. Nos dice así: «Paradojas como las del mapa auto-inclusivo —es decir, un mapa tan exacto que incluye la representación del propio mapa, y así sucesivamente “ad infinitum”— o la del mapa realizado a escala natural...»

Borges tiene esa misma imagen del mapa a tamaño natural en su brevísimo relato titulado *Del rigor de la ciencia*, donde lo hace aparecer, atribuido a Suárez Miranda, en un tratado cuyo título era el de *Viajes de varones prudentes. Libro cuarto, Capítulo XIV, Lérida, 1658*. Naturalmente, como en casi todas las citas de Borges, ni Suárez Miranda existió nunca, ni jamás se publicó en Lérida la obra que se dice. Pero la imagen de ese mapa a tamaño natural quedará ya en los anales de la imaginación literaria creadora y, como he dicho, Gómez de Liaño la lleva un paso más allá porque en ese mapa a escala natural que su imaginación crea hace aparecer al propio mapa que, así, se refleja a sí mismo. Como cuando en dos espejos enfrentados nos miramos en uno de ellos y nuestra imagen y la del espejo se reflejan *ad infinitum*.

Por ello dije antes que la ficción es la caja en la que se contiene la imaginación desarrollada en el tiempo.

¿Y la filosofía? ¿Qué decir aquí de ella? Sea lo primero el traer de nuevo a colación algo de lo ya dicho y es que ésta es una filosofía para la vida, para el vivir. Todo lo contrario a un tratado de autoayuda, sino que nos encontramos ante una obra para la reflexión, para no tener miedo a tenerlo cuando nos toque tenerlo y para ensayar (en el sentido de intentar sin temor al fracaso) otra forma de ejercer la razón, más amplia, más apegada a la cotidianeidad, una razón con unas alas más grandes; pues no podemos

olvidar lo que nuestro autor nos dice en el Capítulo V dedicado a la filosofía. «La barbarie de la Revolución Francesa. —que plantó en la sociedad el Terror como forma de hacer política y aquel Bonaparte-Gengis Kan que la coronó— fue fruto de intelectuales que todo lo querían medir con el rasero de su metafísica y de su literatura.»

Es por ello, quizá, que Gómez de Liaño en su obra *En la red del tiempo 1972-1977 Diario Personal*, nos dice y hace falta mucha determinación, cuando no valentía, para decirlo: «...Una vez más siento esta noche repugnancia a implicarme en el mundo intelectual en el que por lo demás estuve y conozco bien. Mi razón es mi deseo de vivir libremente, no atado ni estúpidamente envenecido... Una de las cosas que más quiero evitar es tratar con intelectuales.» Y es muy posible que esa actitud, que tan abiertamente huye de cierto tipo de contaminación, sea precisamente la que le ha alejado de construir su filosofía como un «*corpus*» sistemático, quiero decir a la manera académica. Todo sistema necesita de una argamasa que unifique las teselas del pensamiento para que éste conforme al mosaico del sistema, que ya no es libre sino parte de un todo artificial, un constructo, al que se ve sometido y al que sirve. No así ocurre en nuestro autor, que acude al aforismo para desembarazarse de la ganga que, todo pensar, trae consigo inexorablemente; tal como la que rodea y contiene a

cualquier mineral cuando es sacado de la mina, pues nunca aparece en estado puro.

Porque el aforismo, el fragmento como mónada literaria, es un género tan antiguo como el propio acto de escribir. Desde los presocráticos hasta Paul Léautaud, pasando por Nietzsche, Schopenhauer, Elías Canetti, Gómez Dávila o Pascal Quignard más recientemente, se valieron de él. Hay épocas en las que conviene mejor y suele ser cuando los sistemas se consideran como admirables arquitecturas mentales, pero necesariamente falaces en su propio existir, por las servidumbres de fondo que conllevan. El aforismo es una fulguración del pensamiento, un momento de mayor profundidad y lucidez, una flecha que se quiere tan intensa y certera que su penetración pueda sobre su brevedad.

Y concluiré con dos de esos aforismos de Ignacio Gómez de Liaño y de los que me siento hondamente deudor, dicen así:

*La razón ilustrada socavó la fe, y en el solar
no han tardado en crecer las malas hierbas
de la superstición.*

Y este otro como colofón:

*Si no se reconoce la existencia del misterio, la
humanidad se queda sin futuro.*

Málaga, a 17 de noviembre de 2021

05

RESEÑAS Y CRÍTICAS

276. *SACRAMENTO* DE ANTONIO SOLER / Francisco Javier Carrillo Montesinos
279. *DISUEÑO. CUANDO EL ARTE Y EL DISEÑO JUGARON A SER LO MISMO (1977-1979)*, DE PEPA BUENO FIDEL / Sebastián García Garrido
282. ITALO CALVINO COMO REFERENCIA A ISIDORA, UNA DE «LAS CIUDADES INVISIBLES» / Francisco Javier Carrillo Montesinos 284. *MÉDICOS. RETRATOS DE FÉLIX REVELLO DE TORO. HOMENAJE A LA MEDICINA ESPAÑOLA* / Elías de Mateo Avilés 285. BELÉN MILLÁN. «LA MATERIA ÍNTIMA» / Fernando de la Rosa 289. FELICITACIONES PARA FÉLIX REVELLO DE TORO CON MOTIVO DE SU XCV ANIVERSARIO / Francisco de la Torre / Noelia Losada / José Manuel Cabra de Luna / Elías de Mateo Avilés / Francisca Manzano / José Luis Sánchez Domínguez / Esther Sánchez Manzano / María Pepa Lara García / María Rosa y Yeyé / Antonia Paniagua Cambló / Manolo Pérez Ramos / Marta y Cristina / Dave Cooke / José Infante / Francisco Ruiz Noguera / Fernando de la Rosa Ceballos / Charo Camacho / María Victoria Atencia / Adalberto Martínez Solaesa / Antonio Clavero Barranquero / Ricardo Acevedo Marrochahar / Antonio Quero / Rafael Martín Delgado / Jesús Ortega Varela / Pedro Rodríguez Oliva / Maese Flanagan Fernand / Teresa Krauel Aguirre 294. ARTE DESDE MÁLAGA. EL MARTILLO Y EL CINCEL / Francisco Javier Carrillo Montesinos
295. *BANQUEROS Y EMPRESARIOS* / Elías de Mateo Avilés
296. *LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO*, SÍMBOLO TRIDIMENSIONAL QUE COMPLEMENTA LA MEDALLA DE HONOR DE LA ACADEMIA / Sebastián García Garrido 298. FRANCISCO PEINADO. *NUEVAS ROTACIONES* / Fernando de la Rosa 301. EUGENIO CHICANO: «SER-POP» / Javier Boned Purkiss 303. *ÁFRICA EN LA MEMORIA. LOS MALAGUEÑOS EN ANNUAL. PRIMER CENTENARIO* / Marion Reder Gadow

SACRAMENTO DE ANTONIO SOLER

Francisco Javier Carrillo Montesinos

La Málaga de la década de 1950 cubría con el sol muchas sombras: el tejido social era un entramado de posguerra incivil con grandes bolsas de pobreza, hambre que se mataba día a día sin posibilidad de prever la provisión, altas tasas de analfabetismo, tiña que arrasaba a los niños, piojos expurgados, sífilis, incluso lepra bajo un tupido velo de un discreto silencio que no impedía las intervenciones médico-sanitarias a las que se solían denominar «lucha contra...». Había una burguesía de profesionales, comerciantes y algún que otro funcionario bien colocado. El resto del funcionariado estaba mal pagado, así como los maestros. Una clase media-baja sufriendo el desempleo y las carencias por los efectos directos o diferidos de la guerra. Un lugar destacado lo ocupaba el clero. A Málaga llegó para quedarse un obispo que había sobresalido en el pronunciamiento de la República por su toma de posición en favor de la «accidentalidad de las formas de gobierno», lo que no cayó nada bien en los medios católicos y monárquicos. Entonces era laico, abogado del Estado, director del periódico *El Debate* y promotor de instituciones cristianas. Era Ángel Herrera Oria, al que se le nombró un obispo-coadjutor, Emilio Benavente Escuin, universitario que, como Herrera Oria, tomó los hábitos ya en edad madura. Esta breve pincelada que sirva de prolegómenos a lo magistralmente narrado en los capítulos «El Mapa» de la crónica de una época novelada, con la precisión de la palabra, por Antonio Soler en «Sacramento» (Galaxia Gutenberg, 2021).

Hay un personaje de novela negra y blanca: el presbítero Hipólito Lucena, don Hipólito. Referencia y ejemplo público en el ejercicio de sus funciones clericales que merecieron la confianza plena de sus superiores, que le situaron de párroco de la iglesia de Santiago (y de su anexo, La Merced en la plaza del mismo nombre, hoy demolida). La actividad pública de don Hipólito era muy apreciada en sus tareas so-

SACRAMENTO, DE ANTONIO SOLER. GALAXIA GUTENBERG, 2021





MACROPEREGRINACIÓN DIOCESANA DE MÁLAGA A LOURDES (1956)

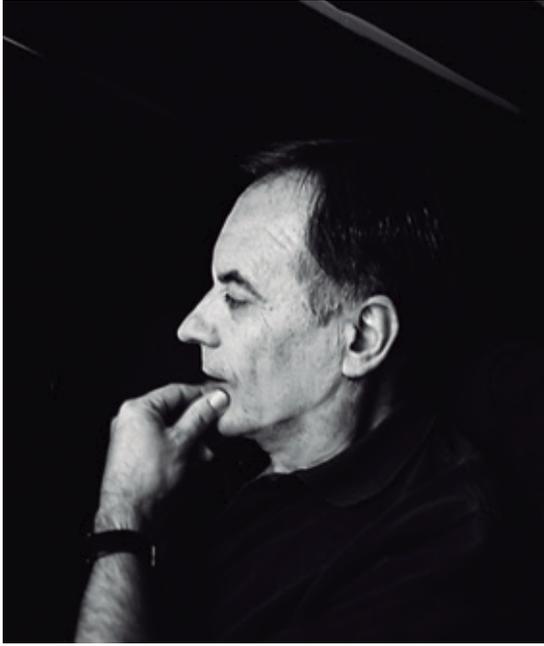
ciales, en su apoyo a la Gota de Leche (niños abandonados, desnutridos), Hermanitas de los Pobres (acogida de ancianos descartados de la sociedad), Semana Santa e, incluso, en actividades culturales en la parroquia Santiago-La Merced, en particular el teatro. El centro logístico de operaciones era la parroquia en donde se fue formando un grupo de mujeres (entonces las llamaban «las beatas») para auxiliar al clérigo-párroco en sus diversas tareas «públicas» así como en el cuidado de la iglesia parroquial. Todo al descubierto. Tanto es así, que en Málaga se las conocía como las hipolitinas, hecho que personalmente quedó anidado difusamente en mi memoria. Don Hipólito creó su propia «congregación de devotas».

Pero llegó a correr por la densa niebla de la ciudad que «algo más ocurría» con las hipolitinas en el interior físico de la parroquia cuando don Hipólito cerraba con llave las puertas del templo. Y aquí nos encontramos con el núcleo duro, la percha, que se desarrolla con rigor en el texto —sin duda muy trabajado en el transcurso de 30 años— por Antonio Soler que, inicialmente incitado por Rafael Pérez Estrada y por Rafael Ballesteros, logra desmadejar con algunas fuentes vivas (pocas pero suficientes) unos hechos que conmovieron (algunos hubiesen deseado un linchamiento) a la ciudad en un silen-

cio temeroso (eran tiempos de silencio) que ni siquiera los medios de comunicación entonces domesticados (SUR y LA TARDE) osaron mencionar en la página de sucesos.

La otra cara de la moneda, la secreta, tenía lugar en la parroquia con cerrojazo: las hipolitinas desnudas en éxtasis supuestamente místico y don Hipólito, también desnudo, quien previamente había usado con perseverancia el confesionario para ir convenciendo una por una a las hipolitinas de los «nuevos ritos del amor evangélico» que se traducían en la comisión de actos sexuales, él como oficiante. Todo un aquelarre fruto de la manipulación de conciencias y de un evidente abuso de poder. Mientras tanto, don Hipólito y las hipolitinas seguían también desarrollando las actividades públicas con entrega y admiración.

En el montaje bajo llave hubo una filtración contrarrestada por el silencio de la temerosa sociedad de la época. El Obispado se infiltró y logró descubrir los hechos a los que don Hipólito y las hipolitinas imponían un riguroso velo negro. El obispo Herrera Oria y su coadjutor Benavent Escuin decidieron que el caso fuese juzgado en el Vaticano. Interpreto que tal decisión tenía como objetivo proteger a las ingenuas y engañadas hipolitinas, así como evitar alteraciones de orden público en la ciudad y eventuales tentativas de al-



ANTONIO SOLER. FOTO: TOFIÑO

boroto violento. El Vaticano condenó a don Hipólito a la reducción al estado laical, es decir: se le retiraron todas sus funciones de clérigo, aunque no se anuló «el orden sacerdotal que imprime carácter», porque no hay lugar a nulidad si al ordenarse el futuro presbítero cumple tres condiciones fundamentales según los cánones. Don Hipólito las cumplía. Pasó veinte años de condena en un monasterio de los Alpes austriacos, regresando desde allí a Málaga en donde murió con setenta y ocho años.

Recuerdo una anécdota propia de la rumología: durante una macroperegrinación desde Málaga a Lourdes en un larguísimo tren de tercera, en la que casualmente yo iba, se comentaba normalmente por algunos allegados: fijaos como las hipolitinas cuidan a don Hipólito con almohadones, comida y bebidas (probablemente no alcohólicas). Era en 1956. Y en esta macroperegrinación las hipolitinas y don Hipólito actuaban «normalmente» en público. Nadie se escandalizaba a no ser con una sana envidia.

Cuando lo juzgaron en el Vaticano, las vox populi llegó a afirmar (lo que no fue cierto) que le habían raspado las yemas de los dedos para que nunca pudiera consagrar en misa. Y otras muchas cosas, fruto de la imaginación silente en un contexto sin libertad de información. Si los hechos hubiesen tenido lugar en nuestros días, Hipólito Lucena habría sido juzgado por un tribunal civil, máxime sabiéndose que algunos niños nacieron de los aquelarres y que nunca se supo con exactitud cuál fue su destino. Probablemente abandonados en las puertas de la Gota de Leche...

La crónica novelada de Antonio Soler, a mi entender, no se trata de un texto contra la Iglesia. En manera alguna. Más bien, narra hechos cometidos por un personaje de la Iglesia que abusó de su «poder de confesionario» y se convirtió en un delincuente, él sí, contra la Iglesia. Hoy le habría caído todo el peso de nuestro ordenamiento jurídico con tipificación de delitos varios por la vía penal. ●

DISUEÑO. CUANDO EL ARTE Y EL DISEÑO JUGARON A SER LO MISMO (1977-1979), DE PEPA BUENO FIDEL

Sebastián García Garrido

«DISUEÑO», EXPERIMENTACIÓN CREATIVA EN SIMBIOSIS CON ARTE Y ARTESANADO

Disueño es el nombre que recibe una sección aparte de la exposición de los seleccionados a los Premios Delta que concede anualmente la agrupación de los profesionales del diseño en Barcelona. Se trata de ADI-FAD —Asociación del Diseño Industrial y del Fomento de las Artes Decorativas—. Esta asociación, desde su fundación en 1960, aspiraba y atendía a ser la delegación en España de la correspondiente internacional ICSID —*International Council of Societies of Industrial Design*—. Era una organización más norteamericana internacional, en la que aquello que tenía algún componente no fabricado por la industria no era considerado diseño.

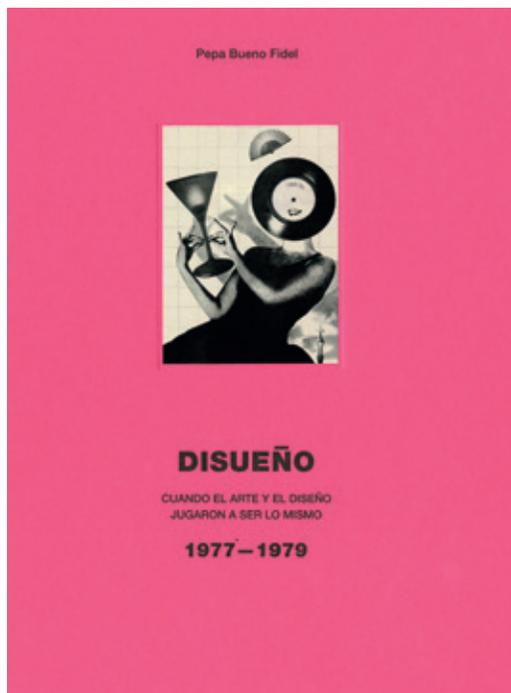
Hoy podemos recuperar un interesante capítulo del diseño más creativo hecho en España, gracias al excelente estudio de Pepa Bueno Fidel: *Disueño. Cuando el arte y el diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*. Este atractivo volumen fue publicado recientemente por el Museo del Disseny y la Editorial Tenov. Es un magnífico trabajo de investigación que recoge las opiniones a favor y en contra, piezas expuestas, documentos originales, en las tres muestras de 1977, 1978 y 1979, y referentes internacionales y posteriores en esta tendencia.

La circunstancia que promueve y determina, al mismo tiempo, su carácter temporal lo recoge la autora de Anna Calvera¹: «...El diseño vivía encerrado en el mundo del ICSID (...) en el cual ya nunca se analizaba si un objeto era bonito, si tenía un buen precio, si su uso era bueno,

si era sensual o emocionante, nada de eso; solo se consideraba si era industrial, si podía ser hecho a máquina.»

Se trataba de una actitud en la vigencia de esta componente creativa del diseño, en el seno del «todo vale» en que degenera parte de la posmodernidad. Sin embargo, una de las posturas más claras la personifica Josep Lluscá²: «...La muestra, que según la opinión de los sectores más vanguardistas del mundo del diseño fue un éxito, recibió duras críticas de otros sectores más conservadores que, pese a reivindicar el fruto de la

CUBIERTA DE *DISUEÑO. CUANDO EL ARTE Y EL DISEÑO JUGARON A SER LO MISMO*. PEPA BUENO FIDEL





INSTANT CITY. CONGRESO INTERNACIONAL DEL ISIC EN IBIZA 1970. FOTO: JOSÉ MANUEL FERRATER

vanguardia del diseño, no supieron apreciar ni entender la esencia de lo allí expuesto³.»

La pretendida filiación de ADI-FAD con la ICSID en España obligaba a que los proyectos más innovadores, desde un punto de vista creativo, por encima de su carácter puramente industrial, quedaran fuera de consideración. Pero ello implicaba que, para la segunda componente de la organización española —FAD: Fomento de las Artes Decorativas— debía atenderse este concepto relacionado con arte y artesanado. Pero no se consideraba viable reunir ambos aspectos, y se optó por exposiciones paralelas.

El inicio de este proyecto surge del gran desarrollo del diseño en los 60, desde los grandes logros puntuales de los 50, se consolida en los 70, y el último tercio las muestras de Disueño llegan a ser realidad. Paralela a los Delta, las bases⁴ de esta otra dejaban constancia de la voluntad de la junta de ADI-FAD en «constatar la existencia real de nuevos campos de interpretación del Diseño Industrial». En ellas se dice: «...los diseñadores podrán presentar objetos que por sus especiales características no encajan en los sistemas habituales de producción y comercialización»⁵.

CONTEXTO Y CARACTERES ESENCIALES DE NUESTRO DISEÑO

La autora completa el alcance del nuevo concepto: «...en Disueño se manifestó de una manera

inequívoca la estrecha relación entre el debate conceptual de la vanguardia artística y el mundo del diseño, debate que sirvió a este último como motor de experimentación y desarrollo al mismo tiempo. La voluntad de implicar en la actividad proyectual una dimensión más artística y menos ligada a los dictámenes de la industria, la visión del objeto cotidiano como objeto poético o la búsqueda de lo nuevo a partir de la revisión crítica de la historia que hemos visto en Disueño, prefigura lo que serían en los ochenta los presupuestos posmodernos, que ya venían gestándose, tanto aquí como en Italia, desde finales de los sesenta»⁶.

Destacamos una serie de cuestiones de interés, recogidas por la autora del libro⁷. Carmen Sánchez-Diezma, secretaria de AD-FAD, afirma el interés de «mostrar objetos a caballo entre la escultura y el diseño, objetos poéticos por su color, por sus formas... El concepto general de Disueño era la poesía», por la cual accedieron una serie de creadores que entonces cruzaban frecuentemente la frontera entre arte, diseño y artesanado. Los objetos seleccionados no requerían su producción, pero podían «constatar la existencia real de nuevos campos de interpretación del diseño industrial». Una filiación factible de las piezas estaría entre el pop y el kitsch.

Más allá del Disueño, el diseño italiano, tan valorado internacionalmente, impulsó a toda la



LÁMPARA BABEL, 1971. ÁNGEL JOVÉ

producción del país, siendo modelo alternativo al tecnológico diseño alemán. En cambio, esa componente cultural y artística estuvo presente en las Reales Fábricas —del siglo XVIII en España, Nápoles y Francia—, previas a la denominada Revolución Industrial, que valora la tradición, maestría del trabajo hecho a mano y calidad del producto, elaborado en serie y con maquinaria avanzada.

La necesidad de profesionales del diseño en las Reales Fábricas, que obtengan la capacidad creativa del artista y el dominio técnico del artesano, crea la primera Escuela de Diseño del mundo⁸, por Carlos III en 1775. El diseño definido en la Real Cédula de fundación sería: «la adecuación del dibujo a las exigencias de la producción mecánica y seriada, sin descuidar el buen gusto y el espíritu creador».

En Italia nace el movimiento Futurista en 1909, una idolatría por la industria como objetivo del arte. Por otro lado, defendemos⁹ el arte como laboratorio inmejorable para el diseño, porque el diseñador no dispone de tanta dedicación para experimentar.

Una simbiosis entre arte-diseño-artesano tiene su reflejo en el diseño italiano, llamado «*L'Italian Style*» y como referencia «la recuperación del tiempo perdido»¹⁰ (1946-1980). Este estilo italiano se traducía por *art.design*.

En 1954 surgen los premios *Compasso d'Oro*, correspondientes a los Delta, creados por los gran-

des almacenes *La Rinascente di Milano*. Promovieron la producción y adquieren gran prestigio¹¹. Sin embargo, en 1959, la también denominada ADI (*Associazione per il disegno industriale*) asumió la organización incluyendo todos los sectores. «En 1967 la ADI (...) caracteriza su gestión con tres Compases de Oro a los estudios críticos. (...) Después de la 10ª edición de 1970, pasaron nueve años para conceder nuevamente el *Compasso d'Oro*». Sorprendentemente, en Italia ocurre lo contrario que aquí. ●

BIBLIOGRAFÍA

- 1 CALVERA, Anna, «Hablando de Diseño con Óscar Tusquets», *Experimenta*, núm. 20, Madrid abril 1998, pp. 197-204.
- 2 BUENO FIDEL, Pepa (2019). *Disueño. Cuando el arte y el diseño jugaron a ser lo mismo 1977-1979*, Barcelona: Museo del Disseny/Editorial Tenov, p. 166.
- 3 Citado en CAPELLA, Juli-LARREA, Quim, (1986). *25 años de diseño industrial, los premios Delta*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 206.
- 4 BUENO FIDEL, Pepa, op.cit. p. 20.
- 5 Op. Cit.
- 6 *Ibidem*, p. 166.
- 7 *Ibidem*, pp. 17 y ss.
- 8 *Libro de Acuerdos de la Junta de Comercio*, 1775, p. 248. RUIZ ORTEGA, Manuel, (1999) *La Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona 1775-1908*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña.
- 9 GARCÍA GARRIDO, Sebastián (2015), *Diseñar para una era humanista*, Madrid: Instituto Europeo del Design, p. 204.
- 10 D'AMATO, Gabriella (2005). *Storia del design*, Milano: Bruno Mondadori.
- 11 GREGOTTI, Vittorio, (1982). *Il disegno del prodotto industriale. Italia 1860-1980*, Milano: Electa, p. 284.

ITALO CALVINO COMO REFERENCIA A ISIDORA, UNA DE «LAS CIUDADES INVISIBLES»*

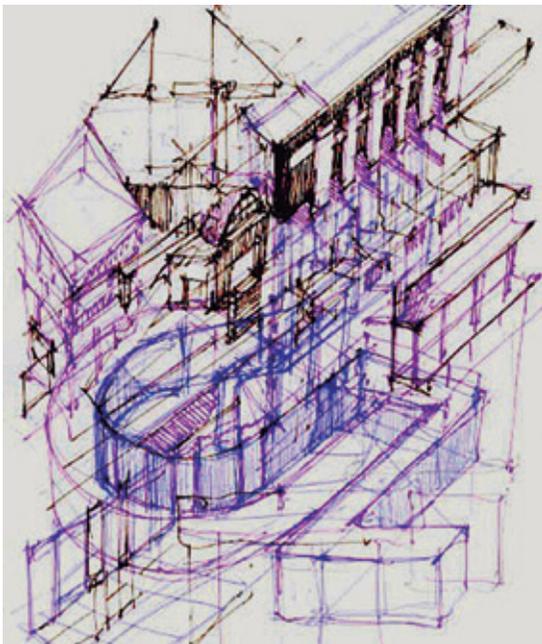
Francisco Javier Carrillo Montesinos

No es nada difícil la entrada en Isidora para que la carga de la nostalgia descanse con la quietud de la caravana. ¿Es una ciudad real-imaginaria con un mercado de manuscritos cuyo precio lo fijaba el caminante? Sobre una estera deambulaban imágenes de mi ciudad nublada en la lejanía. Isidora se interponía y confundía recuerdos, todos del pasado. Una torre catedra-

licia divisaba el horizonte marino por el que debía ser mi retorno de los sueños a los sueños. Sucesión de imágenes yuxtapuestas bajo la cúpula del desierto frío, pleno de silentes fósiles que se esconden con la vida abundante bajo la arena para salir a la superficie e iluminarse con la luz de la luna.

Imaginaba mi ciudad que creía perdida en los arcanos. Las aceras se habían convertido en amplio caudal seco cuando el sol se apaga. Los artesanos habían huido y tocó el turno a nuevos mercaderes globalizados que vendían los diseños de túnicas y baratijas. Los cafés con mostrador de cobre se transformaron en lugares de tapa y copa de productos industriales. Incluso los lugares de culto no eran de refugio y acogida sino objetos patrimoniales que invitan al visitante a pagar el derecho al descanso sereno. La periferia de mi ciudad real-imaginaria se había formateado con grandes rascacielos de diseño de talleres informatizados que conglomeran a personas sin rostro. Había un centro vivido por los amigos de mi ciudad real-imaginaria que dejó paso a los desconocidos creadores de nuevos zocos de abalorios seriados que atraían a las abejas periféricas con fruición. La creatividad desapareció con nuevas máquinas pintoras que dictan el color y el trazado.

En la lejana y fría noche de dunas siempre vivas, con escalera de caracol hacia el cielo, sentí el impulso de extranjero en mi ciudad real-ima-



JAVIER BONED PURKISS. *ISIDORA II*, DIBUJO A TINTA



JAVIER BONED PURKISS. *ISIDORA I*, DIBUJO A TINTA

ginaria travestida sin alma bajo el rocío de una constelación de nuevos espíritus del caos que todo uniformiza. Me vino a la mente aquella ciudad de calle pequeña, de alboroto desorganizado y de ritmo viviente. Con el silbo de un afilador, la fragua que crea enrejado y faroles, el zapatero que remienda el desgaste del tiempo. Quedaba, sí, rompiendo el horizonte, una torre mayor sacralizada porque así lo quiso el reloj de los pueblos. Y un paisaje aún intacto del pasado que es presente: al norte, el monte; al sur, la mar abierta de ida y vuelta.

En Isidora, rodeado de manuscritos con la inconmensurable belleza de la policromía y de la caligrafía, preparé el eterno retorno a la bús-

queda de la visibilidad de mi nueva ciudad real, imaginaria y, hasta ese instante, invisible. La nostalgia iba venciendo al miedo para volver a hacer camino. ●

* Retrospectiva Isidora-Málaga, agosto 2021, Año II de la Pandemia, en el Ciclo sobre Las ciudades invisibles, organizado y coordinado por Aurora Villalobos, arquitecta y Académica de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera.

MÉDICOS. RETRATOS DE FÉLIX REVELLO DE TORO. HOMENAJE A LA MEDICINA ESPAÑOLA

Elías de Mateo Avilés

EXPOSICIÓN: *MÉDICOS. RETRATOS DE FÉLIX REVELLO DE TORO. HOMENAJE A LA MEDICINA ESPAÑOLA*
MUSEO REVELLO DE TORO.
10 DE NOVIEMBRE DE 2021

Con esta iniciativa el Museo Revello de Toro quiso sumarse a los reconocimientos que se han llevado a cabo dentro y fuera de España hacía los profesionales de la sanidad con motivo de la pandemia producida por la Covid-19. En la misma se exponen ocho retratos realizados entre los años 1970 y 1995. En ellos Félix Revello ha inmortalizado a algunas de las grandes figuras de la medicina española de la segunda mitad del siglo XX.

En el retrato del profesor Joaquín Barraquer (1973), este aparece sedente, sobre un fon-

do neutro resuelto gracias a grandes pinceladas. La mirada, inteligente y penetrante se dirige al espectador de manera directa.

Por su parte, el doctor Adelardo Caballero Gordo (1974), maestro de la ginecología, es inmortalizado a través de un busto donde predominan los tonos ocres y una pincelada impresionista.

La figura del psiquiatra Juan José López Ibor (1975) es representado de forma sedente con un libro, una de sus famosas obras, en las manos en la actitud de escuchar no solo de sus enfermos, sino también del espectador los sufrimientos de la mente.

El registro de tonalidades cambia radicalmente con el retrato del doctor Julio Muñiz (1979) que aparece ante nosotros con la bata propia de su profesión, lo que permite a Revello de Toro hacer un ejercicio magistral con los blancos, con «sus blancos».

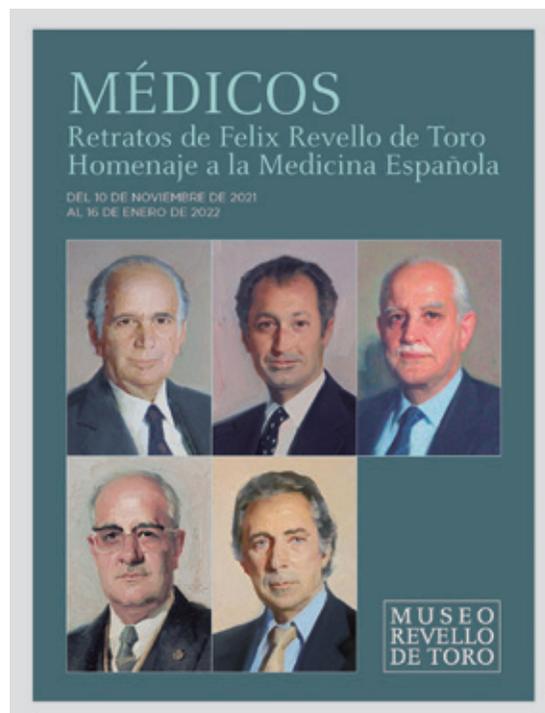
El doctor José María Gil-Vernet Vila (1981) queda inmortalizado también en un busto donde destaca el semblante inteligente y seductor de una gran figura de la urología española.

En el retrato del doctor Jaime Planas Guasch (1985), sedente y con sus magistrales manos de cirujano plástico cruzadas, nos transmite serenidad y confianza, como si fuésemos uno de sus pacientes.

Por su parte, el doctor Alfredo Muiños Simón (1995), otro de los grandes oftalmólogos españoles, es retratado por Revello de Toro sedente, ataviado con bata blanca y con un tratamiento especialmente impresionista.

Pero en esta exposición Málaga no podía quedar al margen. La ciudad está representada por la figura del doctor Antonio Gutiérrez Mata (1970). ●

EXPOSICIÓN *MÉDICOS*



BELÉN MILLÁN. «LA MATERIA ÍNTIMA»

Fernando de la Rosa

*Sólo en mis poemas
puedo vivir*

JAN JACOB SLAUERHOFF

Si se observa con algún detenimiento el mundo natural —apartémosnos de las pantallas, aunque sea momentáneamente— probablemente se obtenga el beneficio de alguna idea, poco costosa, que nos derive hacia pensamientos (o actos) en concordancia con la naturaleza misma y en gran medida conciliadores con nuestro ser más hondo.

Ser consciente de este bien puede suponer la asunción de un compromiso veraz y duradero para con la naturaleza, que además de otros seres incluye a las personas, toda vez que nos sabemos parte de ella. Desde el principio de la humanidad, examinamos la naturaleza y el misterio que muchas veces acompaña sus procesos. De este interés derivan el arte y la ciencia. La extraordinaria complejidad aparente de dichos procesos puede esconder (como bien constatará Newton) una tendencia a la solución más simple posible. Los artistas, en ocasiones más que los científicos y empujados por la misma curiosidad, siempre anduvieron próximos a los medios proporcionados por la naturaleza. Tal vez buscando soluciones de recóndita simplicidad, los artistas plásticos ensayan todavía nuevas mímisis de lo natural en sus conexiones con los elementos, la materia y el sentido poético que se manifiesta desde lo telúrico. La evidencia del continuo cambio en los seres vivos, la sorprendente transformación a la que estamos sometidos desde el nacimiento hasta nuestra desaparición —o reintegración— de los ciclos naturales, la multiplicidad de la materia que nos constituye y de la energía que revela nuestra condición de seres vivientes,

es una constante en la creación artística desde antes de Altamira.

La tarea que ocupa a Belén Millán está creada desde sus inicios en este entorno de búsqueda: la creencia (al menos así la considero) en que la obra, como la vida, es flujo permanente, cambio constante, transformación inagotable. El movimiento *Land Art* (el arte del territorio hoy podría considerarse un auténtico *arte telúrico*) nacido de reflexiones y acciones contraculturales y anti-consumistas de los 60 y 70 en EEUU, fue calando como una lluvia fina en muchos artistas europeos y, ayudado hoy por una mayor conciencia verde, se ha posicionado como un referente indispensable en el arte contemporáneo. Con las resonancias poéticas de Goldsworthy, o Nils Udo, a Belén Millán le

BELÉN MILLÁN. (RE)ARRAIGO I. ÓLEOS, CERAS PIGMENTOS, VENDAS ENCAJE, ESCAYOLA, ORGANZA. (80 X 50 CM)



gusta pensar que la obra no siempre se somete al concepto y ambos nacen en comunión con la naturaleza, desde el sentimiento que emana de una navegación consciente en el tiempo y el espacio, de saberse fluir entre los elementos mismos que conforman nuestra raíz cultural.

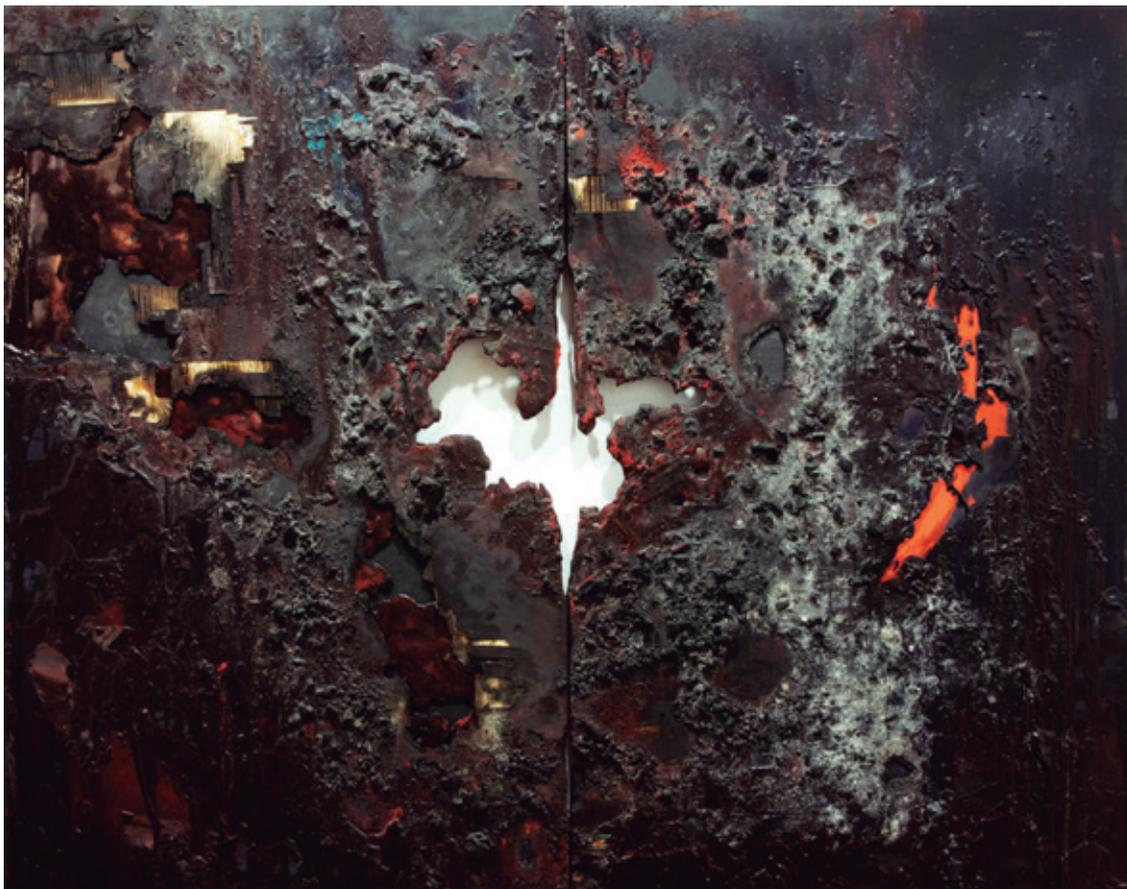
La artista confía sin dudar el flujo de su pensamiento a la creación plástica, donde el lenguaje toma cuerpo a través de la materia sensible. En el intercambio entre materia y deseo, entre imagen y sueño, la idea comienza a formarse (tomar forma). Nada es simple. Es el proceso mismo de transformación de la materia en objeto el que anima lo inerte a convertirse en una construcción estética e inteligible, a la que quedará estrecha una denominación clásica como pintura o escultura. Las maderas, las raíces, la piedra, el hierro o la tela son tomados para constituirse en cuerpo-soporte. La acuarela, los pigmentos, el carbón, las ceras naturales forman una primera piel, que es modulada en sus carnosidades por el color y unas ricas calidades lumínicas, que se modelan con la aplicación de calor y se nutren con densidades que varían desde el negro más carnoso y opaco a la transparencia, mucho más sutil, de una segunda piel. En ella se impregnan o subyace el tejido de una cercana experiencia viva o prenden el vuelo otras epidermis de lo vivido o que está por vivir.

En sus pinturas, Belén traspasa el espacio del cuadro, llegando también a desbordarlo. A todas luces no parece suficiente aún acogiendo tantos materiales destinados al mismo. El bastidor, como la superficie o el espacio circundante, son sometidos a la consagración de una idea que va más allá. Troquelados, roturas, agujeros traspasan la superficie en busca de nuevos vacíos, llenos de preguntas. Tal vez al horadar la superficie con el fuego, Belén busca un nuevo estado de la materia, ahora convertida en cenizas, que sugiere la cercanía de la muerte, del desastre, de la dolorosa desaparición. Sin embargo, se percibe el agujero como un pasaje, una ventana abierta a la luz interior, que nos habla del movimiento incesante en el que irremisiblemente

estamos inmersos. En el duelo, pasamos del dolor a la esperanza, como de la oscuridad al amor. Sofocado el ardor de la destrucción, la artista recurre al uso de otra materialidad con la que trata de reparar las heridas infligidas, mientras el cuadro aún sangra. Sabemos del dolor, pero vemos cicatrizar la herida. En el ensamblaje de formas se evidencia la intención reparadora de una mirada maternal. El fuego transforma y aniquila, el fuego purifica y deja lugar al renacer de una nueva vida. Se van concretando así las dualidades inherentes a nuestra existencia y se sugieren las poéticas de lo que seguro está en relación con nuestra eventualidad orgánica y el paso del tiempo: los ciclos naturales.

La artista deja abiertas las entrañas de un cuadro para sacar de su interior el dolor mismo. Un fardo surge desde el agujero y se derrama en el suelo, vertiendo las semillas de un fantasmagórico parto. Esta *madre*, vomita desde su vientre vacío el dolor por la partida de sus hijos. El luto terrible que se prende a la pintura despedaza sin piedad lo que queda de la luz, de un antiguo fuego ya extinto, del que podemos ver los tizones fríos y esparcidos.

La cera, además de dar cuerpo al luto con su mortaja, se nos presenta como la materia capaz de atrapar la luz, y sobre la que pueden quedar impresas nuestras vicisitudes, como en una *tabula rasa*, que pudiera registrar cada contingencia de lo corporal, pero que por su naturaleza plástica (capaz de transformarse indefinidamente) y voluptuosa, consigue ser ligera y transparente como el espíritu, que se adapta sin dificultad al cuerpo que habita. Estas cualidades de la cera que le confieren la infinitud, fascinan a la artista, que cual abeja obrera se afana en el taller, explorando las relaciones entre arte y naturaleza, que también son aquellas entre vida y muerte. Todo aquello que remite al mundo natural es fuente de sugestivos motivos a los que Belén Millán ha confiado su intuición y su capacidad creativa. No es la naturaleza la que imita al arte (según la máxima de Oscar Wilde) sino el arte el que vendría a conformarse



BELÉN MILLÁN. *(DES) ARRAIGOS II*. ÓLEOS, CERAS, PIGMENTOS, PIEDRAS, ARENA, CARBÓN, CENIZA, MADERA Y PIZARRA (155 X 124 CM)

como un reflejo abrupto de los fenómenos que son naturaleza en su esencia. La tierra, como un útero ancestral, abraza el anhelo del retorno a nuestro origen.

Queda a flor de piel la poética de los significados, metáforas que se posan en los bordes de un drama silente. El propósito de preservar puras las intenciones y la fuerza primigenias, no despoja a la obra de Belén Millán de referencias literarias. Frente a la obra de Belén Millán nos hacemos inevitables preguntas, podemos sentir cierto desasosiego, y en ese vacío de respuesta en el que perdemos la pista de lo fiable, imaginamos entonces con más fuerza y lejano horizonte. Las asociaciones simbólicas entran en el juego plástico cuando percibimos

las relaciones creadas por la artista con la clara intención de implicarnos, arrastrarnos a la tragedia en el movimiento perpetuo. Una tela se despliega delante del cuadro prolongando así las transparencias de la pintura en el espacio circundante. Como un ala herida, la misma tela que nos haría volar, sucumbe bajo el lastre que se agarra hasta fijarla al suelo. Nuestro torso doliente se personifica en el tronco del olivo milenario, retorcido sobre su alma ya vacía, metáfora viva de nuestro arraigo a la tierra. Tan antiguo como nuestro deseo de librarnos de las raíces para poder volar. Las arpilleras, en su danza helicoidal, van dibujando múltiples como hijos de la tortuosa escena. El color aparecido, vivo (o la luz), recalca a veces, circunda

el oscuro y lento sufrir de las vetas antiguas, abriendo la herida cada vez.

En una labor artística de indudable introspección y cuidadoso planteamiento, Belén Millán ordena sus obras en series de no muy largo desarrollo, con la intención de elaborar un relato que las implique a todas. Además de registrar con gran contundencia y belleza el drama de la creación y la pérdida, nos convoca a pensar en la deriva de nuestras acciones sobre el medio natural, desde un firme y claro posicionamiento en los lenguajes del arte contemporáneo, donde priman la experimentación y los procesos matéricos. Prácticamente borrados los marcos conceptuales de la escultura o la pintura, Belén Millán se prodiga en lenguajes más abiertos como la instalación o la intervención, donde su relato converge con el cada vez más intenso *trabajo de campo*. En el trato con la naturaleza, las eventualidades y contingencias de variada índole se traducen en el registro fotográfico o videográfico de los procesos creativos, así como de los diversos estados y aspectos de la obra. Se derivan pues de cada proyecto un sinfín de sucesos de orden plástico, que multiplican la obra desde una poliédrica serie de imágenes (y por supuesto objetos) que forman ya el armazón de una sólida gramática artística. Un lugar del lenguaje donde probablemente Belén Millán habita desde siempre.

Abril de 2021

Belén Millán

Nacida en Granada y criada en España y Marruecos, Belén Millán maduró en los Estados Unidos y ahora vive y trabaja entre Málaga y Nueva York.

El propio lenguaje visual de Belén refleja su origen multicultural que reúne una multitud de referencias geográficas y culturales: los

colores de su Andalucía, las intrincadas texturas y patrones de las paredes árabes, los giros y asperezas de los paisajes de olivos y la energía y complejidad cultural de Nueva York.

Últimas exposiciones:

- «(Des) Arraigos». Museo Etnográfico. Riogordo, Málaga, España. mayo-junio 2021. De esta exposición se edita un catálogo en el cual se integra este texto.
- «Instalación Luto Land Art» - Diputación de Málaga - Exposición Presencias - Calle Pacífico 54, Málaga, España, 24 de enero al 22 de febrero de 2020.
- Judy Pfaff Foundation / M David Summer Art Residency - Tivoli, Nueva York, verano de 2020.
- M David & Co. Art Residency - Bushwick, Brooklyn, Nueva York, verano de 2019.
- Exposición colectiva «Paliengensis» comisariada por Michael David en M. David, Bushwick, Brooklyn, Nueva York, septiembre de 2019.
- «Peridermis» Sala de Exposiciones Alhaurín el Grande, Málaga, enero-febrero de 2019.
- «Corazón Blanco-Corazón Negro» Colectiva en Sala de Exposiciones Alhaurín el Grande, marzo-junio 2019.
- «Entropía (S)» Sala de Exposiciones El Portón, Málaga, diciembre de 2017-febrero de 2018. www.belenmillan.com
- «Arte Malacitano». Biblioteca Provincial de Málaga, septiembre-diciembre 2018.

FELICITACIONES PARA FÉLIX REVELLO DE TORO CON MOTIVO DE SU XCV ANIVERSARIO

10 DE JUNIO DE 2021

Como cada año desde su creación, el Museo Revello de Toro conmemora la fecha del nacimiento del maestro con una jornada de puertas abiertas. Esta vez hemos querido hacer algo muy especial. Cumplir noventa y cinco años resulta una efeméride excepcional. Así, además de personalidades del mundo de la política y de la cultura, hemos abierto nuestras redes sociales para que los admiradores de su pintura pudiesen dejar su testimonio de afecto y cariño.

QUERIDO FÉLIX

Quiero compartir contigo y con los malagueños la felicidad inmensa que nos embarga a todos al celebrar tu noventa y cinco cumpleaños. Las páginas del anuario de la Academia de San Telmo me permiten dejar por escrito esta felicitación que ya hiciera en su momento, el día de tu onomástica, el 10 de junio.

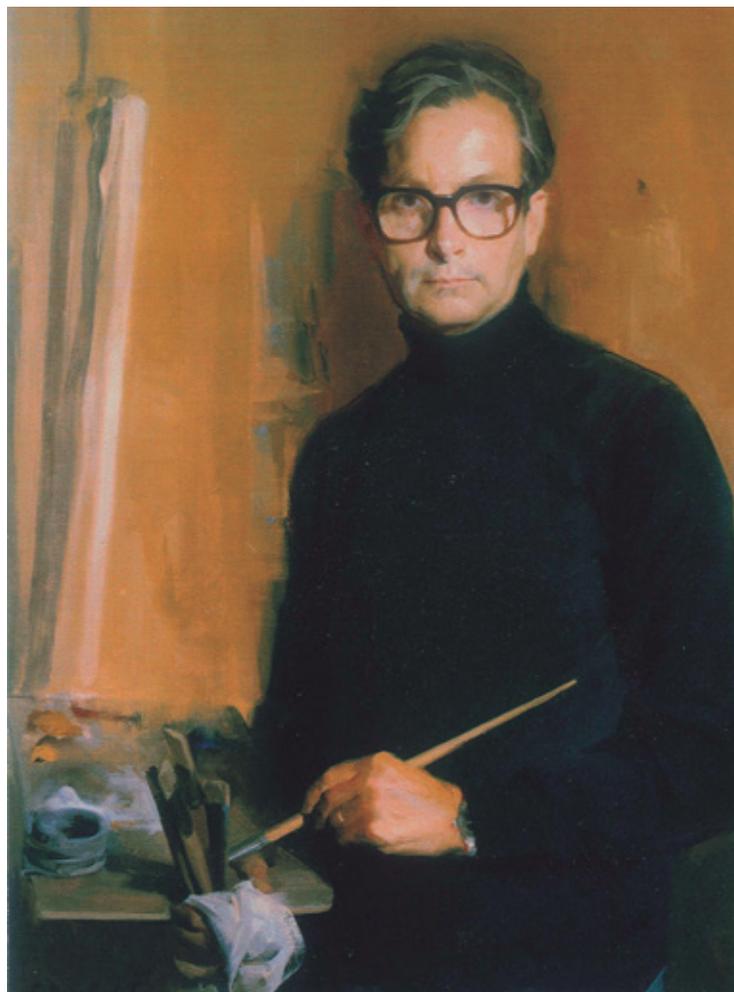
Málaga te está siempre agradecida por poder disfrutar desde el año 2010 de la contemplación de tu obra pictórica en el enclave maravilloso del centro histórico que es la casa taller de Pedro de Mena.

Tu ciudad natal tiene la gran suerte de poder albergar esta magnífica colección de retratos de los más importantes personajes de la historia contemporánea española, junto con los dedicados a las musas que siempre te han inspirado.

No te quepa duda de que tu extraordinario trabajo sirve para que el nombre de Málaga trascienda más allá de nuestra tierra, consolidando la ciudad como un gran polo de creación artística capaz de atraer y retener talento de todas las disciplinas.

¡Muchísimas felicidades, Félix!

FRANCISCO DE LA TORRE
Alcalde de Málaga



FÉLIX REVELLO DE TORO. AUTORRETRATO, 1990

SI CREEMOS QUE LA VIDA es un regalo, felicitar un cumpleaños, como en este caso el 95 aniversario del maestro Félix Revello de Toro, es celebrar que en su caso, además, es un obsequio generoso que él sabe disfrutar con la intensidad que merece. 95 años que nos han brindado la oportunidad de disfrutar de una carrera pictórica intensa. No me cabe duda de

que esa vida dedicada al arte, a la búsqueda de la pincelada precisa, al trabajo por conseguir la sensibilidad exacta que quiere transmitir en un lienzo, el goce de la belleza ha contribuido de manera decisiva a que podamos celebrar su longevidad, ante la certeza de que son esos ingredientes para una vida plena. Ojalá todos sigamos aprendiendo de él. Felicidades, maestro.

NOELIA LOSADA
Concejal de Cultura

A FÉLIX REVELLO DE TORO EN SUS NOVENTA Y CINCO CUMPLEAÑOS

Escribió Antonio Machado: «El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas; es ojo porque te ve». Si el poeta sevillano lleva razón y cuanto afirma es una verdad que está más allá de sus bellas palabras, como lo está, cada retrato de su mano ha sido capaz de alumbrar, dar vida, a los ojos del retratado. Esos ojos que desde el lienzo le miran a Usted, maestro y nos miran a nosotros, son ojos porque nos están viendo, porque han trascendido a la propia materia de la pintura, al mismo lienzo y están insuflados de vida, ya por siempre.

Con mi más afectuosa felicitación a nuestro compañero de Academia.

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

QUERIDO FÉLIX

Este día 10 de junio de 2021 es para ti, para tu familia y para los muchísimos amigos que has hecho a lo largo de tu larga y fructífera vida, un hito muy importante. Cumples 95 años. Muy pocos privilegiados pueden contarle y disfrutarlo. Afortunadamente gozas de buena salud. Desde Málaga, tu tierra, al a que tanto quieres y por la que tanto has hecho, todo el personal

del Museo dedicado a tu obra, quiere expresarte su más cariñosa felicitación. Además, todos quieren verte pronto entre nosotros. Y que sigas disfrutando, por muchos años, de lo que muy pocos artistas han logrado en vida. En nombre de todos ellos, de los vigilantes de seguridad, de las azafatas, del personal de limpieza y en el mío propio recibe el abrazo más entrañable y sentido.

ELÍAS DE MATEO AVILÉS
Director del Museo Revello de Toro

QUERIDO AMIGO FÉLIX

En tu 95 cumpleaños deseamos unirnos a todas las felicitaciones que recibirás por distintos medios. Todo el aprecio y admiración que sentimos por ti unido al gran cariño de una amistad de años, se fusionan hoy en este mensaje que desde Málaga te enviamos ilusionados y deseosos de que hoy, celebres este día tan especial rodeado de familia y amigos. Un afectuoso saludo,

FRANCISCA MANZANO
Y JOSÉ LUIS SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ

QUERIDO FÉLIX

Deseo unir mi felicitación a todas las que tan cariñosamente recibirás en esta ocasión tan especial, tu 95 cumpleaños. Estas breves líneas son en estos tiempos, el modo de hacerte llegar mi demostración de admiración y afecto, y mi deseo de que celebres tu día rodeado de todo el cariño de quienes tienes cerca y de los que estamos lejos. Un gran abrazo.

ESTHER SÁNCHEZ MANZANO
Vicepresidenta de SANDO

MUCHAS FELICIDADES para Félix Revello de Toro en su 95 cumpleaños. Aunque no le conozca personalmente, disfruto mucho contemplan-

do sus retratos; por ello, le deseo cumpla muchos más para recreo de todos.

MARÍA PEPA LARA GARCÍA
Académica de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

ESTIMADO FÉLIX

¡Que pases un feliz día!
Con todo el cariño,

MARÍA ROSA Y YEYÉ

FELICIDADES

Enhorabuena por su 95 cumpleaños, enhorabuena por ser pintor y enhorabuena por ser malagueño. Toñi

ANTONIA PANIAGUA CAMBLÓ
Información Turística
Área de Turismo y Promoción
de la Ciudad. Ayuntamiento de Málaga

QUERIDO AMIGO FÉLIX, te envío un fuerte abrazo y mis mejores deseos de felicidad en tu 95 cumpleaños. Te doy también las gracias por ofrecernos durante tantos años la grandeza de tu obra y tu calidad humana como persona. La contemplación de tus cuadros siempre me deja una profunda huella. Somos muchos los pintores que admiramos tu arte y tu maestría, de la que siempre hemos aprendido. Muchas gracias Maestro. Feliz cumpleaños querido amigo.

MANOLO PÉREZ RAMOS
Académico de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

A FÉLIX REVELLO DE TORO

Llevamos años acercando su obra a los distintos públicos que visitan su Museo, descubriendo detalles

que nos inspiran en nuestro trabajo, disfrutando cuando transmitimos lo que vemos y conocemos de su trayectoria como artista. El público se sigue sorprendiendo y emocionando en las salas. Le deseamos muchísimas felicidades en su 95 cumpleaños.

Profundamente agradecidas de ser mediadoras de sus obras,

MARTA Y CRISTINA
Art Museum

DEAR MR. REVELLO DE TORO

I really wanted to say 'Happy Birthday' as I am a great admirer of your career and painting technique.

I discovered your work when I first visited Malaga around 8 years ago and since then I visit every year to closely look at your style and technique. I would say that you have been the greatest inspiration to me as a painter and, although I'll probably never achieve it, I aim to achieve results at your level in my work (@biologyartman on Instagram, if you use it).

So, congratulations on your 95th birthday. I hope you have a lovely day surrounded by your family and friends. Kind regards,

DAVE COOKE

ESTIMADOS/AS COMPAÑEROS/AS

Con esta fotografía tomada en vísperas de su otro cumpleaños el 9 de junio de 2014 en el homenaje que le tributamos en la tertulia Los Lunes de El Pimpi, que yo dirigía entonces, al maestro Revello y a su Museo, con su director Elías de Mateo y el arquitecto restaurador del mismo don Francisco González Fernández, quiero unirme personalmente a la felicitación por su 95 cumpleaños al maestro. Felicidades querido Félix.

JOSÉ INFANTE
Académico de Número y Secretario
de la Real Academia de Bellas Artes
de San Telmo



JOSÉ INFANTE Y FÉLIX REVELLO DE TORO

FELICIDADES a Félix Revello de Toro, maestro del retrato, mago del blanco, en su 95 cumpleaños.

FRANCISCO RUIZ NOGUERA
Académico de la Real Academia de Bellas
Artes de San Telmo

APRECIADO FÉLIX REVELLO DE TORO

Son muchas veces las que he admirado tus cuadros por tu virtuosismo y maestría, y he pensado siempre que estaba frente a la obra de un pintor de gran clase, admirablemente al margen de modas y tendencias, fiel a su certeza y propia luz. Desde muy joven aprendí con tu obra la fe

en la pintura. Con mi felicitación por tu cumpleaños, recibe un fuerte abrazo.

FERNANDO DE LA ROSA CEBALLOS
Académico de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

QUERIDO AMIGO FÉLIX

Me uno a tantas felicitaciones que estás recibiendo en tu cumpleaños. 95 es un buen número y llegas a él rodeado del cariño y la admiración de muchas personas. Yo soy una de ellas.

Un abrazo y muchas felicidades.

CHARO CAMACHO
Académica de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

QUERIDO FÉLIX

No sabes con cuanta ilusión me llega tu próximo cumpleaños. Son muchos recuerdos de nuestra Málaga que ha dado su color y su belleza a tantos lienzos tuyos. Infinitos abrazos y cariño de tu amiga María Victoria.

MARÍA VICTORIA ATENCIA
Académica de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

D. FÉLIX REVELLO DE TORO. No sólo me adhiero a la felicitación por su 95 cumpleaños, sino que me declaro ferviente admirador de su Obra y de su Persona, desde hace muchos años. Creo, que D. Félix tenía algún tipo de vinculación veraniega con Ezcaray (o Valdezcaray) en la Rioja Alta, en las inmediaciones de Santo Domingo de la Calzada, en cuya soberbia Concatedral yo solía dar un concierto de órgano durante mi estancia vacacional en la tierra de mi mujer (en la Rioja baja). Él asistía siempre y después compartíamos tertulia en la cafetería del Parador, junto a la propia Catedral. En una de esas

coincidencias tuvo la delicadeza de dedicarme y regalarme un mini dossier de dibujos coleccionables que conservo como oro en paño. La dedicatoria está firmada el 11 de agosto de 1996. ¡Qué gran artista y qué gran persona este Malagueño Universal! Un abrazo muy fuerte para él.

ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA

Organista titular de la Catedral
de Málaga
Académico de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

QUERIDO MAESTRO

Feliz cumpleaños de un antiguo alumno marista, como usted, en el día que celebramos San Marcelino Champagnat, fundador del Instituto. Un fuerte abrazo

ANTONIO CLAVERO BARRANQUERO

Doctor en Ciencias Económicas
y Empresariales

QUERIDO MAESTRO

95 Abrazos agradecidos por hacer de Málaga un referente cultural. Que sea un año especialmente grato y jubiloso.

RICARDO ACEVEDO MARROCHAHAR

ESTIMADO FÉLIX

Desde la Federación provincial de Mayores de Málaga (FEPMA) te deseamos un feliz día de cumpleaños el próximo día 10 de junio.

ANTONIO QUERO

Presidente

MUCHAS FELICIDADES al maestro por sus 95 fructíferos años dedicados al arte.

RAFAEL MARTÍN DELGADO

Arquitecto. Académico de la Real Academia
de Bellas Artes de San Telmo

ESTIMADO FÉLIX

Mi más sincera felicitación para usted señor. Dadle las gracias por hacernos digno de poder disfrutar de su arte. Su legado aquí queda para todo ser humano que aprecie el arte. Le deseo toda la salud del mundo y me repito deseándole una felicitación por sus 95 años. Un saludo.

JESÚS ORTEGA VARELA

MI SINCERO DESEO al maestro Revello de que pase un muy feliz día de su cumpleaños.

PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

Catedrático de Arqueología.
Académico de la Real Academia de
Bellas Artes de San Telmo

APRECIADO FÉLIX, muchas felicidades para este día tan especial y muchas gracias por tu precioso Museo que podemos disfrutar en Málaga.

MAESE FLANAGHAN FERNAND

MUCHAS felicidades un abrazo.

TERESA KRAUEL AGUIRRE

ARTE DESDE MÁLAGA. EL MARTILLO Y EL CINCEL

Francisco Javier Carrillo Montesinos

La Farola, imaginaria de la noche, desde el ángulo oscuro de una terraza habitada frente al mar. La alevosía de la nocturnidad presenta a La Farola como una gran escultura identitaria que da la bienvenida a Málaga a los forasteros que llegan desde el horizonte marino navegable. Pasan los fotogramas por mi memoria anciana adulterada por el ritmo de los tiempos que desenaja los espacios del recuerdo y se vuelve nostalgia. Como nostalgia lo es para aquellos norteamericanos, descendientes de los italianos que buscaban vida, Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti, que dejaban a su izquierda la Estatua de La Libertad, mientras el buque que los portaba entraba sigiloso hacia el puerto de Nueva York. Como nostalgia también lo es para los beduinos descendientes del reino nabateo al arrastrar hasta el presente El Tesoro, cambiante entre la luz y las sombras de Petra. La representación onírica del escultor, del tallador con martillo y cincel ante un inmenso bloque de granito figurado haciendo nacer a

La Farola. En Petra comenzaban a esculpir de arriba a abajo con andamios de madera y plomadas de piedras perforadas y daban lugar al parto de una simétrica belleza mientras desnudaban la cara, por ellos fragilizada, del montículo rocoso. Dicen que Miguel Ángel estudiaba el cuerpo humano, a hurtadillas, en los depósitos de cadáveres humanos para cincelar los bloques del mármol de Carrara martillo y cincel en mano, con sus visuales conocimientos anatómicos adquiridos en la morgue, y dar luz a David, a Moisés y a La Piedad. ¿Cómo fue el nacimiento de La Farola como escultura en un imaginario alejado de cálculos y medidas? El objetivo era echar luz al mar para guía de navegantes. ¿Se modeló el inmenso cubo de piedra desde arriba como lo hicieron los escultores de Petra o, más bien, se inició desde la base cuadrangular hasta llegar a descubrir las ventanas que atravesarían los haces de una luminotecnía para salvar vidas y para orientar hacia el puerto de serenidad?

Visto desde el ángulo hasta aquí expuesto, La Farola podría calificarse como la primera escultura de arte urbano de Málaga que anuncia a la mar las puertas de la Ciudad. En mi anciano y cansado entender, aquí se encontraría el argumento más sólido para considerarla bien de interés ciudadano, al que también llamaría de interés cultural. Luz hacia el horizonte que gira, hasta ahora, sin obstáculo alguno, donde no alcanzan las olas bravías. La Farola es oteada desde el mar y oteada desde la Ciudad. Es un signo de identidad y de referencia ciudadana que no debería ser objeto de especulación alguna en la actual vorágine globalizada. No se trata de un arrebato de reivindicación localista y de poca monta. Pienso se trata de una especificidad definitiva de la Ciudad de Málaga en su contexto histórico, en su espacio y en su paisaje. ●

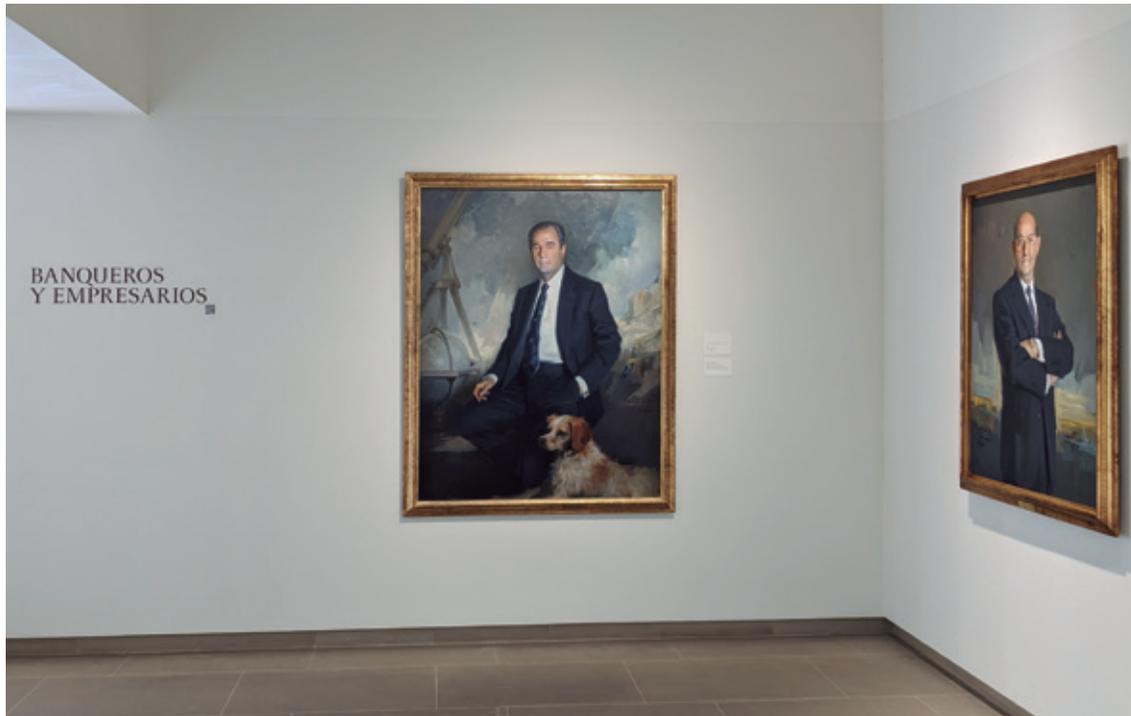
LA FAROLA DE MÁLAGA



BANQUEROS Y EMPRESARIOS

Elías de Mateo Avilés

EXPOSICIÓN TEMPORAL
EN EL MUSEO REVELLO DE TORO.
11 DE MAYO DE 2021



MUSEO REVELLO DE TORO. EXPOSICIÓN *BANQUEROS Y EMPRESARIOS*. ALGUNAS OBRAS DE LAS EXPUESTAS

Con esta iniciativa, que culminó los actos previstos para celebrar el X aniversario del Museo, se quiso dar a conocer al gran público esta dimensión de la faceta como retratista del veterano pintor malagueño. Pero también recuperar figuras eminentes del mundo de la empresa y de la banca españolas.

Del mundo de la gran banca figuran en la muestra cuatro obras que inmortalizan algunos de los grades banqueros españoles. Procedentes de la actual colección del Banco Santander figuran Alejandro Albert (1995), Claudio Boada (1996) y Alfonso Escámez (1993) Junto a ellos y procedente de una colección privada, no

podía faltar el retrato de José María Amusátegui (1994).

Un personaje esencial para comprender la filosofía y la trayectoria de las tradicionales cajas de ahorros, sobre todo en Andalucía, fue la de Juan de la Rosa (1985), también retratado por Revello de Toro y que prestó la actual Fundación Bancaria Unicaja.

Y ya en el ámbito estrictamente empresarial se seleccionaron los retratos de tres destacados emprendedores: el de Víctor Ivanow (1980), que puso en marcha en Barcelona, Pinturas Ivanow; el de José Luis Sánchez Domínguez (1994), creador del Grupo SANDO; y el de Federico Beltrán (2009), presidente de FAMADESA. ●

LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO, SÍMBOLO TRIDIMENSIONAL QUE COMPLEMENTA LA MEDALLA DE HONOR DE LA ACADEMIA

Sebastián García Garrido

Al mismo tiempo que hemos realizado una rehabilitación de la identidad visual corporativa de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, se viene desarrollando una estrategia de comunicación para que los beneficios y actividades de esta institución lleguen a más personas y tenga un papel más relevante en su misión¹: «tiene como fin primordial el fomento de la creatividad artística, así como el estudio, difusión y promoción de las artes y del patrimonio cultural, histórico-artístico y medio-ambiental y, muy particularmente, de la pintura, la arquitectura, la escultura, la literatura, la música y las artes visuales, teniendo como ámbito preferente de actuación el de la ciudad de Málaga y su provincia».

La nueva identidad visual prescinde del campo ovalado sobre cartela propios del barroco, sobre una corona de laurel y timbre de la corona española. Se trata de un modelo que utilizan todas las academias, y eran los elementos recogidos dentro del campo los que diferenciaban a cada una. En nuestro caso aparece en lugar preferente la luz de San Telmo, a partir de una estrella, y se completa con una serie de atributos clásicos de las artes. El patrón de nuestra academia, y de los marineros, se representa siempre con un cirio o estrella de luz, en su mano derecha y, en la mayoría de las veces un barco en la otra.

Con el fin de dar mayor visibilidad, notoriedad y capacidad de recordar el galardón que supone recibir la Medalla de Honor de nuestra institución, se ha querido dar forma a un símbolo tridimensional, basado en el nuevo emblema,

porque en el imaginario colectivo tendría una presencia ineludible y el grabado de una medalla no sale en las fotos ni se recuerda. En esta labor de encontrar su denominación agradezco la ayuda de los compañeros académicos Pedro Rodríguez Oliva y Francisco Ruiz Noguera, especialmente.

Esta interpretación recortada en grueso acero de la máxima calidad, con apariencia de plata, como es el emblema sobre el que se construye, pulido por ambas caras, sobre una base de madera tratada en negro para que perdure su estructura natural, y el nombre de la institución

PROYECTO DE FIGURA SIMBÓLICA ALUSIVA A LAS MÁXIMAS DISTINCIONES DE LA ACADEMIA. TROFEO «ACADEMIA»; PRUEBA-MONTAJE





IZQUIERDA: LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO. RESULTADO DEL PROYECTO.
DERECHA: EMBALAJE DE LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO

en hueco, tendría una presencia y una capacidad —de entender y recordar su significado— incomparable sobre la mesa y en las manos de su receptor.

Incluso en el momento de dejar la escultura en manos del premiado se puede decir una frase de este tipo: «Que la luz que orienta a los marinos y a las personas de todo el mundo se vea reforzada por la que aporta y reconoce este premio a personalidades tan importantes como la Reina Sofía, primera en recibirla, Vargas Llosa, o nuestro Alcalde propuesto en 2021. Esa misma estrella, que representa el brillo de los méritos personales o de la corporación, que la recibe cada año que surge una propuesta merecedora, se une a la de nuestro escudo para que juntos multipliquemos esa Luz de San Telmo».

En resumen, se trataría de la *Estrella de Luz*, o *Estrella de Luz de San Telmo*, como atributo del patrón de la institución, que intercede de guía y socorro de navegantes, y en especial de los marinos españoles. En nuestro escudo se representa *de plata*, en referencia nocturna a la luz, que reproduce igual que la Luna, los propios rayos de la tormenta o los faros de la costa. Así se alude a ella en el blasón o descripción oficial del emblema de esta academia: *De azur, la estrella plata de luz, de San Telmo, timbrada con la corona Real de España.* ●

BIBLIOGRAFÍA

- ✦ GARCÍA GARRIDO, Sebastián (2020) *Diseño de la identidad visual de las instituciones*, Getafe (Madrid): Experimenta.

FRANCISCO PEINADO. NUEVAS ROTACIONES

Fernando de la Rosa

EXPOSICIÓN: *NUEVAS ROTACIONES*

SALA DEL RECTORADO DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.
27 DE MAYO AL 2 DE JULIO DE 2021.

COMISARIO: ANTONIO ABAD

PEINADO O LA PINTURA ABISAL

A esta nueva gran exposición de Peinado se llega en submarino. Nada de pasarelas, pórticos, arcos triunfales u otras arquitecturas de lo grandilocuente. Desde el gran vestíbulo del Rectorado, nos guía un submarino orgánico, silencioso, que emana una pálida luz como de espesa leche. A pesar de su sólido volumen cilíndrico, el submarino navega flotando en el espacio sobre una cordillera plagada de virus arbóreos. En su levitación lenta nos sumerge y nos lleva hacia un mundo en el que se vislumbra suspendido sobre nuestras cabezas un drama de dimensiones apocalípticas.

Cruzado el umbral de las profundidades, soltando el último madero flotante, nos adentramos en el abismo. Colgados de un sedal, entramos en sus cuadros sin más defensa con-

tra el inframundo que nos rodea que la propia pintura, de la que el propio abismo está hecho. Nuestro imaginario mítico, dibujado y esculpido de dioses, héroes y santos, la perfecta imagen preconcebida de lo bello, ha retrocedido y se ha transfigurado en magma primigenio, en cromático y alimenticio líquido amniótico. Inmersos ya sin remedio en esta pintura abisal, se confirman los peores presagios, se inicia el hundimiento hacia la profunda sima de la fatalidad. En la inmersión hacia el abismo asimilamos la zozobra previa y el naufragio. Todo lo que somos se sumerge ahora metido dentro de un saco uterino, conteniendo el poco aire y el agua que nos queda y comenzamos a ver las estancias.

La *pantera negra* bajo el lavabo, las fauces como la llama de una vela, fuego fatuo que lucha por salir del vientre de las cañerías. *Los geranios* florecen desde el retrete yacente y la carcoma se baña en el lavatorio de los espíritus, con racimos de carne atascando los desagües. Los niños saltan y se pelean en la cama, desobedeciendo, trasteando, alterando la hermosa paz de las agujas y los fetos, derramando por toda la habitación los *muslitos de pollo*. Todas las estancias son el escenario de un drama que se nos desvela de puertas adentro, al que asistimos desde el plano abierto de la cuarta pared, teatro de la luz oscura y las ventanas cerradas. Todo lo que nuestra imaginación corrupta ahora perpetra, puede verse en el vientre de las estancias, por los suelos, debajo de la cama, o en el techo poblado de fragmentos cromáticos desprendidos de un nido de insectos, termitas, o luciérnagas de luz fulgurante. Por los rincones, en los armarios y sobre las

FRANCISCO PEINADO. EXPOSICIÓN *NUEVAS ROTACIONES*.
ALGUNAS OBRAS EXPUESTAS





FRANCISCO PEINADO. OBRA DE LA EXPOSICIÓN *NUEVAS ROTACIONES*

alfombras, en el sofá y los azulejos, como telas de un mosaico blando, calendario de un tiempo maldito. En todos los muebles habita un vacío o una luz cetrina, una luz que trata de escapar pulverizada entre los tubérculos y los orificios, saliendo como a bocanadas por entre las estrías del tiempo.

Pero el paisaje entra por las rendijas, como hace la hierba en el asfalto, e invade la escena. Donde antes solo había tripas y huesos ahora pululan y procrean las criaturas y crecen las flores como gotas de luz que se derrama. Las nubes se organizan para ocupar el espacio robando azules y amarillos, preñadas o rotas, en globos o jirones, son luces y sombras de un cielo de días antiguos o prehistóricos. Los ríos, como las nubes y los árboles, como los montes y las verdas, así los pensamientos que transitan nuestra mente, se generan y se conforman en corrientes opuestas o confluencias de desagüe, arremolinándose allí donde los universos se funden en una sola masa cromática, un conglomerado que

se bate a la desesperada contra sus propias leyes de cohesión.

En busca de la salida, en el transcurso de nuestra inmersión y aún si respiramos con cierta dificultad bebemos del caudal que el paisaje alumbraba ahora para nuestros ojos saciados y nos penetra abrupta la luz que emana de un color en su más diverso ser, dichoso de serlo en plenitud radiante. Intentamos entonces ascender a la superficie, pensándola como fuente de luz con la que saciar la sed y llenar los pulmones. Elevamos el periscopio.

Con la visión de la luz, podemos creer que al fin el paisaje nos liberará de la caída hacia la inundada cueva de nuestras sensaciones. Y pensamos que la verdad no es solo un truco para hacernos creer en el infierno; y esperamos, por tanto, que la materia al fin se hará luz. Sin embargo, volvemos a mirar al cielo abierto, en busca de la promesa de que su terrible turbulencia no signifique la cancelación de toda esperanza. Tal vez unidas entre tan-



EL PINTOR Y ACADÉMICO FRANCISCO PEINADO, EN LA EXPOSICIÓN *NUEVAS ROTACIONES*

tos remolinos, solo las flores quieren saber de nuestro apego a la vida y darnos despacio, en su contemplación, el calor de un vino penetrante como el propio amor.

El pintor se enmascara en los personajes que habitan sus pinturas. Desde ellos asiste a su propio teatro y nos mira desde la profundidad del abismo de los ojos, tristemente serenos, de unos seres lánguidos o heridos, que deambulan

por lugares que la memoria ha pintado con furia y desapego. El pintor se retrata en su dolor y su cielo, bajando a los sótanos y subiendo a las buhardillas, orlando todas las estancias con la sangre y el oro de los días perdidos.

El pintor que pinta y pinta sobre lo pintado, nos destripa la entraña del mundo real, del mundo que nos cuentan a diario con mentiras y falsas verdades. Un mundo de representaciones que se desbaratan antes de hacerse cuerpo. Un mundo como el mar proceloso, sin orden ni reglas, que vive y se alimenta de formas metafóricas, larvas, cerebros, féretros, calaveras, peces, barcos y ramas. Animales, flores, casas, sábanas, lámparas y espectros. Niños, sillas, agujeros, fetos y coches.

Entre los sitios, las cosas y otros fantasmas, se nos presenta él mismo, con la cruda faz de un rostro deforme, desde el que brota una mirada de infinita melancolía e inusitada fuerza. El pintor se sabe solo ante un mundo que irremediablemente se hunde, entre bellísimas hecatombes, desagües inmundos y precipicios que llevan al cielo. Toma Peinado sus armas de pintor contra los naufragios, en favor de la vida sin importarle ya la belleza ni otro ánimo que el de la *vera* pintura y sin más disfraz que el de su propia carne y su ánima refulgente. ●

EUGENIO CHICANO: «SER-POP»

Javier Boned Purkiss

EXPOSICIÓN: *EUGENIO CHICANO, SIEMPRE*
NUEVA SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES
DEL PALACIO DE LA ADUANA – MUSEO DE MÁLAGA
31 MAYO – 30 DE NOVIEMBRE DE 2021
COMISARIOS: MARI LUZ REGUERO Y EUGENIO CARMONA

El pasado 31 de mayo se inauguró la nueva Sala de Exposiciones Temporales «Eugenio Chicano» del Palacio de la Aduana – Museo de Málaga, con una exposición retrospectiva del pintor malagueño, comisariada por Mari Luz Reguero y Eugenio Carmona, denominada «Eugenio Chicano, siempre».

La exposición mostraba una retrospectiva de 52 obras de todas las etapas del pintor y Académico de Bellas Artes de San Telmo, fallecido en noviembre de 2019, constatándose en ella la riqueza e importancia de un legado artístico fundamental, desarrollando y culminando con solidez la trayectoria del arte pop en España.

Porque Chicano es un artista «pop», con todo lo conceptual, existencial y profundo que conlleva este término.

La representación del «pop» asume la apariencia de los objetos, pero alcanzando una situación teórica límite dependiendo del contexto en el que se encuentre, convirtiendo lo ordinario en esencial, en obra estética universal, a través de un simple cambio de relación con la realidad. Esta es la gran operación conceptual que encierra el pop, apelando en última instancia a la libre consideración del espectador.

Pero «ser pop» en un contexto cultural todavía no preparado para interpretar, distanciadamente (estéticamente), los signos de la cultura contemporánea, exige una enorme valentía y el riesgo de una soledad infinita. Chicano ha estado mucho tiempo esperando esa capacidad de interpretación del mundo al que dirigía sus obras, emitiendo unos significados mucho más



EXPOSICIÓN *EUGENIO CHICANO, SIEMPRE*. COMPOSICIÓN DE LA SERIE PICTÓRICA *LA COPLA*. FOTO: ANA GUARDIOLA CÁRDENAS

lejanos y profundos, por conceptuales, que lo que sus objetos representados denotaban.

Chicano es «pop» por propia evolución conceptual del arte, rozando la ligerísima frontera que existe entre la imagen popular y cotidiana de las cosas y su profunda capacidad simbólica. Para ello hay que apostar por una estética acumulativa, por el abandono del orden estético inmanente, para apelar a una estructura objetual que instaura una ambivalencia entre arte y realidad. Hay que

ser valiente para incorporar al cuadro soluciones lingüísticas fotográficas, serigráficas, derivadas del comic, de la cultura cinematográfica, de la publicidad. Hay que ser profundamente culto para incorporar a la pintura una acumulación de lenguajes diferentes, una oposición de elementos, la repetición y la seriación. Hay que atreverse para aludir en ocasiones a los objetos por su ausencia o por su redundancia, por su intensidad cromática, por el uso de la pura y diáfana simplicidad de los contornos. Hay que atreverse a parecer propagandístico utilizando símbolos ancestrales.

Porque Chicano «es pop» no por reproducir cosas, sino por producir símbolos que son a su vez resultado de la cultura de la información, y de las imágenes plásticas de los diversos mass-media.

La profundidad de Chicano se basa en todo menos en la arbitrariedad, estando su elección

basada en la conceptual e íntima aceptación y asimilación de las estructuras lingüísticas de transmisión de la cultura contemporánea, y de los contenidos simbólicos derivados de los medios de comunicación.

Chicano sabe que depende de las imágenes de la sociedad, y su actitud esencialmente «pop» estriba en hacernos ver que esas imágenes encierran una profunda realidad estética, si se es capaz de tener una mirada y un espíritu abiertos, y se consigue tener la distancia conceptual necesaria para producir una obra de arte «sin aura», que diría Walter Benjamin.

Por eso «Eugenio Chicano siempre» nos ayudará a descubrir que «ser pop» es la gran posibilidad, paradójicamente aristocrática, que nos ofrece la cultura para lanzarnos a la comprensión profunda y al disfrute del universo estético contemporáneo. ●

ÁFRICA EN LA MEMORIA. LOS MALAGUEÑOS EN ANNUAL. PRIMER CENTENARIO

Marion Reder Gadow

SALAS MINGORANCE DEL ARCHIVO MUNICIPAL

22 DE JUNIO AL 21 DE JULIO

COMISARIOS: MARION REDER GADOW (ACADÉMICA DE NÚMERO)
Y PEDRO LUIS PÉREZ FRÍAS

El pasado 22 de junio de 2021, se inauguró la Exposición «África en la Memoria. Los malagueños en Annual. Primer Centenario», en las Salas Mingorance del Archivo Municipal, que permanecería abierta hasta el 21 de julio, patrocinada por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga. Pedro Luis Pérez Frías y Marion Reder Gadow, Académica de San Telmo, fueron los comisarios de la Exposición, que se encontraba distribuida en cinco grandes bloques: 1º. Antecedentes históricos; 2º. Relaciones entre la provincia de Málaga y África; 3º. Las guerras de África en los siglos XIX y XX; 4º. El Protectorado español en Marruecos; y 5º. El Desastre de Annual, su centenario 1921-2021. Además, a partir del 1 de julio, se amplió la exposición con un nuevo espacio situado en el Centro de Interpretación Histórico José María Torrijos, en el que se ofreció una muestra específica dedicada a la epopeya de Igueriben. Este último bloque estuvo a cargo de la Asociación Histórico Cultural Torrijos 1831 y permaneció abierto al público hasta el 20 de julio.

El motivo de esta Exposición fue recordar que, desde la incorporación de la ciudad de Málaga a la Corona de Castilla, en 1487, el Mar Mediterráneo pasó a ser frontera con el Norte de África; pero también fue vía de comunicación entre ambas orillas. A partir de entonces los pueblos de la actual provincia de Málaga vivieron y vieron de muy distinta forma aquellas tierras. Lo cierto es que África, sobre todo el Norte de África, ha significado para la provincia de Málaga,

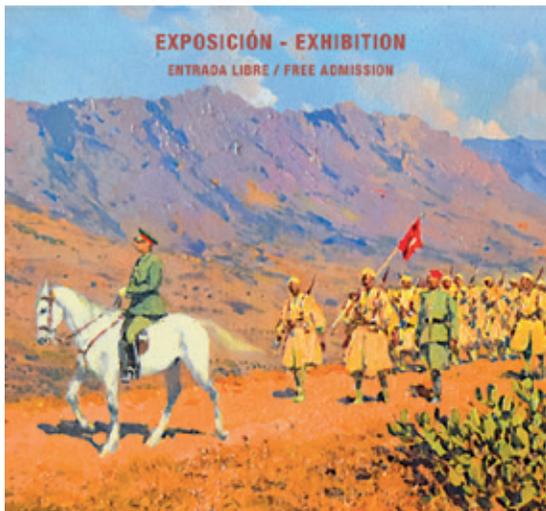
desde el siglo XVI hasta el presente, muchas sensaciones: dolor, guerra y tristeza; pero también riqueza, comercio y satisfacción.

En el año 2021 se cumplió el centenario de uno de los sucesos más trágicos que ocurrieron en el Norte de África: «El desastre de Annual». El derrumbe de la Comandancia General de Melilla y la muerte de miles de españoles a mano de las cabilas insurrectas quedarían en la memoria de todos los malagueños.

A las escenas de los heridos en los Hospitales de Sangre y las del paso de las unidades enviadas en socorro de Melilla, tanto por las estaciones de ferrocarril como en el embarque en el puerto malagueño, se unirán las noticias de hechos heroicos protagonizados por malagueños, como el de la posición de Igueriben y su jefe, el comandante Julio Benítez y Benítez.

Ciertamente, no serán estos hechos los únicos que relacionen África y Málaga. Existieron otros, como las conquistas de Orán y Argel en el siglo XVI, el intento de recuperar la segunda de estas ciudades en el XVIII, la ocupación de las Islas Chafarinas en el XIX, o de los peñones de Vélez de la Gomera y de Alhucemas en años previos. Auténticas guerras, como las de 1859-1860, 1893-1894, o las campañas de Marruecos entre 1909 y 1927 dieron pie a que muchos malagueños intervinieran en ellas, como oficiales o como soldados. Todos estos testimonios dieron fe de la estrecha relación que ha existido entre los malagueños y el Norte de África desde hace más de quinientos años.

Se resaltó así la conmemoración de aquel luctuoso suceso conocido como el «Desastre de



CARTEL DE LA EXPOSICIÓN *ÁFRICA EN LA MEMORIA. LOS MALAGUEÑOS EN ANNUAL. PRIMER CENTENARIO*

Annual», destacando los valores positivos que se dieron durante el mes de julio de 1921, en la que se produjeron muchos actos de heroísmo (unos reconocidos oficialmente y otros silenciados), aunque sin desdeñar el lado oscuro de la negligencia y la desidia de las Autoridades. El pasado año 2021 comenzó a desarrollarse el proyecto «África en la memoria», diseñado, coordinado y dirigido por Dña. Marion Reder Gadow y Don Pedro Luis Pérez Frías. Aunque inicialmente estaba previsto desarrollarlo entre junio de 2020 y julio de 2021, con la intención de ser itinerante en la provincia de Málaga, las condiciones socio-sanitarias impuestas por la pandemia del COVID 19, hicieron alterar el calendario, pasando a celebrar la conmemoración entre junio y julio de 2021.

El proyecto trataba de reunir todas las memorias, diferentes, aunque semejantes, unidas por el nexo común de África, presentes en la Historia general, en la familiar y en la local; la de los pueblos y la de sus gentes, poniendo en relación la conmemoración de la efeméride de Annual, con el marco histórico del Protectorado español en Marruecos y la presencia histórica de España en el Norte de África desde el siglo XVI hasta nuestros días. Sin olvi-

dar el protagonismo de la provincia de Málaga desde su conquista por los Reyes Católicos, primero como frontera marítima y después como base logística y de apoyo de nuestras posesiones africanas. Además, a lo largo de estos quinientos años, las relaciones comerciales entre ambas costas han estado siempre presentes.

Paralelamente a la Exposición «África en la Memoria. Los malagueños en Annual. Primer Centenario», se celebró, del 23 de junio al 21 de julio, un Ciclo de Conferencias, con el mismo título, patrocinado por el Área de Cultura del Ayuntamiento, en el salón de actos del Museo del Patrimonio Municipal, en el que intervinieron el Profesor Emilio de Diego, la Profesora y Académica Marion Reder Gadow, el Profesor José Manuel Cuenca Toribio, el Coronel Jefe de la Comandancia de la Guardia Civil de Cádiz y Académico D. Jesús Núñez Calvo, D. Julián Martínez-Simancas, el Dr. Pedro Luid Pérez Frías, el General de División del Ejército de Tierra D. Casimiro Sanjuan Martínez y D. Esteban Alcántara Alcalde, presidente de la Asociación Cultural Torrijos 1831.

Cumpliendo con la idea original de ofrecer el contenido expositivo a otras localidades de la provincia, con el patrocinio de la Diputación de Málaga y con la colaboración del Ayuntamiento de Antequera, se inauguró el 22 de noviembre de 2021, la Exposición con el mismo título en Antequera, en las salas del Museo Antequera de la Diputación, donde permaneció hasta el 23 de enero de 2022, con gran asistencia de público. Gracias a la colaboración y patrocinio de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera, se organizó, paralelamente, un Ciclo de Conferencias, con cinco ponencias, que se inició el 3 de diciembre, estando prevista su clausura el 4 de febrero de 2022.

Está previsto que en el mes de mayo la Exposición «África en la Memoria. Los malagueños en Annual. Primer Centenario», se inaugure en la Sala de Exposiciones del Centro Cultural «Vicente Aleixandre» de Alhaurín de la Torre. ●

06

COLABORACIONES EXTERNAS

306. RAFAEL MARTÍNEZ PADILLA EN LA BARCELONA MODERNISTA
/ Francesc Fontbona 319. VIRGINIA WOOLF EN ANDALUCÍA / Andrés Arenas
/ Enrique Girón 328. LARGA VIDA A LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA.
LOS ÚLTIMOS 50 AÑOS DE LA ESCUELA DE ARTE SAN TELMO
/ Juan Francisco Macías López

RAFAEL MARTÍNEZ PADILLA EN LA BARCELONA MODERNISTA

Francesc Fontbona

Un destacado pintor malagueño tuvo un papel notable en la Barcelona del Modernisme, a parte del caso ya conocido por todo el mundo de Pablo Picasso. Era Rafael Martínez Padilla, (Fig. 1) tres años mayor que éste, ya que había nacido en 1878. De la época inicial malagueña de Padilla conozco poco, aunque curiosamente un vecino de la familia de Picasso en 1886, en la plaza de la Merced, se llamaba Felipe Martínez Padilla¹, lo que tal vez indicaría que fuera hermano o pariente del futuro pintor.

Se dice en algunas notas biográficas del pintor, que llegó a Barcelona de muy niño, y que se formó en la escuela de Llotja², que era la escuela oficial de arte de la ciudad, la misma en la que José Ruiz Blasco —el padre de Picasso— era profesor, pero es difícil de corroborar y de precisar la duración de sus estudios por haberse perdido los archivos de la entidad referentes a aquella época.

A Padilla se le conoce normalmente sólo por el segundo apellido, incluso en muchos catálogos el Martínez aparece sólo indicado con la inicial. Tuvo desde sus comienzos gran amistad con el caricaturista Lluís Bagaria, que al principio también fue pintor, y con él compartió taller, trabajos y hasta exposiciones en los años iniciales de la carrera de cada uno de ellos. (Fig. 2)

El taller compartido con Bagaria estaba en la calle Valldonzella de Barcelona, y los otros contribuyentes al pago del alquiler eran el caricaturista —y después marchante de arte— ibicenco Josep Costa «Picarol» y el artista y

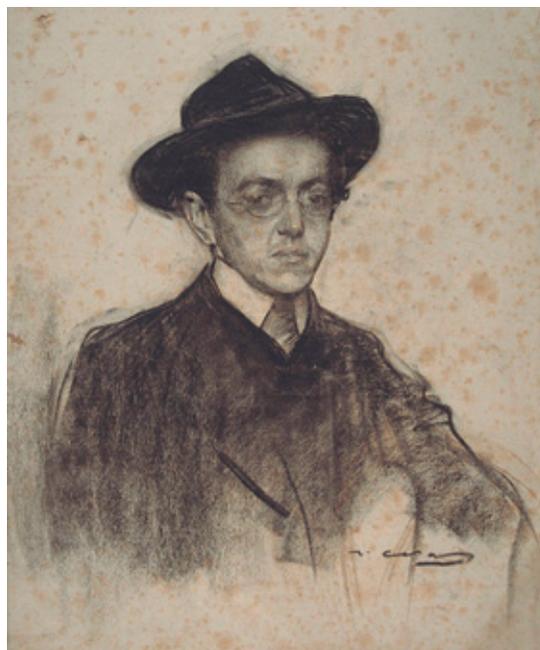


FIG. 1. RAFAEL M. PADILLA, EN UN DIBUJO AL CARBÓN DE RAMON CASAS (C1904-1908) MNAC



FIG. 2. «COVA ARTÍSTICA»: VIDAL VENTOSA, COSTA, PADILLA Y BAGARIA



FIG. 3 JOAN VIDAL I VENTOSA, POSIBLE RETRATO DE RAFAEL M. PADILLA (1902). DIBUJO. COL. PARTICULAR

fotógrafo Joan Vidal Ventosa, íntimo de Picasso hasta la vejez de ambos. La posibilidad de disponer de un local propio propició la fundación de un grupo informal al que llamaron «Cova artística» que era frecuentado asimismo por Eugeni d'Ors —evidentemente antes de convertirse en el *pantarca* del Noucentisme—, Pablo Picasso o el escritor Ramon Reventós además de varios otros³, entre los que estaba el escultor Joan Borrell Nicolau. (Fig. 3)

Según el escritor Rafael Moragas a Padilla lo descubrió Miquel Utrillo⁴, hombre clave del movimiento modernista catalán.

En otoño del 1902, al participar en una exposición menor en la Sala Parés de Barcelona se publicó que la aportación de Padilla no era gran cosa, pero que se le veía intención y que bueno era comenzar⁵. Esto lo dijo el crítico de «Catalunya Artística», revista que acogía desde el verano anterior a Padilla entre sus colaboradores

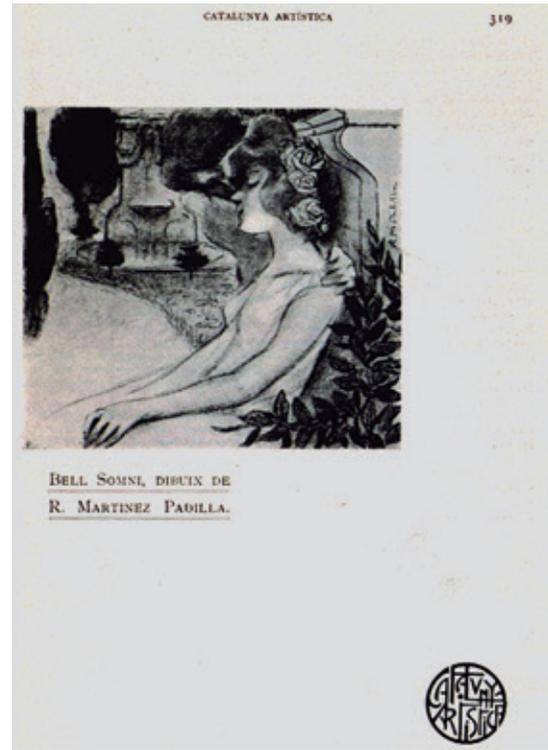


FIG. 4. *BELL SOMNI*. DIBUJO «CATALUNYA ARTÍSTICA» (24 NOVIEMBRE 1904)

gráficos, (fig. 4) y allí encontraremos varias ilustraciones suyas que estaban bien en la línea de Ramon Casas o bien contagiadas del Simbolismo reinante en la época. Más adelante esta pertenencia suya a la redacción de la revista se vería recogida incluso, y diversas veces, en el cuadro de redactores que la propia publicación insertaba de vez en cuando en sus páginas.

Padilla fue un asiduo de «Els Quatre Gats», la taberna-cenáculo que aglutinaba a las dos generaciones de artistas, intelectuales y músicos del Modernisme catalán, aunque la discreción que ha presidido la posteridad del artista haya limitado las noticias que nos han llegado de la actividad de aquel personaje allí. Así en la monografía más consultada sobre aquel local emblemático, *Història de Els Quatre Gats*, de Enric Jardí, sólo aparece citado por su actividad de escenógrafo en el Paralelo, junto a Bagaria, coetánea a las actividades de «Els Quatre Gats»⁶. Sin embar-



FIG. 5. RAFAEL M. PADILLA, POR LLUÍS BAGARIA. PLUMA, ACUARELA Y PASTEL. MUSEU D'ART DE SABADELL

go, un asiduo del local, el futuro escritor Mario Verdaguer, entonces pasante de su tío el abogado Narcís Verdaguer i Callís, que tenía su bufete en un piso superior de la casa de «Els Quatre Gats», recuerda a Padilla sentado en la misma mesa que Picasso y Mateu Fernández de Soto en aquel emblemático local⁷. Los otros hermanos Fernández de Soto, Ángel y Wenceslao, íntimos los tres de Picasso, también eran habituales del grupo de éste y de Padilla en «Els Quatre Gats». Decía también Mario Verdaguer que Padilla iba siempre con Bagaria y que «vivían entre bastidores en el Teatro Circo Español del Paralelo, donde habían pintado una decoración de gran efecto, destinada a la pantomima espectacular *El mar por tumba o el almirante negro*».⁸

Bagaria, (fig. 5) que caricaturizaba constantemente a todos los que le rodeaban tanto en dibujos para ser publicados como en otros que hacía sólo por gusto o broma, hizo también de su amigo Padilla varias caricaturas, y quizá la mejor sea la que, acuarelada, se conserva en el Museu d'Art de Sabadell, procedente del legado de Maria Cladellas, viuda del gran marchante de arte Santiago Segura⁹, en cuya galería Padilla también expondría.

En una colectiva de la Sala Parés de Barcelona, Padilla expuso sus obras junto a Torres Farell, Manuel Cusí, Pilar Purtella, Pous Pàlau, Castellanos, en abril de 1903¹⁰. Las obras expuestas eran varios jardines abandonados, tema muy en boga a fin de siglo, especialmente por influencia de Rusiñol, y una playa. También insertó ilustraciones literarias en el *Almanach de la Esquella de la Torratxa* para los años 1903 y 1904.

En 1904 expuso en el Cercle Artístic de Barcelona¹¹. Era una colectiva de nombres muy variados, como era habitual, en la que también figuraban Roig i Soler, R. Lorenzale, Torrescasana, Cidón, P.M.Bertrán, Tolosa, Palmarola, Gimeno, Xiró, Bori, Pausas, Gibert, Thorn, Freixas, de nuevo Torres Farell, Cardunets, Urgellés Trias, Gili i Roig, Puig Viñas, Pradell y Canalias. Él expuso un par de pintura de tema de naturaleza y algo que en adelante no será frecuente en él: *El Dolor*, una composición religiosa de gran tamaño con las Santas Mujeres y San Juan Evangelista al pie de la cruz de Cristo¹².

De hecho, Padilla se integró con total normalidad en la cultura catalana, y en 1904 ilustraría el libro *Esbossos*, conjunto de originales relatos publicado por el escritor Ramon Suriñach Senties, (fig. 6) amigo también de Picasso, que hizo de él un buen retrato al carboncillo. Aquellos dibujos de Padilla, cuyos originales parecían trazados también al carboncillo, tenían cierta familiaridad estilística con las composiciones del grupo Els Negres¹³, que se habían dado a conocer en una exposición de «Els Quatre Gats» en 1903. (Fig. 7) Sin embargo parece

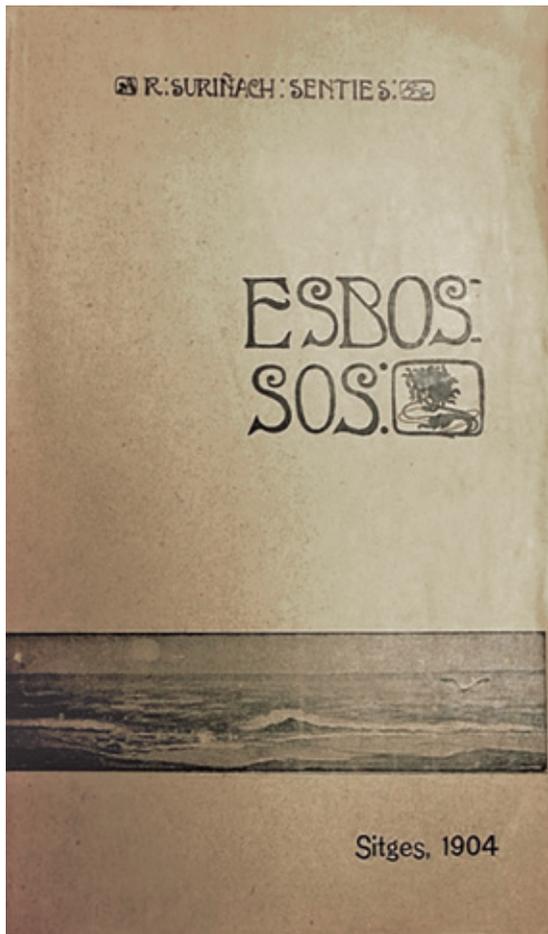


FIG. 6. *ESBOSSOS*, LIBRO DE RAMON SURIÑACH SENTIES, ILUSTRADO POR PADILLA (SITGES 1904)

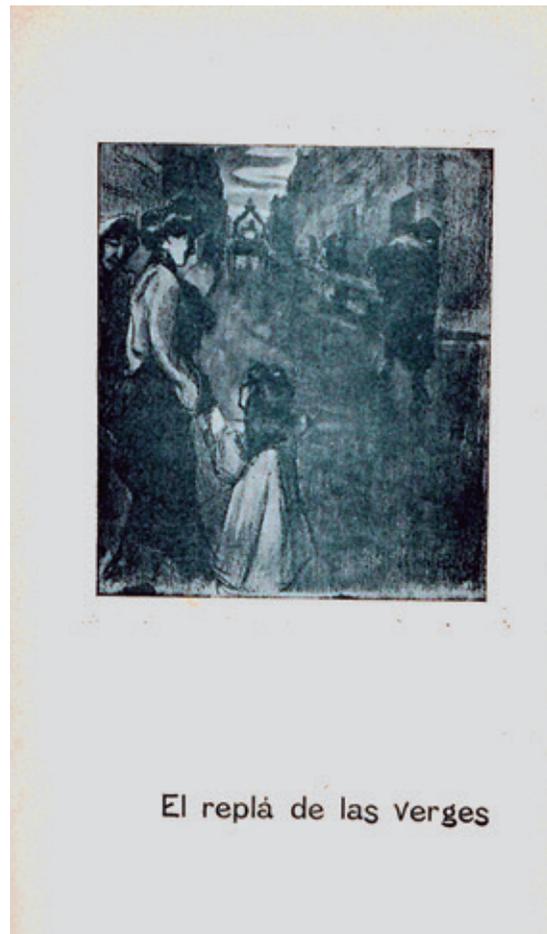


FIG. 7. *EL REPLÀ DE LES VERGES*, DIBUJO PARA *ESBOSSOS*, DE RAMÓN SURIÑACH SENTIES (1904)

ser que aquella línea del arte de Padilla no tendría continuidad en adelante.

También veremos a Padilla ilustrando un cuento de Pous i Pagès, *El Sàtir*, en la revista «Garba» en 1906. (Fig. 10)¹⁴ Se trata de una ilustración todavía con sabor simbolista, lo que indica una cierta vacilación estilística en la obra del artista, que entonces estaba aún buscando su estilo.

La puesta de largo de Padilla como pintor se produjo en enero de 1905, al abrir una exposición en la Sala Parés de Barcelona, mano a mano con Bagaria. Era una muestra que ya contaba con invitación propia impresa. «Catalunya

Artística» dedicó a la muestra un amplio artículo en el que se recogían también opiniones de otros críticos como Miguel Sarmiento en «La Tribuna» o Raimon Casellas¹⁵. El pintor mostró allí diversos cuadros del Empordà, comarca muy frecuentada por él a la que siempre sacaría mucho partido pictórico (fig. 8)¹⁶. Llançà, Port de la Selva, Selva de Mar i Sant Pere de Roda eran lugares de los que se exponían paisajes allí, que en adelante se hicieron habituales en la obra de Padilla¹⁷.

No sólo pintó muy a menudo Port de la Selva sino que tuvo allí una propiedad y una viña,



IZQUIERDA: FIG. 8. *MAR Y CIELO* (C. 1907) OLEO/TELA, 100 X 100 CM. COL. GRUPO SANTANDER. DERECHA: FIG. 9. PADILLA, *PORT DE LA SELVA* (1909), ÓLEO

que le convirtieron en ocasional productor de vino. Fue uno de los principales propagandistas de las excelencias de aquel pueblo al que incitó la visita a muchos de sus conocidos (fig. 9)¹⁸.

Estaba muy activo pues Padilla en aquel entonces. Incluso aprovechaba las plataformas que ofrecían los grupos políticos para exponer. Así en el mismo año participó en la Exposició de Belles Arts organizada por el Aplech Catalanista, junto a su amigo Bagaria, y Flo, Ros i Güell, Renart, Roviralta, uno de los Labarta¹⁹, y al año siguiente expuso en los locales del partido Lliga Regionalista, en una muestra muy numerosa, que contaba cerca de noventa artistas, entre los cuales los más representativos del arte catalán vivo. Era una exposición organizada literalmente en obsequio a los diputados que habían impugnado en el Parlamento la Ley de Jurisdicciones, un episodio muy destacado en la historia del catalanismo político.

Pero no voy a seguir desde ahora paso a paso la carrera de Padilla en las galerías de arte de Barcelona, pues ello rebasaría los límites de un trabajo como el que estoy abordando y se

convertiría en una verdadera monografía que ahora no puedo emprender. Sin embargo no obviaré hitos principales de su carrera, como su participación en la gran V Exposición Internacional de Bellas Artes de Barcelona de 1907 —a la que también acudieron, en masa, los pintores impresionistas franceses, en la de autorretratos del Círculo Artístico del 1907-08 —donde presentó dos pequeños—, en la magna muestra municipal de retratos y dibujos de 1910, y en la nueva Internacional de Arte de 1911, que era ya la sexta de esta magnitud celebrada en Barcelona.

En esta época expuso marinas de amplios horizontes, de un realismo de raíz ochocentista evolucionado, puesto al día, rico en matices de color aplicados con agilidad, pero sin adoptar de lleno la soltura impresionista.

En este sentido un gran tríptico sobre el monumental monasterio románico en ruinas de Sant Pere de Roda, con el mar ampurdanés al fondo, presentado en la citada Internacional de 1907 y premiado con tercera medalla, es una de sus obras más ambiciosas, en la onda de

los grandes trípticos más o menos simbólicos que diversos pintores de aquel tiempo —Pidelaserra, Llimona, Chicharro, Meifren, Nogué Masó, Galofre Oller...— abordaban en aquellos años a veces, cuando se proponían realizar una obra magna.

En la primera gran campaña de descubrimiento y salvación de las pinturas románicas del Pirineo, en 1907, Padilla colaboró realizando copias exactas de algunos de estos murales (fig. 11), concretamente los de Pedret, por encargo de la Junta de Museus de Catalunya, que ahora se conservan en el MNAC. Esta actividad no era del todo ajena a la sensibilidad de Padilla ya que es conocida su actividad paralela como anticuario, una tarea suya que, sin embargo, actualmente es todavía muy poco divulgada. Por este motivo no ha de extrañar que tuviera una positiva relación con la benemérita asociación «Amics de l'Art Vell», activa en Cataluña en los años veinte.

Formó parte de la tertulia de «Can Cabot», la que se reunía en casa del coleccionista y orfebre Emili Cabot i Rovira, que estaba integrada, a parte de él, por el pintor Ramon Casas, el pintor y promotor Miquel Utrillo, el museólogo Joaquim Folch i Torres, y el crítico de arte y novelista Raimon Casellas. Precisamente, tras el suicidio de este último, Ramón Casas pintó una grisalla representando su entierro en Sant Joan de les Abadesses, (fig. 12) ante varios de los amigos del gran intelectual malogrado, con Rafael Padilla en primer término de la composición²⁰.

En 1910, al fundarse la asociación Les Arts i els Artistes, Padilla formó parte de su exposición colectiva inaugural. No deja de ser curioso ya que esta agrupación la formaban los artistas más vinculados con el naciente movimiento del Noucentisme, y Padilla, ajeno a la junta directiva recién formada, cuyos miembros pintores eran Ricard Canals, Joan Colom, Feliu Elias, Isidre Nonell e Ivo Pascual²¹, estéticamente no formaría parte de este mundo, pero en cambio en lo personal sí que tuvo buena sintonía con ellos. (Fig. 14)



FIG. 10. ILUSTRACIÓN PARA EL CUENTO *EL SÀTIR*, DE JOSEP POUS I PAGÈS, «GARBA» (BARCELONA), Nº 9 (20-I-1906)



FIG. 11 *VÍRGENES FATUAS*. COPIA DE LAS PINTURA ROMÁNICAS DE SANT QUIRZE DE PEDRET (1907), TEMPLE, MNAC



FIG. 12. RAMON CASAS, *ENTIERRO DE RAIMON CASELLAS* (1910). PADILLA ES LA FIGURA CENTRAL, EN PRIMER PLANO



FIG. 13. PADILLA EN EL HOMENAJE A PICASSO, ITURRINO Y GUSTAVO DE MAEZTU (BARCELONA 1917)

La Costa Brava fue un tema muy habitual en Padilla. A parte de sus muy frecuentes obras basadas en el paisaje de la costa ampurdanesa, es sabido que también pintó, en 1913, en Lloret; y no sólo paisaje sino también retrato y escenas religiosas.

Ideológicamente Padilla era progresista, y durante la primera Guerra Mundial formó parte de los círculos intelectuales antigermanistas más patentes de Cataluña.

A Padilla le veremos también en las fotos del homenaje a Picasso, Iturrino y Gustavo de Maeztu organizado por las Galeries Laietanes de Barcelona el 16 de junio de 1917. (Fig. 13)

Y no era casual esta presencia ya que Picasso, en su estancia en la ciudad de aquel año, provocada por su participación como escenógrafo en las representaciones que los Ballets Rusos de Diaghilev desarrollaban aquí, en el Gran Teatre del Liceu, utilizó el taller de Padilla, y solían ir juntos al restaurante El Canari de la Garriga y a otros lugares de su interés²². En el álbum de firmas del restaurante, Picasso y Padilla realizaron un dibujo a cuatro manos en el que éste es representado como un Cupido asaeteando a Fatma, su novia, que Picasso retrató en un óleo puntillista inconcluso (Barcelona, Museu Picasso) (Fig. 15) que semeja los retratos femeninos que el mismo Padilla hacía entonces, que algunas veces tienen un cierto parentesco con los de Ricard Canals, pintor con quien Padilla era compañero de evasiones nocturnas en tiempos de la primera guerra mundial (fig. 16)²³. Picasso a menudo absorbía sin problemas rasgos de los artistas de su alrededor y que, lejos de ser imitaciones, fecundaban el mejor desarrollo de su personalidad extraordinaria. También en el retrato con mantilla que Picasso hizo entonces de su esposa la bailarina Olga Kokhlova (Fundación A. y B. Ruiz Picasso), la actitud de la figura picassiana se acerca al estilo de Padilla. Y es que éste pese a ser un paisajista consagrado también la figura apareció a menudo entre sus aportaciones a exposiciones.

Solían ser figuras femeninas con toque folklórico y pincelada corta, pero cuando se trataba de retratos masculinos podía conferirles toques de fuerte personalidad como en los casos del que hizo de su amigo Josep Colomer Girbau (expuesto en 1921), o el de Miquel Utrillo (expuesto en 1922), (fig. 17) ambos personajes presentes en la ya citada foto conjunta del homenaje a Picasso.

Pese a su amistad con Canals o Enric Casanovas, Padilla era percibido a menudo como un mero autor de adocenados temas de españolada. Josep Pla lo conceptúa así, al tiempo que lo califica de bajito, hablador, miope, amigo de llevar corbatas rutilantes, muy buena persona y un admirador frenético del malogrado Isidre Nonell²⁴.



FIG. 14. PAISATGE (1910), ÓLEO. MUSEU D'ART DE SABADELL (LLEGAT MARIA CLADELLAS)

Padilla fue siempre un independiente. Lo vemos ligado con cierta complicidad a nombres muy dispares del arte vivo catalán, pero sin integrarse de lleno en ningún grupo. Igual que tenía fuerte amistad con los noucentistes también consideraba a los conservadores, y así le vemos asistiendo a un homenaje dado a Carlos Vázquez como desagravio por algún desaire recibido en el mundo artístico por parte de este pintor de puro estilo folklorista español; y si repasamos la lista de los otros asistentes a este homenaje veremos que a él no acudió a ningún noucentista ni tampoco ninguno de los supervivientes del Modernisme²⁵. Padilla expuso con la Sociedad Artística y Literaria de Cataluña, entidad que agrupaba a los artistas conservadores y a aquellos modernistas que con los años ya habían serenado sus inquietudes primeras. Con esta Sociedad participó en las Exposicions d'Art de Barcelona de 1918, 1921 y 1922²⁶, nuevo for-

mato de exposiciones colectivas de arte organizadas por el Ayuntamiento. En ellas los artistas tenían que presentarse enmarcados en una asociación, y Padilla eligió la Artística y Literaria en lugar de Les Arts i els Artistes, que también tenían ahí apartado propio. Si unos años antes había expuesto con ésta, ahora su elección ya se había concretado con mayor precisión. Muy claro tampoco lo debía tener pues en las ediciones de 1919 y 1923 se presentó bajo el pabellón del Reial Círcol Artístic, entidad con la que, como se ha visto, ya había expuesto años antes cuando ésta todavía no había sido distinguida con el título de Real, y que adquirió en la exposición de 1919 su obra *La mantellina*²⁷, fechada diez años antes, que en momentos difíciles del Cercle, en 1982, formó parte de un gran lote de obras de la colección propia que se subastaron²⁸.

También el museo de arte de Barcelona, lo que hoy es el Museu Nacional d'Art de Catalun-



IZQUIERDA: FIG. 15. *RETRATO DE FATMA (MUJER DE PADILLA)* (1917). ÓLEO. BARCELONA, MUSEU PICASSO.
DERECHA: FIG. 16. PADILLA, *RETRATO* (1926), ÓLEO

ya (MNAC), adquirió obra suya. Fue en la citada *Exposició d'Art de 1923*, y la obra elegida no fue ni paisaje ni figura —sus temas más característicos—, sino el bodegón *L'escòrpora*.

Realizó diversas exposiciones individuales en Barcelona: en la sala Fayans Catalá en 1909 y 1910, en El Camarín en 1924, en las Galeries Laietanes en 1926 y en las Galeries Valenciano en 1936, donde sobresalían, como en sus inicios, visiones de la bahía del Port de la Selva y del citado gran monasterio en ruinas de Sant Pere de Roda²⁹, (fig. 18) posteriormente restaurado. No fue pues un artista casado con una sola galería.

No detallaré las múltiples colectivas catalanas a las que concurrió Padilla. No faltó por ejemplo a los *Salons de Tardor de la Sala Parés*, como el de 1928, recordado especialmente por una conferencia escandalosa de un Salvador Dalí recién llegado a la palestra, y no digamos ya en la *Internacional de Barcelona de 1929*, en el marco de la cual él pintó los murales para la réplica de una iglesia románica en el Pueblo Español de Montjuïc (fig. 20). En esta obra no copió literalmente ningún mural —como los que en su juventud había reproducido por encargo

de la Junta de Museus— sino que optó por una opción más creativa: inventarlos a la manera de los auténticos, pero a su aire. Los firmó «*Raphael Padilla malacitanus, civis barcinonesnsis, pinxit*»³⁰.

En esta exposición precisamente presentó un cuadro sobre el puerto de Málaga —hoy conservado en el MNAC—, lo que demuestra que, pese a su lejanía geográfica, él continuaba más o menos conectado con sus orígenes vitales.

Formó parte de peñas de artistas muy destacadas en Barcelona. Fue un habitual de la *Penya del Colón*, que se reunía en los años veinte en el hotel barcelonés de este nombre —en la *Plaça de Catalunya*— bajo la presidencia informal del coleccionista Lluís Plandiura (fig. 21). Allí se encontraban nombres básicos del arte noucentista, como los pintores Ricard Canals y Jaume Mercadé, los escultores Josep Dunyac y Joan Borrell Nicolau, el arquitecto de jardines Joan Mirambell, y en general creadores vinculados a la agrupación *Les Arts i els Artistes*, como los citados o Ivo Pascual. También frecuentaban aquella peña el polifacético Miquel Utrillo, el pintor y hombre de mundo Oleguer Junyent, comerciantes de arte como Gaspar Esmatges o

Valenciano, o el mecenas Alexandre Riera. Era pues un grupo bastante ecléctico, al que vertebraban más los lazos de amistad que los de escuela.

Participó también —y fue premiado—, con una delicada visión del Pla de les Comèdies de madrugada³¹, en el resonante concurso «Barcelona vista pels seus artistes» que en 1930 revitalizó como nunca el interés de los pintores catalanes por retratar su capital, interés incomprensiblemente postergado hasta entonces. Y por fin tampoco dejó de participar en las Exposiciones de Primavera, que en los años treinta retomaron la costumbre de celebrar grandes colectivas de artistas vivos organizadas por el Ayuntamiento barcelonés. Lo hizo en las de 1933, 1934 y 1937. Había dos «salones» en estas exposiciones, el de «Barcelona» y el de «Montjuïc»; el primero era el de los artistas moderadamente conservadores y el segundo el de los moderadamente modernos. La Vanguardia todavía no hacía acto de presencia en las exposiciones oficiales catalanas en aquella época, pese a tener ya grandes representantes internacionales, como Miró o Dalí. Padilla exponía en el «Saló de Barcelona». Y en las subastas de colecciones privadas que tuvieron lugar en esta época a causa de la crisis del 1929, su nombre apareció entre las piezas procedentes de coleccionistas tan importantes como Ferran Benet, Ròmul Bosch Catarineu o Ramon Graupera.

Su polifacetismo le llevó también a colaborar en el mundo del cine. Así la primera película hablada en catalán, *El cafè de la Marina*, basada en una obra teatral de Josep Maria de Sagarra, tuvo a Padilla como diseñador de decorados junto al pintor Pere Pruna, cuyo hermano Domènec Pruna era precisamente el director de la película³². La filmación transcurrió en Port de la Selva, el pueblo de la Costa Brava tan vinculado al pintor —y al dramaturgo—, y la implicación de Padilla con la empresa llegó a tal punto que en la rueda de prensa de presentación del film era él quien era entrevistado, en calidad de «asistente general» de los hermanos Pruna³³.

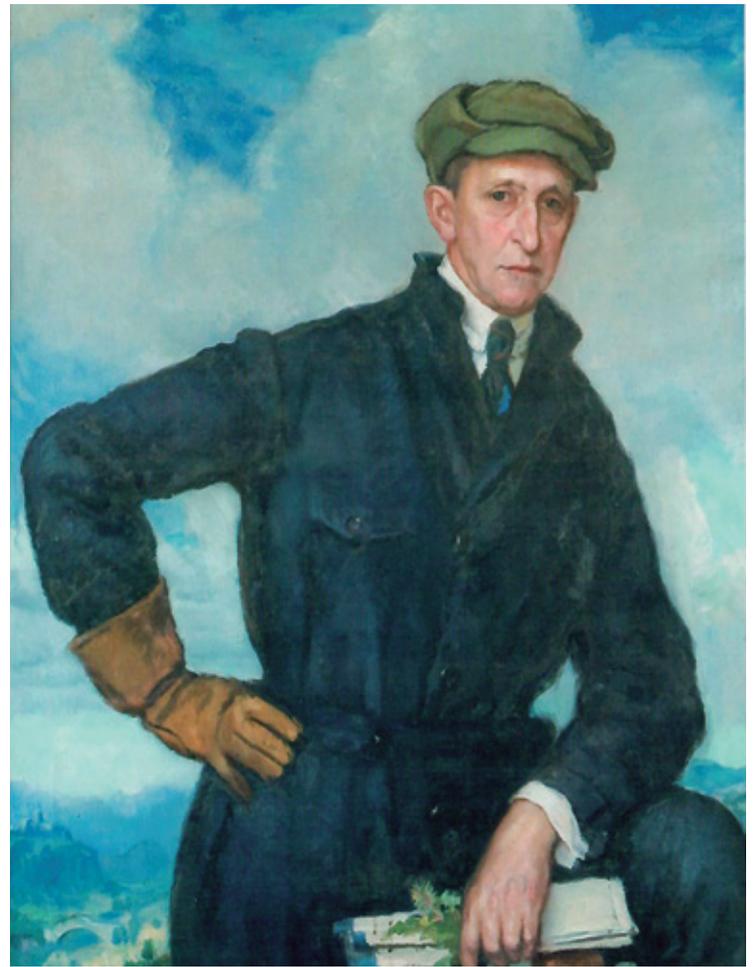


FIG. 17. PADILLA, *RETRATO DE MIQUEL UTRILLO* (C.1922) ÓLEO. COL. PARTICULAR

Mientras tanto no dejaba de cuidar su carrera de pintor, no sólo en exposiciones colectivas, sino también individuales.

Durante la Guerra Civil Española, se estableció en Sant Hilari Sacalm —entonces llamado Fonts de Sacalm por la eliminación de los nombres del santoral de la toponimia oficial republicana en tiempo de guerra—, lo que introdujo brevemente el Montseny en su temática paisajística. Participó en plena contienda en el Saló de Tardor de 1938, ya que a Catalunya no llegó el frente hasta el final de la guerra, y pese a los incesantes bombardeos franquistas que sembraron de terror la población civil, se mantuvo una cierta vida social.

Emigró a Francia, a Montauban, el Tarn, Calvados y París, donde expuso en varias ocasiones, una de ellas en la famosa galería Bernheim/Jeune, con presentación del conocido



ARRIBA: FIG. 18. RAFAEL M. PADILLA, *SANT PERE DE RODA*, ÓLEO. COL. PARTICULAR. / ABAJO: FIG. 19. PADILLA, *HONFLEUR*. (AÑOS 1940) ÓLEO/TABLA. COL. PARTICULAR. / DERECHA: FIG. 20. MURAL AL ESTILO ROMÁNICO. DEL ÁBSIDE DE LA IGLESIA «ROMÁNICA» DEL PUEBLO ESPAÑOL DE MONTJUÍC, EN BARCELONA (1929)

escritor Francis Carco. Lejos de amanerarse su pintura en su madurez, ganó en frescor y parece haber bebido moderadamente en las fuentes del Fauvismo, en obras pintadas en Honfleur (fig. 19) o en el mismo París, donde vivió hasta 1950, año en el que regresó a Barcelona.

Aquí expuso en las Galerías Syra, temas de Francia, en diciembre-enero de 1952-1953, y le organizaron una exposición homenaje en la Sala Rovira en octubre de 1955, en la que mostró especialmente de nuevo paisajes de Francia. Aparte participó en las Exposiciones Municipales de Bellas Artes de 1951, con una pintura de su querido Port de la Selva, y 1953, en este caso con paisajes franceses.

Moriría en Barcelona en junio de 1958³⁴, tras unos años en los que su edad y su salud lo fueron apartando de la práctica de la pintura.

Rafael Martínez Padilla fue un pintor mallagueño que dejó una huella más que considerable en la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XX. En su tiempo algunos lo llamaban «el Pep Ventura de la pintura», ya que era andaluz arraigado en Cataluña, como Pep Ventura, el músico ochocentista que hizo renacer la sardana, y que era natural de Jaén³⁵.

Ésta que hoy habéis escuchado es la primera aproximación de cierta amplitud que se dedica a su figura³⁶. Era una evidente anomalía este vacío bibliográfico, y celebro que el honor que me concede esta Real Academia de Nobles Artes de Antequera me haya permitido subsanarlo en mi discurso de recepción. Y hay que consignar que la elección del tema ha respondido a una insinuación de la doctora Lourdes Jiménez, académica de esta casa y conocedora de la personalidad de Padilla. ●



FIG. 21. PEÑA PLANDIURA, EN EL HOTEL COLÓN DE BARCELONA (PADILLA, AL FONDO DE LA IMAGEN)

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 Rafael Inglada: *Picasso antes del azul (1881-1901). II. Infancia en Málaga (1881-1891)*, Fundación Picasso. Museo casa natal, Málaga 2003, p. 210.
- 2 Por ejemplo, en J.-F. Ràfols (dir.): *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, Editorial Millá, Barcelona 1953, vol. II, pp. 124-125.
- 3 Sonya Torres: *Josep Costa Ferrer «Picarol» (1876-1971 un dibuixant eivissenc i el seu temps*, Resc Pública Edicions, Sant Jordi de ses Salines (Eivissa) 2001, pp. 17-19.
- 4 Así lo dijo en una conferencia pronunciada en el Ateneu Barcelonés sólo dos días antes de la entrada de las tropas franquistas en Barcelona, y recogida en *Conferencia de Rafael Moragas, «El Diluvio»* (Barcelona), año LXXXII, nº 18 (24-1-1939), p. 2.
- 5 F. Giralδος: *Notas d'art. Al Saló Parés*, «Catalunya Artística» (Barcelona), 121 (9 octubre 1902), p. 663. No era la primera vez que la revista citaba a Padilla como expositor; en el julio anterior el mismo crítico escribía ya un amable elogio de un busto femenino al pastel del artista (Francesch Giralδος: *Notas d'art (...) Saló Parés*, «Catalunya Artística» (Barcelona), 107 (3 julio 1902), p. 432) y en el núm. 110 (24 julio 1902), p. 485, fue elogiado un retrato que expuso.
- 6 Enric Jardí Casany: *Història de Els Quatre Gats*, Editorial Aedos, Barcelona 1972, p. 171. En cambio, en 1954, cuando la memoria de «El Quatre Gats» renació después de décadas de olvido, en una memorable exposición en la Sala Parés de Barcelona, el nombre de Padilla no aparecía en el rico catálogo que acompañó a la muestra *Quatre Gats / Primer Saló «Revista»*, Editorial Barna, Barcelona 1954). Tampoco apareció en Marilyn McCully: *Els Quatre Gats. Art in Barcelona around 1900*, The Art Museum Princeton University, 1978, ni en *4 Gats, de Casas a Picasso*, Museu Diocesà de Barcelona, 2005.
- 7 Mario Verdaguer: *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, Editorial Barna, Barcelona 1957, p.80. Precisamente la editorial que sacó este libro, regida por el empresario y mecenas Alberto Puig Palau, tuvo mucho que ver en la revitalización a nivel del público del mito de «Els Quatre Gats». La pieza en cuestión se llamaba exactamente *El mar por tumba o el Almirante ciego* y en diciembre de 1903 se representaba en el Gran Teatro Onofri de Barcelona. Ver anuncio en «La Vanguardia» (Barcelona), (8 diciembre

1903), p. 9. Era un montaje de gran aparato y tuvo tal éxito que la misma compañía de los Onofri la repuso varias veces hasta por lo menos 1915, aunque desde 1906 fue en el Teatro Apolo o en el Circo Español, y parece que en aquella época también fue llevado al cine.

- 8 Id., p. 92.
- 9 Lluís Bagaria, *caricaturista del món barceloní. Llegat Maria Cladellas*, MAS, Museu d'Art de Sabadell 2003, p. 74.
- 10 A.O[PISSO]: *Salón Parés*, «La Vanguardia» (Barcelona) (2-abril-1903), p. 5, y s/f: *Salón Parés*, «Diario de Barcelona» (2-IV-1903).
- 11 N.: *Exposición del Círculo de Bellas Artes*, «La Vanguardia» (Barcelona) (1-julio-1904), p. 5, y s/f: *En el Círculo Artístico*, «La Publicidad» (Barcelona), (4-octubre-1904).
- 12 Joaquim Renart: *Crónica d'art. Círcol Artístich*, «Catalunya Artística» (Barcelona), 2ª época nº 31 (23 febrer 1905), p. 127-131.
- 13 Integrado por Manuel Ainaud, Joaquim Biosca, un primerizo Enric Casanovas, entre otros.
- 14 *El sàtir*, de Josep Pous i Pagès, «Garba» (Barcelona), nº 9 (20-I-1906), [p. 12].
- 15 J. Renart: *Notas d'art*, «Catalunya Artística» (Barcelona), 2ª época nº 13 (6 octubre 1904), p. 202.
- 16 s/f: *Sala Parés*, «Diario de Barcelona» (2 febrero 1905), donde se citan como otros expositores a Domenge, Bagaria y Montserrat. Otra crítica coetánea que le cita, la de F. Casanovas: *Bellas Artes. Salón Parés*, «La Publicidad» (Barcelona), (10-febrero-1905), menciona junto a él como expositor a Carlos Vázquez.
- 17 Así lo afirma al respecto de su exposición en febrero de 1906 Joan A. Maragall: *Història de la Sala Parés*, Editorial Selecta, Barcelona 1975, p. 101. Los paisajes del Empordà coinciden con la época de mayor presencia de la pintura de Padilla (véase Mariona Seguranyes (ed.): *Atles paisatgístic de les teres de Girona*, Diputació de Girona 2010, vol. II, p. 903 y 906).
- 18 Rafel Moragas: *D'un taller del carrer de Valldonzella surten Bagaria i Padilla*, «Meridià» (Barcelona), nº 33 (26- VIII-1938), p. 3.
- 19 Nota anónima y sin título en «Diario de Barcelona» (13-marzo-1905).
- 20 Véase Joaquín[sic] Folch y Torres: *En el centenario de la «muerte» de Raimundo [sic] Casellas*, «Destino» (Barcelona), nº 1213 (5 noviembre 1960), pp. 34-35. En una de las ilustraciones de este artículo, su autor, que estaba presente en el entierro, documenta la presencia allí de Padilla.
- 21 Véanse cualquiera de las dos ediciones del folleto *Saló de les Arts y els Artistes. Fayans Català*, Imp. J. Horta, Barcelona 1910.
- 22 Malén Gual: *1917. Picasso a Barcelona*, Museu Picasso. Ajuntament de Barcelona, 2017, p. 37.
- 23 Josep Pla: *Retrats de passaport*, Obra Completa, XVII, Ed. Destino, Barcelona 1970, p. 270.
- 24 Josep Pla: *Homenots. Tercera sèrie*, Obra Completa, XXI, Ed. Destino, Barcelona 1972, pp. 403-404.
- 25 s/f: *Banquete a Carlos Vázquez*, «La Publicidad» (Barcelona) nº 14922, (26-I-1921, ediciones de la mañana y de la noche), p. 6.
- 26 Ver Esther Alsina Galofré: *La Societat Artística i literària de Catalunya (1897-1935), Exposicions, crítica i col·leccionisme d'art*, tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2015.
- 27 Maria Isabel Marín Silvestre: *Cercle Artístic de Barcelona 1881-12006. Primera aproximació a 125 anys d'història*, Reial Cercle Artístic, Barcelona 2006, p. 77. Otra obra suya entró en la colección del Cercle en 1955 (*Idem*. p. 222).
- 28 Marín, p. 146.
- 29 Rafael Benet: *Cròniques d'art a La Veu de Catalunya 1934-1936*, Fundació Rafael Benet, Barcelona 2006, p. 360.
- 30 Màrius Gifreda: *Les pintures murals de Rafael Padilla en el monestir del Poble Espanyol*, «Mirador» (Barcelona) nº 019 (6-VI-1929), p. 7.
- 31 Rafael Benet: *Cròniques d'art a La Veu de Catalunya 1930-1931*, Fundació Rafael Benet, Barcelona 2008, p. 293.
- 32 A.S.: «*El Cafè de la Marina*». *El primer film sonor català*, «La Publicitat» (Barcelona), nº 18380 (7-VII-1933), p. 4.
- 33 Ventura Plana: «*El Cafè de la Marina*». *Davant del primer film català*, «Clarisme» (Barcelona), nº 20 (3-III-1934), p. 1.
- 34 No, por tanto, en 1961, como a menudo aparece en glosas biográficas sobre el artista. Véase [Joan] C[ortès]: *In memoriam Rafael Padilla*, «Destino» (Barcelona), nº 1088 (14 VI 1958), p. 39, un breve artículo cordial, escrito por alguien que había tratado al artista.
- 35 Moragas, *loc. Cit.*
- 36 El artículo que le dedicó Wenceslao F. de Soto: *La pintura de R. Padilla (ensayos críticos)*, «Vell i Nou» (Barcelona), época 2, nº 8 (XI-1920), pp. 257-259, es más una glosa literaria que no un estudio, aunque en él se aporte explícitamente la ajustada opinión que la de Padilla es «pintura alejada de toda idea y concepto ajeno a ella».

VIRGINIA WOOLF EN ANDALUCÍA

Andrés Arenas

Enrique Girón

«Los españoles están poco interesados en otros países
y raramente viajan al extranjero por placer, salvo a París y Roma,
pero les interesa sobremanera saber lo que los extranjeros piensan de ellos»

GERALD BRENAN

Sobre Virginia Woolf, autora en plena vigencia y auténtico icono del feminismo, se han vertido ríos de tinta. Hace 140 años que naciera en Londres en el seno de una familia culta presidida por su padre Leslie Stephen, autor del monumental *Dictionary National of Biography*. Tercera de cuatro hermanos, convivirá con su madre y tres hermanastros, fruto de un matrimonio anterior. Es de todos conocida su precaria salud mental que le atormentará hasta el final de sus días.

A nosotros, inmersos en una nueva versión al castellano de *A Room of One's Own*, que hemos titulado *Una habitación para ella sola* nos gustaría tratar una faceta de la escritora no demasiado conocida: la de viajera por Andalucía, pues de los tres viajes que realizó a España, dos de ellos fueron a Andalucía.

El primer viaje a la Península Ibérica lo hará en compañía de su hermano pequeño Adrian en 1905. La querencia de Virginia hacia nuestro país se pone en evidencia con sus propias palabras cuando nos informa en una entrada de su diario que, antes de emprender el viaje, «intentaba aprender español, aunque se me hacía muy cuesta arriba dominar los diversos tiempos verbales de la lengua y me era más fácil leer algún texto en español y tratar de entenderlo, que no el estudio de la gramática». No olvidemos que, aunque ni Virginia ni su hermana fueron a la universidad, su padre les concedió libertad total para leer todo lo que quisieran en

la biblioteca familiar, complementando esta formación con la de profesores particulares.

Antes de 1905, ocurrirán una serie acontecimientos dolorosos en su vida que tendrán una gran importancia en lo que será el germen de su suicidio. El año 1895 muere Julia Stephen, su madre, que era el auténtico sostén de la fami-

VIRGINIA WOOLF EN 1927



lia. Virginia tenía entonces trece años y tendrá para ella un efecto «desastroso», como ella misma lo describe en su libro más autobiográfico *Moments of Being* [Momentos de vida]. Es aproximadamente en esta época cuando la escritora sufre su primera depresión nerviosa. Probablemente tendrá mucho que ver con ello el fallecimiento de su madre. Su sobrino Quintin Bell al describir el preámbulo de la crisis habla de «dolores de cabeza, taquicardias repentinas, desajustes mentales, pesadillas, negativa a comer, voces que la empujaban a actos de locura y hasta percibía a las tres enfermeras como auténticos monstruos»¹. La serie de desgracias familiares no van a parar aquí y el 19 de julio de 1897 fallece Stella, hermanastra de Virginia y Vanessa, quien había cogido el testigo para hacerse cargo de la familia. Tal circunstancia obligará a Vanessa a asumir dicho papel, habida cuenta de que el padre está en una situación de desesperación tal que requerirá la atención, a veces sumisa, de sus hijas. En febrero de 1904 fallecerá su progenitor por lo que Virginia de nuevo sufrirá un colapso nervioso.

En este estado de cosas su amiga Violet Dickinson se la llevará a su casa de Burnham Wood y será allí donde tratará de suicidarse por primera vez, lanzándose desde una ventana que, afortunadamente, no estaba demasiado alta, por lo que no logró su objetivo.

Un viaje a Italia parecía ser lo más indicado para tratar de olvidar la mala racha que asolaba a la familia. Así pues, visitaron Venecia, Florencia, Prato, Siena y Génova. A su regreso, le sobreviene la segunda importante depresión nerviosa el 10 de mayo de 1904.

A primeros de enero del año siguiente le dan el alta a la novelista y es cuando, unas semanas después, planean ella y su hermano Adrian el viaje antes mencionado a España. El viaje serviría como bálsamo tras los momentos duros que tuvo que atravesar con la muerte de su madre y los ataques de locura.

A finales de marzo iniciaron el viaje con la compañía Booth, llegan a Liverpool y desde allí

en barco hasta Oporto. El barco estaba atestado de gente y, a pesar de que el viaje se les hizo pesado, disfrutaron de la travesía. En una carta a su amiga Violet Dickinson no oculta sus sentimientos antisemitas: «Hay muchos judíos portugueses a bordo, y otros elementos indeseables, pero nos mantenemos alejados de ellos»². Curiosamente, ironías del destino, ella se acabará casando con un judío. En el viaje en barco parece ser que los judíos que iban en el pasaje no eran de su agrado, por lo que ellos dos se refugiarán en un lugar justo encima de la sala de máquinas, y desde allí podrán contemplar el pueblo en donde veranearon tantos años en el pasado: St. Ives, Cornualles. Desde Lisboa se dirigirán a Andalucía que, como señala Francisco Ayala, es casi una creación de los viajeros románticos. Andalucía fue para los viajeros románticos una razón importante para incluirla en los célebres *grand tours* que no eran, ni más ni menos, que el viaje de estudios que los licenciados universitarios ingleses hacían en busca de los atractivos culturales que el continente ofrecía. Los nombres de Washington Irving, George Borrow o Richard Ford seguro les eran familiares. Tampoco ellos querían perderse ‘la flor y nata’ de un país que se había consolidado en Europa como un lugar donde lo mismo aparecían bandoleros o toreros que se jugaban la vida, todo ello envuelto en un halo oriental que conformaba una escenografía única. De todo esto hablará en su artículo *Viajes por España* publicado a su regreso a Inglaterra. En el mencionado artículo se habla sobre la literatura de viajes como género literario, en el que tanto han destacado los anglosajones hasta el punto de que se les atribuye el arte de viajar. Se trata de un artículo que escribió para el *Times Literary Supplement* en el que reseñará para el periódico un par de libros sobre España, curiosamente uno de ellos escrito por Somerset Maugham en el que se recogen las impresiones que al escritor le provocó Andalucía. Este tipo de viajes Virginia Woolf los diferenciará de las habituales guías de la época como la Baedeker, viajes que ella compara con los que

hacen Lawrence Sterne (*A Sentimental Journey through France and Italy*) o el que probablemente sea el libro de viajes por España más divertido que es *La Biblia en España* de George Borrow traducido por Manuel Azaña y a cuyo autor ella califica como de «raro genio literario», aunque acertadamente sugiere que no se sabe bien dónde «acaba España y dónde empieza Borrow».

Pero continuemos con ese primer viaje por Andalucía. Sevilla, ciudad a la que llegarán el 8 de abril, les recibirá con un calor del que se resienten. La primera referencia en la ciudad la hacen desde el Hotel Roma donde les servirán «una cena decepcionante», según sus propias palabras. Es una actitud propia de una «curiosa impertinente», con algunos comentarios que dan fe de su incompreensión del entorno, como por ejemplo cuando comenta la impresión que le causa la preparación para la Semana Santa: «... Están poniendo enormes figuras de cera en la catedral, no puedo comprender por qué y además están construyendo tribunas». El tema de la tauromaquia no le va a pasar desapercibido, así comentará con cierta sorna: «...Los carteles de las corridas de toros están por todas partes. Me alegro de perdérmelas».

Al día siguiente de su llegada se encaminarán a visitar el edificio más impresionante de la urbe sevillana: la catedral, del que les sorprenderá su tamaño. En verdad la catedral superó sus expectativas y los dos hermanos pasarán un día de lluvia contemplando sus tumbas, tras lo cual visitan el Alcázar que les causará muy buena impresión. Sin embargo, habrá aspectos de la urbe que no le satisfizo en absoluto. Resaltará el atraso que arrastra la ciudad. Se quejará de la falta de aceras, del pésimo sistema de tranvías y de la dificultad que encuentra el viajero para poder pasear por sus calles. Se quejarán también del calor asfixiante y de que la ciudad esté repleta de mendigos pidiendo por las calles. Una vez visitada Sevilla, los hermanos Stephen ponen rumbo a Granada. Hoy en día desconocemos dónde se alojaron, aunque sabemos que llegarán a la ciudad de la Alhambra un 12 de abril. La



VIRGINIA DE JOVEN

impresión que se llevaron de Granada fue muy satisfactoria y en ella la Alhambra se llevará los comentarios más favorables: «...Se trata, con mucho, del mejor lugar que hayamos visto», le dirá en una carta a su amiga Violet Dickinson. Y continúa con que se trata de un palacio árabe precioso, rodeado de deterioradas murallas de color ocre. Sus jardines, sus parques y flores —según dice Virginia— empuqueñecerían al jardín más hermoso de Inglaterra.

Todo el episodio de la novelista en Granada lo describirá con cierto detalle en un pequeño ensayo que tituló *An Andalusian Inn* y que publicó en 1905. Ensayo que Marta Pesarro dona tradujo al castellano en un volumen que habla de la faceta viajera de Virginia. Así pues, *Una posada andaluza* recoge con gracia las desventuras de ella y de su hermano intentando hacerse entender con un grupo de granadinos que en la estación tratan de ayudarles para encontrar una pensión en donde pasar la noche. Nada más llegar a la estación a las 9 de la noche y sin cenar emprenden la aventura de lidiar con los lugareños, sorprendidos al ver a un par de extranjeros con pinta de despistados. Los hermanos se habían hecho a la idea de que les aguardaría un

posadero solícito en la misma puerta, quien sin tardar les prepararía un excelente pollo recién sacrificado y unas camas cómodas con sábanas limpias y olorosas. Todo ello por un módico precio, pues para eso estaban en un país subdesarrollado. Nada más lejos de la realidad. Ya, como se ha dicho, en la misma estación empiezan las dificultades para hacerse entender en un país que «no habla la lengua del imperio». En un instante se verán rodeados por una multitud con la que tratarán de hacerse comprender con una extraña mezcla de francés, inglés y español sin el menor éxito. Finalmente, un buen samaritano los acompañará a su «hotel», que no era otra cosa que una posada de aspecto desvencijado y sucio.

Una vez acomodados allí les informan que para comer algo deben volver a la estación, regresando de nuevo a la posada alrededor de las 11. Virginia Woolf ante el hecho de que los españoles gritan al hablar, sentencia: «...La española es una lengua feroz y sanguinaria cuando se escucha bajo tales condiciones». Probablemente, Adrian y Virginia se durmieron con el temor de que pudieran ser atracados en plena noche, por lo que optan por apoyar la solitaria silla contra la puerta de la habitación. Vencidos por el sueño, durmieron con la ropa puesta. A las 4.30 de la madrugada oyen un ruido fuerte que les sobresaltó, y armándose de valor se asomaron a la puerta comprobando que semejante escándalo lo había provocado una anciana acarreado un cántaro de metal con leche de cabra.

El segundo viaje por España lo realizará esta vez en compañía de su esposo Leonard siete años después, es decir en 1912. Esta vez optarán por evitar Andalucía pues tal vez le evocase a Virginia unos recuerdos no demasiado gratos de su visita de 1905. Leonard Woolf era uno de los amigos de Thoby, hermano de Virginia el cual, cenando en casa de los Stephen, se había quedado prendado de las dos hermanas, pero al estar Vanessa casada, su atención se centró en Virginia. Tras pensárselo mucho, ésta le dio el sí y se casaron poco tiempo después.

En el viaje de bodas recorrerán Francia, Italia y España. En nuestro país, comentará que la comida en Barcelona dejaba mucho que desear. Desde la capital catalana se dirigirán a Madrid en donde tendrán ocasión de visitar el Museo del Prado. De la capital se dirigirán a Toledo, ciudad en la que quedarán extasiados al ver la catedral y más tarde partirán hacia Zaragoza y Tarragona. Durante todo el viaje se quejarán del inmenso calor, de los mosquitos y del temor a contraer la malaria. Hubo tramos del viaje que hicieron a lomos de unas mulas y otros en tren, la mayoría de los cuales llegaban con retraso. Mal endémico del que ya se quejaban en el anterior viaje, ya que en este país no se conoce la palabra «puntualidad». Finalmente embarcarán en Valencia rumbo a Marsella y desde allí a Pisa y a Milán, para más tarde volver a su patria.

El viaje de luna de miel sólo merecerá unas líneas en la autobiografía de Leonard, por lo que entendemos que el viaje en algunos aspectos no le resultó demasiado apasionante. No fue una luna de miel al uso. La propia Virginia le dirigirá una carta a su amiga Ka Cox el 4 de septiembre en la cual se comenta el tema de la sexualidad: «¿...Por qué la gente arma tanto alboroto con respecto al matrimonio y a la copulación? ¿Por qué algunas de nuestras amigas cambian tras perder la virginidad? Probablemente mi edad avanzada [30 años] hace que esto no sea una catástrofe, pero ciertamente creo que se exagera con el tema del orgasmo.»

El fragmento de la carta alude a su frigididad, a su falta de respuesta sexual de la que ya le advirtió a Leonard cuando ella afirma sentirse «como una roca» ante sus caricias. Sobre la sexualidad de la señora Woolf se ha escrito mucho, pero hay un acuerdo general en que Virginia se muestra mucho más receptiva a las manifestaciones amorosas de Vita Sackville-West que a las de Leonard Woolf, con lo cual podemos imaginarnos su inclinación sexual. Vanessa, su hermana, sobre este tema dirá: «...Virginia nunca llegó a comprender la pasión sexual en los



VIRGINIA WOOLF EN SU JARDÍN DE MONK'S HOUSE (SUSSEX)

hombres». Y añade «...no siente ningún placer en el acto, lo cual me parece curioso.»

Nos referiremos ahora al tercer viaje de los Woolf a España. Viaje del que tenemos bastante información gracias al testimonio de Gerald Brenan, que nos proporciona muchos detalles de lo que allí ocurrió. Es bien sabido que Brenan llegó a España en 1919 en busca de un lugar donde poder leer un cargamento de 2000 libros que hizo traer a Yegen y que fue el pueblo de las Alpujarras donde acabo instalándose. La relación de Brenan con los Woolf vendrá a través de Ralph Partridge y Dora Carrington. El primero ya había estado visitando a Brenan tres años antes en compañía de Carrington y Lytton Strachey, viaje del que da cumplida cuenta en su libro *Al sur de Granada* y que está lleno de

desventuras debido, entre otras cosas, a las almorranas que padecía Lytton, incompatibles con la montura del mulo. Ralph y Gerald habían estado en el mismo regimiento en la Primera Guerra Mundial, compañeros de armas en Yprés, en Armentières y después en el Somme. Los dos llegaron a ser oficiales del ejército británico y Brenan destaca de él «...su temperamento alegre y despreocupado» y además admiraba sus proezas militares. Ralph y Carrington acabarán casándose el 21 de mayo de 1921, lo cual no impedirá que Brenan se enamore de la mujer de su amigo, quien a su vez estaba enamorada de Lytton Strachey.

En la primavera del 1923 el novelista E. M. Forster sugirió visitarlo, pero éste lo desanimará con lo que se abortará el viaje. Los que sí acudie-

ron a visitarle fueron los Woolf, Leonard y Virginia, a quienes Brenan admiraba mucho y con los que compartió innumerables cartas sobre literatura y arte. Afortunadamente ellos dos no prestaron mucha atención a las advertencias de Lytton que había pasado su calvario particular para llegar a Yegen tres años antes. Con aquella voz tan chillona que caracterizaba a Lytton les previno encarecidamente contra sus proyectos de viaje, declarando que aquello era «la muerte». Así que el matrimonio abandona Inglaterra el 27 de marzo, cruza el Canal de la Mancha, atraviesa París, deteniéndose en Madrid, y llega a Granada el 31. Allí les recogerá Gerald en casa de los Temple, unos amigos comunes que vivían en esa ciudad. Tras pasar un par de noches allí se encaminarán a Yegen en autobús y en mula. Al parecer no fue un viaje tan accidentado como había anunciado Lytton. De estos diez días [dos semanas, según algunas versiones] tenemos información, como se dijo antes, gracias a las memorias de don Geraldo, como le llamaban en Yegen. Virginia Woolf nos habla del viaje en su artículo *To Spain* [Rumbo a España], que son las reflexiones que se le ocurren ya de regreso a casa en Londres.

Entre Virginia Woolf y Gerald Brenan existe una conexión curiosa, aunque hay que recordar que ella es doce años mayor que él. Disponemos de una carta que la novelista le enviará el día de Navidad de 1922, es decir unos meses antes de la visita a Yegen. Al comienzo de la carta ya le anuncia: «...confío en ir a verte a finales de marzo o primeros de abril». Virginia no puede concretar nada más pues hay imponderables que no le es posible aclarar. Describe las ganas que tiene de cambiar de aires: «...y no podrás ni imaginar el acuciante deseo físico que siento de llenar los días de color, de riscos, de algo agreste, escarpado y árido y no perpetuamente olvidado y encharcado como la campiña inglesa». Como puede verse el deseo de cambio de aires resulta ser algo literal. Es bastante más detallada la visión que da Brenan de Virginia que no al contrario, donde apenas tenemos unas

cartas, como la que le dirige a su amigo Roger Fry y en la que le cuenta algún detalle de este viaje: «...Me sorprende que vivamos en Inglaterra, que pidamos la cena a diario y editemos *The Nation* y que sigamos cogiendo trenes cuando podríamos estar disfrutando todo el día bebiendo café en un balcón que diera a unos limoneros y naranjos con las montañas como telón de fondo. En el desayuno podríamos degustar una loncha de bacon frita en aceite con cebollas fritas y un huevo. Luego podríamos pasear entre las palmeras. Gerald se porta muy bien con nosotros y a veces charlamos sobre literatura horas y horas...»

Gerald es bastante más explícito en la descripción física de la autora de *Orlando*, en la que resalta su belleza y su porte aristocrático. No se debe olvidar que, como ya se ha indicado, Virginia tiene 41 años y Gerald no llega a los treinta; ella ya ha publicado tres novelas: *The Voyage Out*, *Night and Day*, y *Jacob's Room*, además de *The Mark on the Wall* y *Kew Gardens* que son relatos breves. Es posible que ya le esté rondando por la cabeza la idea de escribir *Mrs. Dalloway*. Por el contrario, Brenan aún no ha publicado nada y habrá que esperar a la década de los treinta para que salgan sus novelas *A Picaresque Novel* y *Dr. Partridge's Almanack* y su obra sobre los antecedentes de la Guerra Civil española, *El laberinto español*, en 1943. A pesar de todo Brenan apreciará el exquisito trato que tuvieron los dos hacia él, sobre todo su actitud de igual a igual, a pesar de que los Woolf tenían un estatus del que él carecía: «...Ella por su parte, era una escritora de gran distinción, muy cercana a la plenitud de su carrera. Sin embargo, tanto ella como su marido, no sólo disimularon la impaciencia que debieron sentir con frecuencia, sino que en su trato conmigo me hablaron al mismo nivel intelectual». Algún estudioso aventura la idea de que cuando Virginia crea el personaje de Septimus de *Mrs Dalloway* está la novelista pensando en Gerald Brenan quien al igual que Septimus era un excombatiente de la Primera Guerra Mundial, aunque siempre con

la salvedad de que acaba su vida de forma trágica y eso no ocurre con Brenan.

Uno se puede hacer una idea de cómo era Virginia Woolf gracias a la detallada descripción que Brenan hace de su amiga, en la que lo primero que destaca es su belleza física. Sugerimos al lector que coteje la fotografía de Virginia tomada en 1903 por G. C. Beresford, el fotógrafo de la Edwardian Society con la descripción que hace Brenan. Sabido es que a la novelista le horrorizaban las sesiones fotográficas, pero en esta foto se ofrece la belleza, ligeramente expresiva, que uno suele exhibir cuando tiene 21 años: «...A pesar de que en cuanto a simetría su cara resultaba excesivamente larga, sus huesos eran finos y delicados; sus ojos eran grandes y grises, o de un azul grisáceo, y tan claros como los de un halcón. Durante la conversación relucían de una manera quizá algo fría, mientras que su boca se plegaba irónica y desafiante; cuando permanecía en reposo, su expresión era melancólica y algo aniñada. Cuando nos sentábamos por las tardes bajo la campana de la chimenea, al calor de los leños, y ella extendía sus manos hacia el fuego, todas sus facciones revelaban su personalidad de poeta [...] Recuerdo el rostro de Virginia a la luz del fuego, el tono alegremente burlón en el que hablaba [...] Virginia hablaba en tono vivaz, aunque un tanto frío, muy femenino, y su voz parecía adornarse con la seguridad de su propio talento.»

Si comparamos el tono que se deja ver en su primer viaje a España de 1905 con éste que hizo dieciocho años después se puede comprobar que predomina otro estado de ánimo, mucho más alegre este último. Da la sensación, por algunas de las cartas que envió o lo que describe en el mencionado *Rumbo a España*, de que la Woolf se encontraba feliz en aquellos parajes alpujarreños. Según Brenan «la Cabra» —así era como la llamaban en su familia— disfrutaba correteando por las colinas entre las higueras y los olivos como si fuera una colegiala, contenta de encontrarse en un lugar tan remoto y arcaico. En medio de las piedras, olivos, cabras,



EL MATRIMONIO WOOLF

asfódelos, iris, arbustos, caballones, terrazas, matorrales, manojos y huecos innumerables, indescriptibles, impensables.

La comunión con la Naturaleza es espléndida...pero hace calor, como no podía ser de otra forma en las Alpujarras en plena primavera. Virginia se entusiasma con la luz y los sonidos que se perciben: el revoloteo de las palomas, luego el agua que se precipita, después el anciano que vocifera vendiendo pollos, a continuación, un burro que rebuzna en el valle allá

abajo. Ese conjunto de voces se condensará en esa piroeta estilística que es la corriente del pensamiento, el monólogo interior, el *stream of consciousness*, que no es nada más que un método narrativo que intenta representar los pensamientos y sentimientos multitudinarios que pasan por la mente. Base de su quehacer literario y que tanto en común tiene con James Joyce, cuyo *Ulises* se negaron ella y su marido a publicarlo en su editorial Hogarth Press con el pretexto de que las obras maestras no deben ser aburridas. Tal vez algunas de las descripciones del monólogo de Molly Bloom eran demasiado fuertes para ella.

El círculo de Bloomsbury será otro de los temas a los que recurre Brenan para enmarcar al matrimonio Woolf, habida cuenta del papel importante que ellos juegan en su formación. El núcleo principal se gesta en las reuniones que las hermanas Stephen hacen en su hogar con los amigos de la Universidad de Cambridge de su hermano Thoby. Por esas tertulias irán pasando los que luego serán miembros del grupo de Bloomsbury: Clive Bell y Vanessa Bell, Roger Fry, Duncan Grant, Maynard Keynes, Desmond McCarthy, Lytton Strachey, Leonard y Virginia Woolf. Estos nueve personajes serían, según palabras de Leon Edel, «una guarida de leones». Eran en realidad un conjunto de amigos fieles, un grupo de excéntricos, insolentes, arrogantes; un grupo de individuos racionalistas y liberales que desarrollaron un arduo trabajo ético y un ideal aristocrático. Les apasionaba el arte, amaban la vida en su plenitud. Escribían, pintaban, decoraban, hacían muebles, fueron miembros de comisiones nacionales. Odiaban la guerra; algunos rehusaron luchar, otros creyeron que debían ayudar a poner fin al conflicto de 1914-1918, y todos trabajaron activamente por la paz. Aparte de los nueve miembros mencionados arriba hay otras figuras que se movieron en el entorno de los 'bloomsberries' como Bertrand Russell, E. M. Forster, Gerald Brenan y T.S. Eliot. En España utilizamos la denominación de generaciones literarias [la del 98, la del

27] para referirnos a personajes relevantes que convivieron en una época dorada para el mundo de las letras. Estas denominaciones se hacen para facilitar en algunos casos el estudio de la Historia de la Literatura; pero que si les preguntasen a ellos es posible que no les uniese nada más que una coincidencia cronológica. De cualquier forma, el caso del círculo de Bloomsbury parece indudable que fueron un conjunto de personalidades extraordinarias destacando dos de ellos, Virginia Woolf y Maynard Keynes quienes poseían esos datos imaginativos que reciben el nombre de genio.

Es Brenan una vez más quien nos da cuenta del viaje de regreso desde Yegen: «...Leonard quiso regresar por la costa del Levante y por ello, como hablaba muy poco español, insistió en que los acompañara hasta Valencia. Siempre había un riesgo al viajar con Virginia porque si se cansaba demasiado o no dormía bien por las noches, tendía a ponerse enferma. Fuimos hasta Almería en autobús, y a la mañana siguiente tomamos otro autobús que enlazaba con el tren de Murcia en Huerca Overa. [...] Leonard y yo nos sentamos en la baca [...] Fue un recorrido maravilloso a través de un paisaje desierto [...] Leonard parecía disfrutar enormemente y yo sólo lamentaba que Virginia, que estaba en el interior del bus, pudiera ver tan poco. Dormimos en Murcia, donde un intenso olor a alcantarilla se mezclaba poéticamente con el aroma de los naranjos y limoneros en flor, y al día siguiente continuamos hasta Valencia. Allí los dejé y emprendí la vuelta.» [*Memoria personal*, pág. 82].

Los Woolf hicieron el viaje de vuelta vía París, donde Virginia esperaba encontrarse con Vanessa. Se quedó en París algunos días, mientras Leonard se dirigía solo a Richmond. Leonard regresa a casa el 24 y Virginia le sigue el 27 de abril.

Tal vez la imagen fantástica que España le produjo a Virginia en este viaje se vio empañado por la muerte de su sobrino Julian en tierras españolas el 18 de julio de 1937. Era el hijo mayor de Clive Bell y Vanessa Stephen y murió

justo un año después del inicio de la Guerra Civil. La noticia de esta muerte fue la causa de que Vanessa sufriera una grave depresión psíquica, además de verse afectada en su salud física. Al recuperarse del colapso inicial, la llevaron a Charleston para que convaleciera allí. Virginia la visitó casi todos los días y su conversación fue un factor importante para su recuperación, cambiándose así los papeles de cuidadora y cuidada pues era Vanessa quien se ocupaba de atender a su hermana en sus crisis mentales.

En una carta dirigida a su amiga Vita Sackville-West se lamenta de esta muerte preguntándose la razón por la que se tienen que producir esas tragedias: «... ¿Por qué habría de meterse en la cabeza ir a España? Pero no hubo manera de convencerlo. Sus sentimientos parecían un poco confusos. Su interés por la guerra y la convicción, mejor dicho, el anhelo de estar en el meollo de las cosas. Era el primogénito de Vanessa y no tengo palabras para describir cuán cercana fue siempre nuestra relación.»

Por todo ello no es de extrañar que Virginia ante el tremendo drama que acaba de asolar

a la familia anote en su diario: «...Ese fallecimiento nos acerca al inmenso vacío y a la corta carrera que conduce a la inanidad.»

En cuanto a la muerte de Virginia Woolf, según la psicóloga Rebeca García Nieto, fue el resultado de una psicosis maniaco-depresiva. La desesperación que le produjeron tantos episodios lamentables le hizo tomar la drástica decisión de dirigirse al río Ouse y sumergirse en sus frías aguas con los bolsillos del abrigo lleno de piedras.

Durante la cremación del cadáver de Virginia, a Leonard le hubiera gustado que sonara de fondo la Cavatina del cuarteto en Re bemol, opus 130, de Beethoven, como era el deseo de su esposa. Sin embargo, la música elegida fue el *Bendecidos espíritus* del Orfeo de Gluck. En ese momento las puertas del crematorio se abrieron y desapareció para siempre, probablemente, la escritora más importante del siglo XX. ●

BIBLIOGRAFÍA

- 1 QUINTIN BELL, pág. 145 (I).
- 2 CHIKIAR, 187.

LARGA VIDA A LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA

LOS ÚLTIMOS 50 AÑOS
DE LA ESCUELA DE ARTE
SAN TELMO

Juan Francisco Macías López (DIRECTOR)

El pasado 25 de noviembre de 2021 la Escuela de Arte San Telmo de Málaga celebraba, dentro de su extensa historia, el 50 aniversario de la inauguración del nuevo edificio en el campus universitario de El Ejido.

En el año 1971 se fue abandonando progresivamente su anterior ubicación en el antiguo convento de los Jesuitas que la había albergado desde 1851, en la malagueña Calle Compañía.

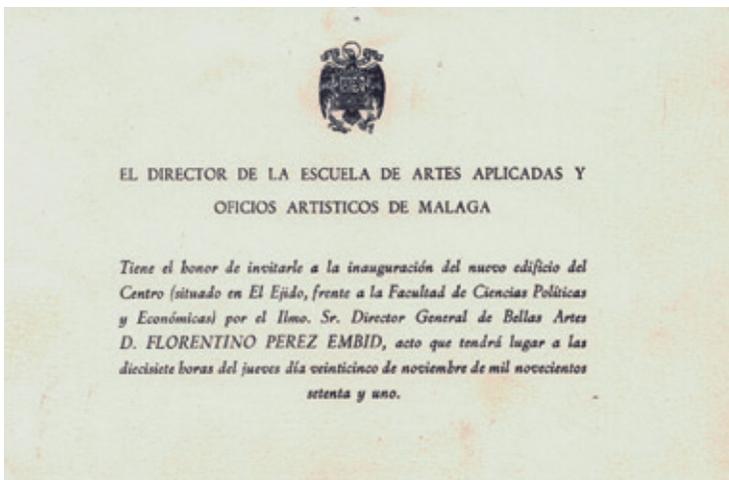
El traslado no se debió únicamente a problemas estructurales o de capacitación del anterior edificio, que también existían, sino que se propició por el comienzo de una nueva etapa de las enseñanzas artísticas que se impartían en la

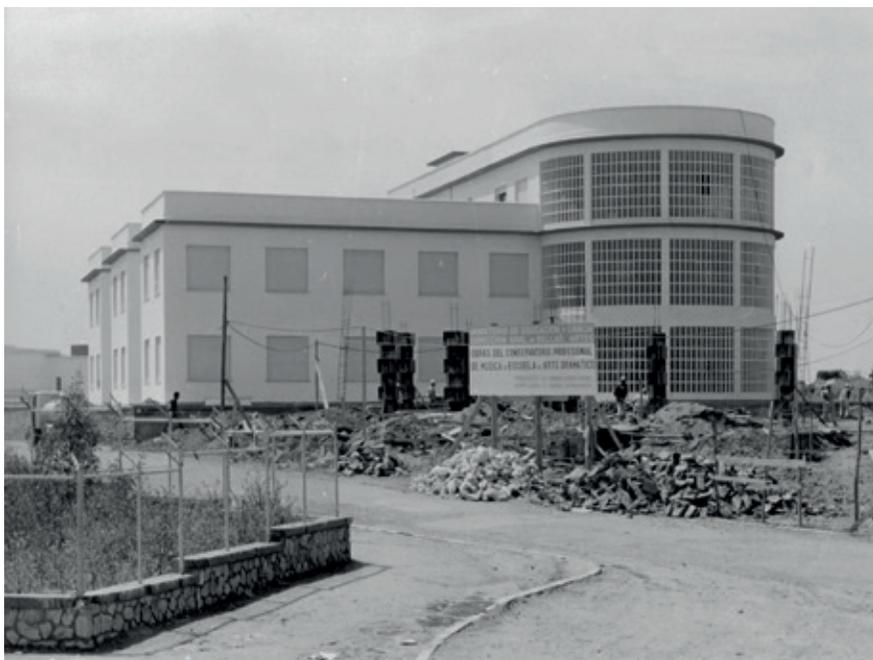
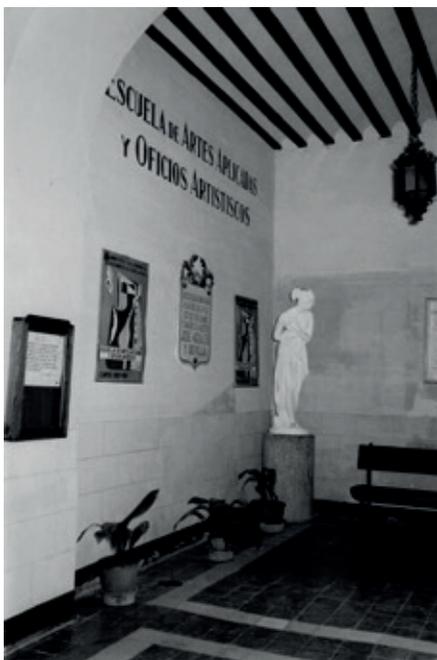
que popularmente se denominaba por aquel entonces Escuela de Bellas Artes de Málaga.

En el año 1963 se publicó el nuevo Plan de Estudios para las Enseñanzas de Artes Plásticas y Diseño que cambió totalmente la estructura de estos estudios. Las escuelas pasaron a denominarse Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, impartándose titulaciones con una duración de cinco años, distribuidos en tres años de estudios comunes y dos años de la especialidad elegida por el alumnado. Tras finalizar los estudios el alumnado realizaba un examen de reválida que, una vez superado, le permitía obtener el título de Graduado en Artes Aplicadas y Oficios Artísticos en la especialidad cursada. Tanto el currículum de estas enseñanzas como la posibilidad de obtener un título profesional homologado necesitaban de unas instalaciones adecuadas a las nuevas necesidades docentes y formativas.

Es por esto que este cambio normativo propició que, en la década de los sesenta del siglo XX, se construyera el nuevo edificio en un espacio de la ciudad destinado a uso educativo. El entonces nuevo edificio contaba con los espacios necesario para estas enseñanzas profesionales; desde talleres con maquinaria avanzada especializada instalados en la planta sótano, pasando por talleres equipados para la fotografía o la moda, aulas dedicadas al dibujo y la pintura, el volumen, aulas teóricas, así como sala de exposiciones, salón de actos, biblioteca y cafetería.

TARJETA DE INVITACIÓN A LA INAUGURACIÓN DEL NUEVO EDIFICIO,
EL 25 DE NOVIEMBRE DE 1971





IZQUIERDA: 1963. ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS Y OFICIOS ARTÍSTICOS
DERECHA: CONSTRUCCIÓN DEL NUEVO EDIFICIO, EN 1970

EL PLAN DE ENSEÑANZAS DE 1963

Durante un tiempo estas nuevas enseñanzas se simultanearon con las enseñanzas artísticas del Plan de 1910, que se mantuvo vivo hasta la primera mitad de la década de los ochenta del siglo XX, y siguieron impartándose de forma residual con pequeños grupos monográficos en el edificio de la Calle Compañía hasta su cierre en 1985. Pero, si bien el Plan de 1910 permitió la formación de muchos artistas locales gracias a que se mantuvo la docencia en materias como Dibujo Artístico, Dibujo del Natural o Colorido y Composición, las nuevas especialidades del Plan de 1963 lograron adaptarse a las nuevas necesidades sociales.

La principal diferencia entre las enseñanzas de 1910 y las de 1963 radicaba en que las primeras, según afirma la historiadora Begoña Sabio, se adscribían a una *concepción sociológica aún agrícola y artesanal, en la que la educación que ofrecían en las Escuelas de Artes y Oficios cumplían tareas de dignificación de la ejecución manual de los oficios, dirigidas a las clases populares e impartidas en horarios de tarde para hacerlas compatibles con el trabajo*¹, mientras que la recién inaugurada Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos ofrecía el Plan de 1963, publicado por Orden Ministerial el 27 de diciembre, y destacaba que busca-

ba la formación de hombres y mujeres no solo capaces de ejecutar, sino también de concebir, diseñar e impulsar el desarrollo artístico en los nuevos ámbitos profesionales.

Las nuevas especialidades independientes creadas en la nueva sede de la Escuela, inaugurada en 1971, fueron divididas en secciones o departamentos. En el Departamento de Decoración y Arte Publicitario se impartían las especialidades de Decoración y de Dibujo Publicitario, en el Departamento de Diseño se impartía la especialidad de Delineación y Trazado Artístico, en el Departamento de Artes Aplicadas al Libro se impartía la especialidad de Encuadernación y en el Departamento de Oficios Artísticos se impartían las especialidades de Talla en Madera, Ebanistería, Forja Artística, Cerámica, Alfarería, Fotografía Artística, Fotograbado, Tapices y Alfombras, Bordados y Encajes, Repujado en Cuero y Metal, Corte y Confección, Figurines y Vaciado y Moldeado.

LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE ARTES PLÁSTICAS Y DISEÑO Y LA INCORPORACIÓN DE ENSEÑANZAS DE GRADO

Los alumnos y alumnas que desde entonces obtuvieron una titulación profesional en artes plás-



CLAUSTRO DE PROFESORES EN 1975



ALUMNADO Y PROFESORADO EN 1986

ticas, diseño e imagen lograron dotar a la ciudad de Málaga y su provincia de artistas, diseñadores y artesanos, participando en estas últimas 5 décadas del desarrollo industrial, cultural y artístico de nuestra ciudad y entorno.

Posteriormente la ley orgánica de educación de 1990 LOGSE se fue implantando de manera progresiva, al mismo tiempo que se extinguía el plan de 1963. A partir de ese momento las escuelas pasaron a tener la denominación de Escuelas de Arte, y desde 1998 se comenzaron a impartir los Ciclos Formativos de Artes Plásticas y Diseño de Grado Medio y Grado Superior, con una gran oferta educativa, así como el Bachillerato Artístico.

El Bachillerato desde su implantación y a lo largo de estos años, ha sufrido cambios en su estructura y denominación. En la actualidad se imparte el Bachillerato en la modalidad de Arte. En sus materias específicas se ha realizado una progresiva introducción de las nuevas tecnologías aplicadas al diseño, así como la imagen digital y la cultura audiovisual. El alumnado que lo cursa suele tener una progresión formativa en nuestra Escuela en las enseñanzas profesionales de artes plásticas y diseño.

Los Ciclos Formativos de Artes Plásticas y Diseño han tenido y siguen teniendo una gran aceptación por parte del alumnado, gracias a la variada oferta educativa, al amplio abanico de especialidades y a que, una vez finalizados estos estudios, pueden optar por comenzar su carrera profesional, o bien continuar estudios superiores de diseño o universitarios.

La Ley Orgánica de Educación de 2006 LOE, vino a realizar cambios estructurales y de currículums en las enseñanzas artísticas profesionales, incluyendo mejoras en las materias propias de cada especialidad de los diferentes Ciclos Formativos, aumentando la capacitación de los estudiantes en las nuevas tecnologías digitales, y acercando al alumnado a la realidad laboral imperante. Así, el Departamento de la Familia Profesional de Interiorismo imparte Ciclos Superiores en las Especialidades de Proyectos y Dirección de Obras de Decoración, Ciclo de Escaparatismo y también de Arquitectura Efímera. El Departamento de la Familia Profesional de la Indumentaria imparte el Ciclo Superior de Modelismo de Indumentaria. El Departamento de la Familia Profesional de la Comunicación Gráfica y Audiovisual imparte los Ciclos Superiores de Ilustración, Fotografía y Gráfica Interactiva. El Departamento de Cerámica oferta el Ciclo Superior de Cerámica y el Ciclo de Grado Medio de Alfarería. El Departamento de Artes Aplicadas a la Escultura imparte el Ciclo de Grado Medio de Reproducciones Artísticas en Madera y el Ciclo Superior de Dorado, Plateado y Policromía Artística. To-



IZQUIERDA: ALUMNADO EN 2021. DERECHA: PROFESORADO EN 2021

das estas especialidades se han ido adaptando y reconfigurando ante las necesidades laborales y sociales de cada momento².

El avance, la progresión y el desarrollo de nuestra Escuela de Arte en la última década ha venido con la incorporación en el año 2012 de las Enseñanzas Artísticas Superiores de Diseño. Son grados en diseño de nivel universitario que aumentan la capacidad formativa de nuestro alumnado y que en nuestra Escuela se imparten en las especialidades de Diseño Gráfico y Diseño de Moda. Estos estudios han permitido un ascenso en los niveles educativos para nuestros estudiantes, y han propiciado que la capacitación profesional que ofertamos a nuestro entorno cumpla con los requisitos necesarios para el desarrollo de la sociedad en la que vivimos.

LOGROS Y DISTINCIONES

Los logros que durante estos últimos 50 años hemos obtenido en la educación artística no sólo lo podemos cuantificar por la incorporación laboral de nuestro alumnado, que en el caso de los Estudios Superiores de Diseño ronda el 80%, ni con la participación continua de nuestra Escuela de Arte en la oferta cultural y artística de nuestra ciudad y entorno, sino que a todo esto debemos sumar la gran cantidad de premios y distinciones logradas por parte de

instituciones públicas y privadas que han sabido reconocer nuestra labor de formación artística.

Quiero destacar aquí entre otras distinciones la obtención en 2012 de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, merito que nos ofrecía la institución que nos creó gracias al impulso del académico y profesor de nuestra Escuela de Arte D. Suso de Marcos.

En 2016 recibimos el premio a la excelencia educativa por parte de la Delegación Provincial de Educación de Málaga por nuestro desarrollo docente y difusión de nuestra labor artística, y anualmente conseguimos ser merecedores de los Premios Extraordinarios de Artes Plásticas y Diseño que ofrece la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía para nuestras especialidades de Escultura, Diseño de Indumentaria, Diseño de Interiores, Cerámica y Diseño Gráfico.

En 2017 fuimos distinguidos con la Medalla de Honor otorgada por el Ateneo de Málaga, institución a la que estamos muy unidos compartiendo progreso y desarrollo en el conocimiento, el arte y la cultura.

LIENZO EN BLANCO

Para la conmemoración del 50 aniversario de la inauguración del actual edificio que habitamos, celebramos una exposición colectiva en nuestra



JORNADA «25 AÑOS EN EL CAMPUS EL EJIDO»
(25 DE NOVIEMBRE DE 2021)

sala con obras del profesorado que ha pasado por nuestra Escuela en los últimos años. Con el título de «Lienzo en Blanco» reunimos la obra escultórica de Don Suso de Marcos y de Don Cayetano Romero, la obra cerámica de D^a Pilar Badrés y de D^a Ana María Ramírez, el trabajo de esmaltes sobre metal de Don Antonio Albaladejo y la obra pictórica de D^a Nérida Nalda, de D^a Paz Unghe-tti, Don Francisco Gómez, Don Daniel Muriel, Don Manuel Martínez, Don Mariano F. Cornejo y Don Ignacio Laza. Esta exposición ha podido dejar de manifiesto la magnífica valía de los participantes como docentes y como artistas.

MIRADAS AL PASADO Y EL FUTURO DE LA ESCUELA DE SAN TELMO

El futuro inmediato de la Escuela de Arte San Telmo está lleno de emocionantes transformaciones, y se va a producir por un cambio radical en su estructura, reglamento y denominación, pues en el próximo año se publicará el Decreto

que nos permitirá ser Escuela de Arte y Superior de Diseño, adaptados a la nueva normativa de las Enseñanzas Artísticas Superiores, gracias a lo cual podremos fomentar la investigación a través de programas específicos creados por nuestro profesorado. También podremos crear nuestros propios títulos de Máster, fomentando la enseñanza en el ámbito del diseño, e incluso participar en unión con las universidades en la impartición de estudios de Doctorado.

La continua posibilidad que tenemos de ir avanzando no hace que olvidemos nuestro pasado y que seamos garantes de nuestro propio patrimonio. El 20 de enero de 2026 se cumplirán 175 años de nuestros inicios como Escuela de Bellas Artes, y para entonces pondremos en valor todo nuestro patrimonio. Estamos desarrollando un programa de intervención para la restauración de nuestro legado artístico, y potenciando la investigación para que se conserve y difunda nuestro archivo que contiene datos importantísimos de la historia artística de Málaga, por haber pasado por nuestro centro como profesores y como alumnos los más importantes artistas que han sido en nuestra ciudad desde mediados del siglo XIX. Esperamos para este importante aniversario contar con las instituciones que nos dan vida y apoyo, y que son la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, la Consejería de Educación y las instituciones municipales y públicas de nuestra ciudad y provincia. Lograremos entre todos poner en conocimiento una parte importante de la historia de Málaga que se ha vivido con la Escuela de Bellas Artes de San Telmo. ●

NOTAS

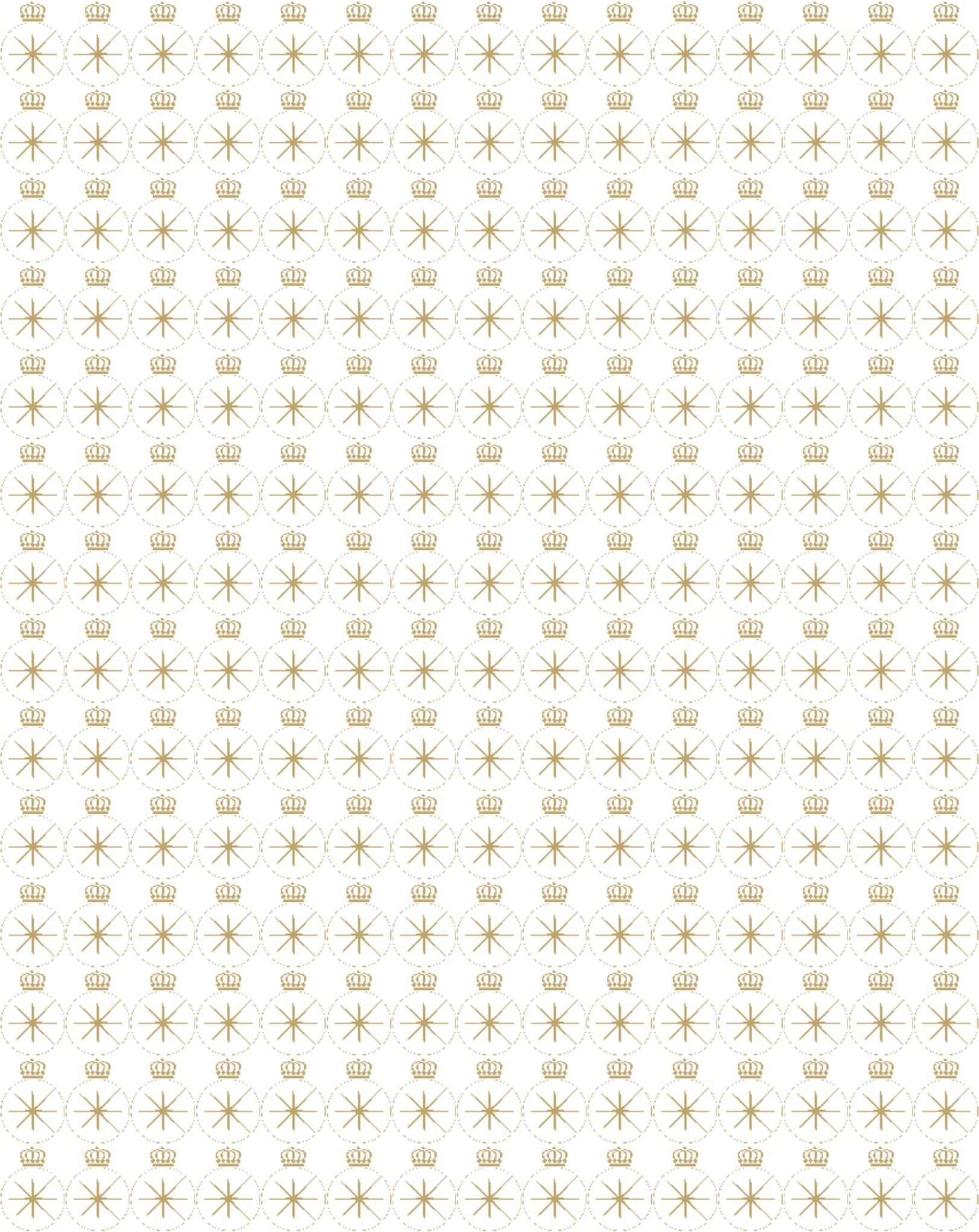
- 1 SABIO, BEGOÑA (2006) «Las escuelas de arte a través de la historia». paperback no 1. ISSN 1885-8007. [fecha de consulta: 15/01/2022] <http://www.artediez.com/paperback/articulos/sabio/historia.pdf>
- 2 www.escueladeartesanTELMO.es

07

CRÓNICA
ANUAL

335. PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2021

341. CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2021



PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2021



Un año más, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de las Ciencias, con el patrocinio y colaboración de Fundación Málaga, han convocado una nueva edición de los Premios Málaga de Investigación en sus dos modalidades de Humanidades y Ciencias.

Los Premios Málaga de Investigación nacieron a mediados del siglo XX de la mano de Luis Armentia, principal coordinador de estos galardones, originalmente otorgados por el Liceo de Málaga desde 1967, con la vocación de fomentar y difundir la cultura malagueña. Así, las bases del concurso establecen que los trabajos serán realizados, en cada uno de los dos campos señalados, en Málaga o su provincia o por investigadores residentes en las mismas.

Tras un periodo de ausencia (1999-2007), la Real Academia de Bellas Artes, junto con la Academia Malagueña de Ciencias, lo retoman y dan su respaldo científico al premio, que contó unos años con el patrocinio de la entidad financiera Cajamar. A partir del año 2012, el Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga colaboró con la edición

de las obras premiadas. La finalidad de estos premios es reconocer aquellos trabajos de investigación que, en cualquiera de sus dos modalidades de Ciencias y Humanidades, requiriendo en sus bases que las obras presentadas se refieran principalmente a investigaciones sobre Málaga y su provincia. Entre los últimos trabajos premiados están obras de Dolores Vergas (una investigación sobre el baile y Picasso). Andrés Sarría Muñoz (sobre la fiesta de toros en Málaga), Luis Rodríguez de Tembleque (sobre el barrio de El Perchel), Rocío Peñalta (sobre la obra del recientemente fallecido novelista malagueño Pablo Aranda) o la última obra premiada en Humanidades la biografía de la famosa actriz Rita Luna, de Rafael Inglada. Actualmente la organización de estos premios corresponde a la Fundación Málaga.

En 2017, en un esfuerzo conjunto en pro de la cultura de la provincia, la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de las Ciencias, contando con la colaboración y el patrocinio de la Fundación Málaga, se hizo realidad la recuperación los Premios Málaga de Investigación. Nacía así la Tercera Época de estos galardones.

CONVOCATORIA PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2021

MÁLAGA, 12 DE MARZO DE 2021
AUDITORIO MUSEO CARMEN THYSSEN

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo y la Academia Malagueña de las Ciencias, con el patrocinio y colaboración de Fundación Málaga, presentaron y convocaron, en el auditorio del Museo Carmen Thyssen de Málaga, los Premios Málaga de Investigación 2021 en sus dos modalidades de Humanidades y Ciencias (5ª Convocatoria, 3ª Época). El plazo de entrega de los trabajos se abrió el 5 de abril y finalizó el 17 de junio de 2021. El fallo se conocería en la segunda quincena de octubre de 2021 y la entrega del Premio se realizaría a partir de la segunda quincena del mes de noviembre.

La convocatoria de 2021 supone la consolidación de la Tercera Época de estos prestigiosos galardones gracias a la alianza estratégica de las tres instituciones, que se unen un año más para impulsar y apoyar el trabajo de los investigadores malagueños. Esta alianza persigue, además, un crecimiento cuantitativo y cualitativo de los trabajos en el ámbito científico. Esta necesidad se ha hecho más real y visible con motivo de la pandemia. Como en ediciones anteriores, cada uno de los premios estaría dotado íntegramente con la cantidad de 3.000 euros, cantidad aportada íntegramente por la Fundación Málaga.

La convocatoria de 2021 supone la consolidación de la Tercera Época de estos prestigiosos galardones gracias a la alianza estratégica de las tres instituciones, que se unen un año más para impulsar y apoyar el trabajo de los investigadores malagueños. Esta alianza persigue, además, un crecimiento cuantitativo y cualitativo de los trabajos en el ámbito científico. Esta necesidad se ha hecho más real y visible con motivo de la pandemia.

La elección de los premiados recaerá en dos jurados que se constituirían para cada una de las ramas, presididos, respectivamente, por

el presidente de la Academia de Bellas Artes de San Telmo y por el presidente de la Academia Malagueña de Ciencias, actuando como secretario el presidente de Fundación Málaga, a fin de velar por la calidad y el rigor científico de los trabajos destacados.

Los Premios Málaga de Investigación unen dos conceptos como son las áreas de ciencias y humanidades que, tradicionalmente, han sido valoradas de forma separada. En el caso de estos premios, se pretende visibilizar el trabajo de los investigadores de ambas modalidades, ya que es cada vez más imprescindible por los avances y cambios vertiginosos de las nuevas tecnologías y biotecnologías. «Nuestro objetivo al impulsar estos premios es que sean un agitador del conocimiento, no solo a nivel teórico o de ciencia básica, sino que más allá, que sirva para la aplicación a cuestiones vitales de la humanidad», explicó el presidente de Fundación Málaga.

El presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo destacó la importancia de apoyar a los investigadores malagueños y agradeció el apoyo recibido por la Fundación Málaga, imprescindible para la consolidación de esta tercera época de los premios. Por su parte, el presidente de la Academia Malagueña de Ciencias, Fernando Orellana, defendió la cultura y la ciencia como elemento de cohesión, de conocimiento y de innovación. «La investigación y la cultura nos hacen más libres, en el pensamiento y en la acción».

BASES DE LA CONVOCATORIA 2021

- I. 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. No podrán concurrir al Premio, en cualquiera



PRESENTACIÓN DE LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2021. DE IZQUIERDA A DERECHA: JOSÉ INFANTE, RAFAEL MARTÍN DELGADO Y ELÍAS DE MATEO (SECRETARIO, ACADÉMICO DE N.º Y VICEPRESIDENTE 3.º DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, RESPECTIVAMENTE), JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO), JUAN COBALEA RUIZ (PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA), BERTA GONZÁLEZ DE VEGA, ALFREDO ASENSI, FERNANDO ORELLANA RAMOS (PRESIDENTE DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS) Y FEDERICO SORIGUER

de las dos modalidades, quienes lo hubiesen obtenido con anterioridad en esa misma modalidad.

2. Cada uno de los Premios estará dotado íntegramente por la Fundación Málaga con la cantidad de 3000€ (Cantidad única para cada modalidad). Se entregará, además, a los concursantes ganadores un diploma acreditativo. El importe en metálico que percibirán los ganadores estará sujeto a las retenciones fiscales vigentes.
3. Los trabajos que opten al Premio especificarán a cuál de las dos modalidades concursan y se presentarán bajo un título o lema, 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.

4. Igualmente se adjuntará un resumen de la investigación, 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.
5. Los trabajos presentados a la modalidad de Humanidades serán inéditos. No será necesario este requisito para los trabajos presentados a la modalidad de Ciencias. En este caso:
 - a) sólo serán admitidos trabajos que hayan sido publicado entre el 2 de enero de 2019 y el periodo discurrido de 2020 hasta la fecha de la convocatoria de los premios



PROCLAMACIÓN DE GANADORES DE LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2021. DE IZQUIERDA A DERECHA: JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO), JUAN COBALEA RUIZ (PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA) Y FERNANDO ORELLANA RAMOS (PRESIDENTE DE LA ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS). FOTO: MÁLAGA HOY

b) el solicitante debe ser el primer firmante del trabajo

c) debe adjuntar un documento con la aceptación del resto de los autores a la presentación unipersonal al premio

d) deberá adjuntar referencia o copia del original publicado y una aclaración de si el trabajo presentado es idéntico al publicado o parte o ampliación del mismo.

6. La entrega de ejemplares se realizará acompañada de PLICA 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.

7. La entrega de trabajos que optan al PREMIO MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN

2020 en las categorías de Humanidades y Ciencias se abre el 5 de abril de 2020. El plazo de presentación de los originales terminará a las 14 h. del viernes 17 de junio de 2021.

8. Los trabajos se entregarán vía telemática enviando un e-mail a info@fundacionmalaga.com. Una vez recepcionado cada trabajo se confirmará por la misma vía la admisión del mismo para optar a los Premios Málaga de Investigación 2020 en su categoría correspondiente.

9. Se constituirán dos Jurados de cinco miembros (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 Presidente de la Fundación Málaga.

10. El fallo de los jurados se hará público en la segunda quincena de octubre de 2020. 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 Premios podrían ser declarados desiertos. Podrán otorgarse menciones a los trabajos finalistas no premiados presentados en la Modalidad de Ciencias.

12. La decisión de los jurados de cada una de las modalidades será inapelable.

13. Los trabajos que no resulten premiados serán destruidos conforme a lo establecido en la Ley de Protección de Datos.

14. Las entidades convocantes se reservan la posibilidad de publicar total o resumida-



ENTREGA DE LOS PREMIOS MÁLAGA DE INVESTIGACIÓN 2021. DE IZQUIERDA A DERECHA: JUAN COBALEA, PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA; BELÉN MOLINA (EN REPRESENTACIÓN DEL 1ER PREMIO EN HUMANIDADES, PEDRO JESÚS PLAZA); ANDRÉS CAMINO (2º PREMIO EN HUMANIDADES); GABRIEL OLVEIRA (1ER PREMIO CATEGORÍA DE CIENCIAS); FRANCISCO DE LA TORRE (ALCALDE DE MÁLAGA); JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA (PRESIDENTE REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO); FERNANDO ORELLANA (PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA MALAGUEÑA DE CIENCIAS); ELÍAS DE MATEO Y JOSÉ INFANTE (VICEPRESIDENTE 3º Y SECRETARIO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, RESPECTIVAMENTE). FOTO: CLAUDIA SAN MARTÍN

mente, por el autor, 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.

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.

FUENTE: FUNDACIÓN MÁLAGA

PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS GANADORES

MÁLAGA, 13 DE OCTUBRE DE 2021

Los presidentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna; el Presidente de la Academia Malagueña de Ciencias, Fernando Orellana Ramos, y el presidente de Fundación Málaga, Juan Cobalea Ruiz, dieron a conocer los ganadores de los Premios Málaga de Investigación 2021, tras reunirse el jurado formado por miembros de las tres entidades.

Pedro Jesús Plaza González, Andrés Camino Romero y Gabriel Olveira Fuster resultaron los ganadores de los Premios Málaga de Investigación 2021, en los apartados de Humanidades y Ciencias, respectivamente.

En el apartado de Humanidades, el jurado ha decidido otorgar el galardón *ex aequo* a los trabajos 'El poeta y el caleidoscopio: lecturas múltiples

en el poema de Tobías Desangelado de Antonio Gala', presentado por Pedro Jesús Plaza González, y 'La Soledad de Manuel González García. Una aproximación diferente al hombre, obispo y santo', realizado por Andrés Camino Romero.

El primero de ellos ha sido destacado por el jurado por ser «un riguroso ensayo que propone una lectura del poema desde cuatro puntos de vista: como cancionero amoroso neo-petrarquista, como libro de viajes, como poema narrativo y como expresión de una experiencia de la mística moderna». Por su parte, el segundo de los premiados aborda la trayectoria vital de Manuel González «de una forma muy completa», según ha explicado el jurado y, además, «aporta documentación inédita que revela la enemistad, la labor de zapa y las continuas denuncias que contra su persona pusieron en marcha un grupo de canónigos de la Catedral de Málaga».

En el ámbito de Ciencias, el galardón ha sido otorgado al proyecto de Gabriel Oliveira Fuster, titulado «Actualizaciones en el uso de insulina en nutrición parenteral en pacientes con diabetes tipo 2. Ensayo INSUPAR». En este caso, el jurado ha tenido en cuenta el interés clínico del estudio, así como el hecho de tratarse de un estudio multi-céntrico en el que han participado 26 hospitales españoles, diseñado, dirigido y coordinado desde el servicio de endocrinología y nutrición del Hospital Regional de Málaga. Asimismo, el jurado ha valorado «el interés mismo de los resultados que contribuirán, sin duda, a mejorar los protoco-

los de atención a las personas con diabetes que, ingresadas en los hospitales, necesitan nutrición parenteral total».

ENTREGA DE PREMIOS

MÁLAGA, 10 DE NOVIEMBRE DE 2021

Los premios fueron entregados en un acto celebrado en el salón de actos del MUPAM de Málaga, interviniendo durante la ceremonia 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, el presidente de Fundación Málaga, Juan Cobalea, y el alcalde de Málaga, Francisco de la Torre.

El presidente de la Fundación Málaga, Juan Cobalea, recordó con sus palabras que España no había recuperado desde 2008 el nivel de inversión económica en investigación, fundamental para avanzar como sociedad: «Es un buen momento para Málaga, apostando por que el talento se instale en este territorio. La fuerza de voluntad y la perseverancia nos lleva a la creatividad, este es el ingrediente fundamental de la investigación».

Todas las personalidades presentes estuvieron de acuerdo en que Málaga es ciudad de talento y que éste necesita apoyo e inversión. Uno de los becados de la Fundación Málaga, Ismael Bonilla, interpretó con el violín una pieza antes de entregar los reconocimientos. ●

CRÓNICA ANUAL DE ACTIVIDADES 2021

EXPOSICIÓN *ARTE Y ESCUELA: MAESTROS Y DISCÍPULOS*

14 DE ENERO

En el Espacio Cero de la Sala de Exposiciones del Contenedor Cultural de la Universidad de Málaga, desde el 14 de enero hasta el 17 de febrero, pudo visitarse la exposición denominada *Arte y Escuela: maestros y discípulos*, que estuvo comisariada por el pintor y Académico D. Fernando de la Rosa. Exposición colectiva en la que el profesorado de enseñanza secundaria presentaba el trabajo que algunos de ellos, en su doble condición

de artistas y docentes, están desarrollando desde hace tiempo en torno a la Bienal de Arte y Escuela de la Axarquía como escenario común y campo de experimentación. Se trataba de mostrar los lugares de encuentro y las influencias (las posibles zonas de la entrelazada relación enseñanza-aprendizaje), entre la labor del profesorado de enseñanzas artísticas y la respuesta de su alumnado. No sólo sobre el ejercicio de la docencia, sino que también se mostraba al profesorado como artista en activo, y un alumnado capaz de asumir de pleno su capacidad expresiva a través de los lenguajes artísticos.



EXPOSICIÓN *ARTE Y ESCUELA: MAESTROS Y DISCÍPULOS*, COMISARIADA POR EL PINTOR Y ACADÉMICO D. FERNANDO DE LA ROSA CEBALLOS. ARRIBA, DE IZQUIERDA A DERECHA: FERNANDO ROBLES, CHELO GARCÍA CONTRERAS, FERNANDO DE LA ROSA, TECLA LUMBRERAS, CAYETANO ROMERO, RAFAEL SALVATIERRA Y JOSÉ GÓMEZ. DEBAJO: ÓSCAR PÉREZ (1º POR LA IZQUIERDA) Y CHEMA LUMBRERAS (1º POR LA DERECHA). EL RESTO ES ALUMNADO, YA ESTUDIANTES DE BELLAS ARTES, DE CHEMA LUMBRERAS



CONFERENCIA MALACA DE PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA. MÁLAGA; ALCAZABA Y TEATRO ROMANO

CONFERENCIA *CIUDADES ROMANAS EN HISPANIA, DE PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA*

28 DE ENERO

Dentro del prestigioso Ciclo de Conferencias titulado *Ciudades Romanas en Hispania*, celebrado en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, el Académico D. Pedro Rodríguez Oliva impartió la conferencia denominada *Malaca*. En ella el arqueólogo y Académico desarrolló una interesante y reveladora explicación sobre los orígenes e historia de la ciudad de Málaga, de gran relevancia y valor científicos.



LOS ACADÉMICOS D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA Y D. FRANCISCO CABRERA PABLOS, NUEVOS ACADÉMICOS DE LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE ANTEQUERA



LOS ACADÉMICOS D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA Y D. JOSÉ INFANTE, PRESENTANDO EL EJEMPLAR *SABER EL AIRE, POESÍA REUNIDA* DE ANTONIO PARRA

D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA Y D. FRANCISCO CABRERA PABLOS, NUEVOS ACADÉMICOS DE LA REAL ACADEMIA DE NOBLES ARTES DE ANTEQUERA

29 DE ENERO

El Académico de nº y bibliotecario D. Francisco Ruiz Noguera, y el Académico de nº D. Francisco Cabrera Pablos, resultaron elegidos, en la Junta General que celebró la Real Academia de Nobles Artes de Antequera el pasado 29 de enero, Académicos Correspondientes en la Sección de Letras y en la Sección de Historia, respectivamente.

EXPOSICIÓN *ARTE SACRO ACTUAL EN MÁLAGA*

11 DE MARZO

El pasado 11 de marzo, y hasta el 16 de abril, pudo visitarse, en la Sala 1 de Exposiciones del Centro Cultural María Victoria Atencia, la Exposición denominada *Arte Sacro Actual en Málaga*, que fue comisariada por el Vicepresidente 3º y Académico de número D. Elías de Mateo. Para

presentar esta panorámica amplia de la realidad actual del arte religioso en Málaga y provincia, se dieron cita en esta exposición doce pintores, dibujantes y escultores de reconocido prestigio, entre los que destacaban el escultor y Académico de número D. Suso de Marcos, el pintor y Académico (fallecido en 2019) D. Eugenio Chicano, y el pintor y Académico de Honor, D. Félix Revello de Toro.



EXPOSICIÓN *ARTE SACRO ACTUAL EN MÁLAGA. CRISTO DE MENA* (1984), DE FÉLIX REVELLO DE TORO

PRESENTACIÓN DE *LA POESÍA REUNIDA DE ANTONIO PARRA*

15 DE MARZO

El 15 de marzo tuvo lugar la presentación, en el Centro Cultural María Victoria Atencia (Centro Generación del 27), de un libro sobre la poesía reunida (1972-1017) de Antonio Parra, novedad editorial en dos tomos, publicada por el Centro Cultural Generación del 27. En la obra, bajo el título genérico *Saber el aire*, el Secretario de la Academia y Académico de número D. José Infante (autor de la edición) aportó un notable trabajo de clasificación cronológica, y el Académico de Número, D. Francisco Ruiz Noguera, una esclarecedora introducción.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO *ESTUDIOS SOBRE LA SEMANA SANTA DE MÁLAGA*

22 DE MARZO

La Fundación Málaga y la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo presentaron, el día 22 de marzo, el libro *Estudios sobre la Semana Santa de Málaga. Episodios históricos, evo-*



PRESENTACIÓN DEL LIBRO *ESTUDIOS SOBRE LA SEMANA SANTA DE MÁLAGA. EPISODIOS HISTÓRICOS, EVOLUCIÓN INTERNA DE LAS COFRADÍAS Y PERSONAJES DEL PASADO*. DE IZQUIERDA A DERECHA; D. LUIS MERINO, D. JUAN COBALEA, D. FRANCISCO DE LA TORRE, D. ELÍAS DE MATEO Y D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA. FOTO: FUNDACIÓN MÁLAGA

lución interna de las cofradías y personajes del pasado, del Vicepresidente 3º y Académico de Número de la Academia, D. Elías de Mateo Avilés, una obra que recopila veintiocho artículos sobre la historia de la Semana Santa de Málaga escritos por el autor entre 2011 y 2020, y que fue editada dentro de la colección *Los libros de la Academia*.

El acto tuvo lugar en el Museo Carmen Thyssen y asistieron el alcalde de Málaga, Francisco de la Torre; el presidente de Fundación Málaga, Juan Cobalea; el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna; el autor del libro, Elías de Mateo Avilés, y el presidente de la Comisión del Centenario de la Agrupación de Cofradías de la Semana de Málaga, Luis Merino.

La mayoría de los textos recogidos fueron publicados en su día en *Pasión del Sur*, el suplemento cofrade de los miércoles de *Diario SUR*. Otros, por su parte, vieron la luz en *Mena*, revista de la Pontificia

y Real Congregación del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y Nuestra Señora de la Soledad. El libro recoge también un artículo inédito especialmente extenso y relevante para conocer en profundidad la historia de la Agrupación de Cofradías de Málaga.

Los temas tratados en el libro *Estudios sobre la Semana Santa de Málaga* resultan muy diversos dentro del universo cofrade de Málaga y abarcan un amplio periodo cronológico, desde el siglo XVII hasta finales del siglo XX. Asimismo, incluye un amplio número de artículos dedicados a la Congregación de Mena, la cofradía del autor, donde se abordan momentos claves de su trayectoria, alguna de sus peculiaridades más singulares y personajes decisivos en su devenir. También se adentra en el apasionante, brillante y convulso siglo XIX malagueño.

Destacan también los estudios sobre la evolución de los órganos de gobierno de las cofradías y hermandades malagueñas, tanto individua-

les como colectivos. Por último, con la mirada puesta en lo que los historiadores denominan «la historia actual», se han incluido aportaciones sobre hitos decisivos de la Semana Santa de Málaga durante la segunda mitad del pasado siglo, con entregas donde se profundiza sobre la trayectoria y la obra de creadores plásticos que dejaron su impronta en el mundo cofrade. Y, para concluir, dos textos que abordan las relaciones de las hermandades y de la propia Agrupación, el Obispado y el Ayuntamiento de Málaga.

La cubierta del libro fue diseñada por el pintor, Tesorero y Académico D. Fernando de la Rosa, y el prólogo fue realizado por el presidente D. José Manuel Cabra de Luna.

EXPOSICIÓN EN EL REINO DE LAS PENUMBRAS, DE CHEMA COBO

7 DE ABRIL

Dentro del ciclo expositivo *Estrellas para Brenan*, en el espacio cultural La Casa Gerald Brenan, se inauguró, el pasado 7 de abril, la exposición *In the Twilight Kingdom / En el reino de las penumbras*, del artista y Académico D. Chema Cobo. La muestra, que abrió sus puertas coincidiendo con el 127 aniversario del nacimiento de Brenan —el hispanista nació el 7 de abril de 1894— presentó tanto piezas recientes, creadas ex profeso para la exposición, como otras realizadas en los años ochenta, todas ellas enlazadas por un elemento común: la gran admiración de Chema Cobo hacia Brenan y Woolsey, y hacia los intelectuales del Círculo de Bloomsbury.

Gamel Woolsey, Dora Carrington, Lytton Strachey o T.S. Eliot eran, junto a San Juan de la Cruz y la Guerra Civil de 1936, los elementos principales de la exposición. La propuesta de D. Chema Cobo estaba repleta de referencias literarias: libros como *El laberinto español*, *La*



EL ARTISTA Y ACADÉMICO D. CHEMA COBO, EN EL PATIO INTERIOR DE LA CASA GERALD BRENNAN, JUNTO A SU OBRA *SOUTH FROM GRANADA* (GERALD BRENNAN). FOTO: SALVADOR SALAS

faz de España y Al sur de Granada, del escritor y ensayista británico, o *Málaga en llamas*, de Woolsey, subyacían en la obra nueva del artista.

La conexión entre el artista y el universo literario de Gerald Brenan se hacía más patente y profunda en la segunda parte de la exposición, protagonizada por distintas acuare-

las sobre papel, todas ellas creadas para la muestra. Sobresalían aquí dos retratos de Brenan y Woolsey que concentraban varias representaciones superpuestas a distintos niveles, un juego de volúmenes, líneas y colores que proponían un reto visual al visitante.

Acompañaban a las obras de la exposición, comisariada por D^a. Marta del Corral, responsable del programa expositivo *Estrellas para Brenan*, una selección de dibujos preparatorios y bocetos, así como vinilos con fragmentos de poemas de San Juan de la Cruz, Woolsey y T.S. Eliot, y otros tantos aforismos propios de D. Chema Cobo.



EL PRODUCTOR, CINEASTA Y ACADÉMICO DE NÚMERO D. CARLOS TAILLEFER, EN LA PRESENTACIÓN-HOMENAJE AL CINEASTA GADITANO JULIO DIAMANTE

PRESENTACIÓN / HOMENAJE AL CINEASTA GADITANO JULIO DIAMANTE

28 DE MAYO

El viernes 28 de mayo, en la Sala Argüelles del Edificio Constitución 1812 de Cádiz, la Escuela de Cine de la Universidad de Cádiz homenajeó al cineasta gaditano Julio Diaman-

te. El acto estuvo presentado por el vicerrector de Cultura de la Universidad de Cádiz, José María Pérez Monguió, y contó con la presencia de los invitados Sagrario Muñoz Calvo, viuda de Julio Diamante, y el crítico cinematográfico Fernando Lara y el productor, cineasta y Académico de Número D. Carlos Taillefer, con organización del Servicio de Extensión Universitaria del Vicerrectorado de Cultura.

Julio Diamante fue director de cine y teatro, guionista, escritor, exponente del Nuevo Cine Español, responsable de la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, profesor, actor, gestor cultural, devoto al flamenco, al jazz y al blues y, además, cantante aficionado. Julio Diamante fue un artista total que se expresó desde distintas caras del mundo audiovisual.

Amor y libertad fueron dos palabras fundamentales para Diamante, que amaba al cine desde los 16 años. En sus propias palabras, «antes, me gustaban las películas, pero ese amor que marca un antes y un después en mi vida fue a esa edad. Fue entonces cuando quise trasladar en imágenes los sueños y también testimoniar sobre el mundo y procurar buscar que éste fuera un poco mejor. Y el lazo que une mi amor al cine, al teatro, al flamenco..., amores que me acompañarán hasta el final, es la libertad», sentenció este humanista para quien «la cultura es libertad».

D. Carlos Taillefer recalcó la importancia del Festival de Cine de Benalmádena, a finales de los años 60, el acontecimiento cultural más importante que ha tenido lugar en la localidad malagueña en los últimos 50 años. Así cada año resultaba una cita, inevitable, con la cultura cinematográfica. Para la sociedad malagueña, el Festival de Benalmádena marcó a dos generaciones, y la intensa relación que posee actualmente Málaga con el cine proviene, sin duda, de aquel Festival.

MESA REDONDA HOMENAJE A ALFONSO CANALES: POESÍA Y CONOCIMIENTO

31 DE MAYO

El 31 de mayo se celebró en la Sala de Juntas de la Facultad de Filosofía y Letras la mesa redonda «Homenaje a Alfonso Canales. Poesía y conocimiento», organizada por el proyecto Andalucía Literatura y Crítica, del Área de Literatura Española, en la que intervinieron los académicos José Manuel Cabra de Luna, José Infante y Francisco Ruiz Noguera; la moderación corrió a cargo de la profesora María José Jiménez Tomé.

CONFERENCIA SOBRE LAS CUBIERTAS DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

09 DE JUNIO

El 9 de junio, en el Salón de Actos de la Academia en el Palacio de la Aduana Museo de Málaga, los arquitectos Juan Manuel Sánchez La Chica y Adolfo de la Torre Prieto pronunciaron una conferencia sobre las cubiertas de la Catedral de Málaga, y su proyecto de intervención para recuperar las mismas.

Al acto acudieron los miembros de la Junta Directiva de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, así como los Académicos miembros de la Sección 2ª (Arquitectura), la Delegada de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Dª Carmen Casero, y el deán de la Catedral de Málaga, D. Antonio Aguilera. Los conferenciantes destacaron la necesidad y urgencia que tiene la Catedral de la aprobación de este proyecto de Rehabilitación de sus cubiertas, que aseguraría su estabilidad constructiva y dotaría al edificio de una imagen respetuosa con la Historia y perfectamente integrada en el conjunto.



MESA REDONDA HOMENAJE A ALFONSO CANALES: POESÍA Y CONOCIMIENTO. DE IZQUIERDA A DERECHA: EL SECRETARIO DE LA ACADEMIA Y ACADÉMICO DE NÚMERO, D. JOSÉ INFANTE; EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, Y EL BIBLIOTECARIO Y ACADÉMICO DE NÚMERO, D. FRANCISCO RUIZ NOGUERA



CONFERENCIA SOBRE LAS CUBIERTAS DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA. DE IZQUIERDA A DERECHA: LOS ACADÉMICOS D. JOSÉ INFANTE, D. ELÍAS DE MATEO Y D. ÁNGEL ASENJO; LA DELEGADA DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA, Dª CARMEN CASERO; LOS ARQUITECTOS D. JUAN MANUEL SÁNCHEZ LA CHICA Y D. ADOLFO DE LA TORRE PRIETO; EL ACADÉMICO D. JAVIER BONED PURKISS; EL DEÁN DE LA CATEDRAL D. ANTONIO AGUILERA, Y LOS ACADÉMICOS Y ACADÉMICAS Dª ROSARIO CAMACHO, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, D. ÁLVARO MENDIOLA Y Dª MARÍA MORENTE

ROSARIO CAMACHO, PREMIO MELILLA PATRIMONIAL 2021

10 DE JUNIO

Enmarcado dentro de las actividades por el Día Mundial del Modernismo, la fundación Melilla Ciudad Monumental realizó una serie de reconocimientos a personas o entidades que trabajan por la conservación del patrimonio arquitectónico, social, gastronómico o natural de la ciudad.

En primer lugar, han querido premiar la larga trayectoria de trabajo de una persona o una entidad en la divulgación y conservación del patrimonio. Destaca entre otros premiados Dª Rosario Camacho, hija de Melilla, catedrática en la Universidad de Málaga, Vicepresidenta 1ª y Académica de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, que ha trabajado por divulgar y dar a conocer las bondades de Melilla y su patrimonio, y por su



ENTREGA DE PREMIOS MELILLA PATRIMONIAL 2021. D^ª ROSARIO CAMACHO, (3^ª POR LA IZQUIERDA), JUNTO AL RESTO DE GALARDONADOS Y DIVERSAS PERSONALIDADES MELILLENSES ASISTENTES AL ACTO



SUSO DE MARCOS EN EL JARDÍN DE SU CASA-MUSEO.
FOTO: MARÍA J. MALLÉN

incansable labor de mantenimiento, divulgación y conservación del patrimonio natural melillense.

La fundación también quiso premiar el trabajo de Guelaya desde 1987. A nivel particular, también se premió la intervención privada de Manuel Muñoz para rehabilitar el edificio en el que está ubicada la empresa familiar, en la calle O'Donnell. Por último, la decana del Colegio de Arquitectos de Melilla, Ana Viñas, recogía el galardón por la rehabilitación del fuerte de Victoria Chica. Además, reivindicaba la arquitecta que no sólo

se proyectara un plan de rehabilitación, sino también de uso, para que los edificios vuelvan a la vida.

ESTRENO DEL DOCUMENTAL *SUSO DE MARCOS: DE LO INTELIGIBLE A LO SENSIBLE*

17 DE JUNIO

El pasado 17 de junio se proyectó en el Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, el documental *Suso*

de Marcos: De lo inteligible a lo sensible, realizado por Julio Rabadán. El documental muestra la categoría del escultor y Académico de Número D. Suso de Marcos, la extensión y calidad de su obra, inserta en la contemporaneidad. En palabras de Rabadán, «...habiendo comenzado su trayectoria con una obra religiosa importante, su obra contemporánea presenta una gran magnitud, trascendiendo la escultura para llevarla a un terreno literario, casi filosófico, utilizando para ello todo tipo de materiales (...) En el caso de Suso de Marcos, el espectador se va a encontrar con un artista que es en el fondo un gran desconocido, realmente interesante, de gran nivel, gran amante del arte y de la cultura, como demuestran las innumerables actividades que promueve en su Casa-Museo».

CONFERENCIA *MITOS, FUENTES Y ARQUEOLOGÍA: DE MAINAKE A MALACA,* DE PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

19 DE JUNIO

El pasado 19 de junio, en el Museo de Málaga, organizado por la Delegación Territorial de Cultura y Patrimonio Histórico, se impartió la conferencia titulada *Mitos, fuentes y Arqueología: de Mainake a Malaca*, a cargo del Catedrático de Arqueología y Académico de Número D. Pedro Rodríguez Oliva. La conferencia formaba parte de más de un centenar de actividades en los conjuntos monumentales, enclaves arqueológicos y museos andaluces, con motivo de las Jornadas Europeas de Arqueología (JEA). Se trataba de una iniciativa impulsada por el Instituto Nacional Francés de Investigaciones Arqueológicas Preventivas (INRAP) con el fin de acercar a los ciudadanos, con una mirada pedagógica y didáctica, estos tesoros patrimoniales arqueológicos.

JOSÉ LEBRERO, PREMIO EXPONE HONORÍFICO A LA TRAYECTORIA PROFESIONAL

20 DE JUNIO

La cultura y el arte se reivindicaron el 20 de junio en Málaga como antesala de la primera edición de CM Málaga Cities & Museums que se celebró los días 21 y 22 de junio en la capital, para abordar y debatir sobre el futuro de los museos, las entidades culturales, el patrimonio y sus ciudades en términos innovadores, tecnológicos y sostenibles. Con un millar de inscritos, entre los que figuraban especialistas procedentes de 30 países y de más de 90 empresas y entidades, este evento nació con vocación internacional y transversal para analizar el futuro de las instituciones artísticas y sus relaciones con los públicos y los entornos urbanos.

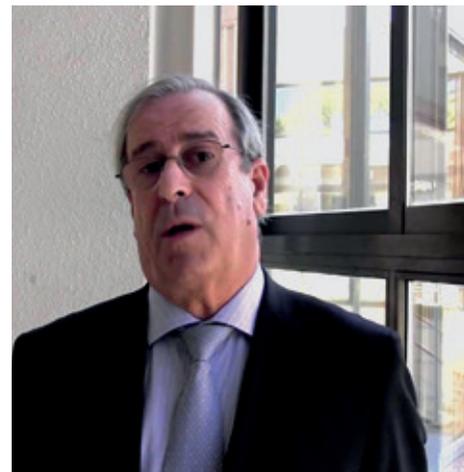
El Museo Automovilístico y de la Moda fue el escenario de esta cena previa, con la asistencia de la consejera de Cultura y Patrimonio Histórico, Patricia del Pozo; el alcalde de Málaga, Francisco de la Torre, así como responsables de las fundaciones Unicaja y CaixaBank y directores de museos de Europa y América, sin olvidar los gestores culturales inter-



D. JOSÉ LEBRERO RECIBE EL PREMIO EXPONE HONORÍFICO A LA TRAYECTORIA PROFESIONAL. FOTO: ÑITO SALAS



CARTEL DE LAS JORNADAS EUROPEAS DE ARQUEOLOGÍA. EL CATEDRÁTICO Y ACADÉMICO D. PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA



nacionales que participaron en el encuentro. Nuestro Académico Electo y Director del Museo Picasso Málaga, D. José Lebrero, recibió el premio honorífico a la trayectoria profesional. «¡Viva el arte y viva la cultura!», exclamó Lebrero tras recoger un reconocimiento que quiso «compartir con todos los profesionales que trabajan para hacer partícipes a la sociedad de una cosa tan emotiva como son el arte y la cultura».

CONFERENCIA JUGAR EN EL MUSEO, DE JAVIER BONED

22 DE JUNIO

El pasado 22 de junio, dentro del programa Elevator Forum de la Cm Málaga Cities & Museums Internacional Trade Fair, el Académico de Número, Director del Anuario y profesor D. Javier Boned Purkiss, junto con el arquitecto y profesor Luis Machuca Casares, impartieron la conferencia denominada *Jugar en el Museo*.

Se contemplaba en la conferencia la importancia que han adquirido los museos contemporáneos como grandes dinamizadores culturales de turismo y ocio en nuestras ciudades, sin poder excluir

en sus visitantes ningún rango de edad. Los museos contemporáneos cada vez son más pro-activos a la hora de entretener a los niños dentro de ellos.

Se presentaban ejercicios realizados por estudiantes de la E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Málaga, con la colaboración, coordinación y patrocinio de la Fundación Málaga, con la pretensión de llegar un poco más lejos, llevando la arquitectura y las colecciones de cada museo de Málaga a los más pequeños, a través del juego y la imaginación plástica y espacial. Además, la situación de confinamiento en la que este ejercicio se realizó, sirvió de oportunidad para reflexionar sobre la economía de medios y trabajar en nuevas formas de expresión.

A través de esta experiencia pedagógica, y en contacto estrecho con la Fundación Málaga, se pretendía seguir trabajando sobre los Museos de la ciudad con el objetivo de que los niños comiencen a tomar interés por Málaga, su historia, el arte y los edificios donde éste se alberga, empezando así a entender el museo como un espacio enriquecedor que fomente la creatividad y el ingenio, desde el juego.



JUGAR EN EL MUSEO

JUGAR EN EL MUSEO, CONFERENCIA DE JAVIER BONED PURKISS Y LUIS MACHUCA CASARES, EN EL PROGRAMA ELEVATOR FORUM DE LA CM MÁLAGA CITIES & MUSEUMS INTERNACIONAL TRADE FAIR



PRESENTACIÓN DEL ANUARIO 2020, EN EL SALÓN DE ACTOS DEL PALACIO DE LA ADUANA MUSEO DE MÁLAGA. EN PRIMER TÉRMINO, EL DIRECTOR DEL ANUARIO Y ACADÉMICO DE NÚMERO, D. JAVIER BONED PURKISS; AL FONDO, EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, QUE PRESIDÓ EL ACTO

PRESENTACIÓN DEL ANUARIO 2020

24 DE JUNIO

El 24 de junio, en el Salón de Actos del Palacio de la Aduana Museo de Málaga, fue presentado el Anuario 2020 de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en acto presidido por el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, con la intervención del Académico Numerario y Director del Anuario, D. Javier Boned Purkiss. Al acto acudieron numerosos Académicos, y diversos miembros de la prensa, respetán-

dose en todo momento las medidas de seguridad y prevención implementadas a causa de la crisis sanitaria producida por el COVID-19.

CONFERENCIA MÁLAGA Y ÁFRICA EN LA EDAD MODERNA

29 DE JUNIO

El 29 de junio, en el Museo del Patrimonio Municipal y dentro del ciclo de conferencias desarrollado a raíz de la Exposición África en la memoria; *los malagueños en Annual Primer Centenario* (del 22 de junio al 21 de ju-

lio), tuvo lugar la conferencia titulada *Málaga y África en la Edad Moderna*, impartida por la Catedrática de Historia Moderna y Académica de Número, D^a Marion Reder Gadow. El contenido de la conferencia estuvo basado, en palabras de la Catedrática y Académica, en el estudio del «bagaje común que arrastran España y el Norte de África, no exento de luces y sombras, incomprensiones y guerras, relaciones de diálogo y a veces de ruptura», analizando las relaciones desde el reinado de los Reyes Católicos hasta la política hispano-africana del siglo XIX.

MESA SOBRE PABLO GARCÍA BAENA

6 DE JULIO

El 6 de julio, con motivo de los actos conmemorativos del centenario del poeta Pablo García Baena, que fue Medalla de Honor de nuestra Academia, se celebró, en el Centro Andaluz de las Letras, una mesa sobre la relación de poeta con Málaga, en la intervinieron los académicos José Infante y Francisco Ruiz Noguera, junto al novelista Antonio Soler, la profesora María José Jiménez Tomé y la periodista del diario SUR Ana Barreales.



LA CATEDRÁTICA Y ACADÉMICA MARION REDER



MESA SOBRE PABLO GARCÍA BAENA. DE IZQUIERDA A DERECHA; FRANCISCO RUIZ NOGUERA, MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ TOMÉ, ANA BARREALES, JOSÉ INFANTE Y ANTONIO SOLER



ENTREGA DEL PREMIO DE TEATRO SUSO DE MARCOS. DE IZQUIERDA A DERECHA: LA CONCEJALA DE CULTURA, NOELIA LOSADA; EL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA, JUAN COBALEA; EL GANADOR DEL PREMIO, GONZALO CAMPOS SUÁREZ, Y EL ESCULTOR Y ACADÉMICO DE SAN TELMO, SUSO DE MARCOS. FOTO: MÁLAGA HOY

CERTAMEN DE TEATRO SUSO DE MARCOS

16 DE JULIO

La obra de teatro *Ciudadana Ejemplar* del médico y dramaturgo Gonzalo Campos Suárez resultó ganadora del Certamen de Teatro Suso de Marcos Premio Ciudad de Málaga, convocado por el Ayuntamiento de Málaga y Fundación Málaga en su quinta edición. Esta fue la decisión del jurado, que fue dada a conocer por la concejala de Cultura, Noelia Losada. Estuvo acompañada por el presidente de la Fundación Málaga, Juan Cobalea, el escultor y Académico de San Telmo Suso de Marcos, miembros del jurado y el ganador del premio.

El jurado acordó también otorgar dos menciones de honor para las obras 'Apología del fracaso' de José Antonio Ariza Rodríguez y 'La noche llamas' de Borja de Diego Lozano

La dotación del premio es de 5.500 euros, de los cuales 3.000 son aportados por la Fundación Málaga. Además, el ganador recibió un trofeo creado y realizado por el escultor y Académico de San Telmo Suso de Marcos, quien asimismo proporcionó las instalaciones de su

La poeta y académica de San Telmo, Aurora Luque, presentó el programa de la nueva edición del festival *Marpoética*, que se desarrollará en distintos espacios de la ciudad de Marbella del 20 al 31 de julio, contando con la presencia de los principales autores españoles del género. Díaz recalcó la importancia de esta iniciativa que arrancó en el año 2015 y cuyo principal objetivo es convertir a Marbella en un foro de reflexión y divulgación de la poesía actual en el que la ciudadanía pueda participar de una forma activa. La directora general destacó que el programa contará con autores consagrados, como la poetisa y Académica

Casa-Estudio para el estreno universal de la obra y la entrega de premios. La fecha de este estreno estaba prevista para el 18 de septiembre, con entrada libre y gratuita hasta completar el aforo, con las medidas sanitarias establecidas. El jurado estuvo compuesto por el periodista y dramaturgo Pablo Bujalance, como presidente, y los vocales Miguel Gallego y Juan Manuel Hurtado.

AURORA LUQUE EN EL FESTIVAL MARPOÉTICA

27 DE JULIO

La poeta y académica de San Telmo, Aurora Luque, presentó el programa de la nueva edición del festival *Marpoética*, que se desarrollará en distintos espacios de la ciudad de Marbella del 20 al 31 de julio, contando con la presencia de los principales autores españoles del género. Díaz recalcó la importancia de esta iniciativa que arrancó en el año 2015 y cuyo principal objetivo es convertir a Marbella en un foro de reflexión y divulgación de la poesía actual en el que la ciudadanía pueda participar de una forma activa. La directora general destacó que el programa contará con autores consagrados, como la poetisa y Académica



LA POETISA Y ACADÉMICA DE SAN TELMO, AURORA LUQUE



I SEMINARIO INTERNACIONAL MINDONIENSE. RELACIONES HISTÓRICAS ENTRE GALICIA Y PORTUGAL. DE IZQUIERDA A DERECHA: DR. EMILIO DE DIEGO, DRA. CARMELA MENDONÇA, DRA. Y ACADÉMICA DE SAN TELMO MARION REDER GADOW, Y DR. RAMÓN TAMAMES



SEMINARIO CONCEPTOS CONTEMPORÁNEOS EN LA DANZA CARTEL

de San Telmo Aurora Luque, Guillermo Carnero, Juan Bonilla u Olvido García Valdés, a los que se unirían un amplio número de jóvenes autores y también escritores locales. Señaló que *Marpoética* tendría en esta edición un recuerdo especial hacia el escritor gaditano y Premio Cervantes José Manuel Caballero Bonald, fallecido el pasado mes de mayo y que fue uno de los padrinos del festival en su primera edición. Una muestra reparará su vida y su obra en la nueva Biblioteca Central Fernando Alcalá, que abrirá sus puertas como sede de

buena parte de las propuestas literarias que integran esta edición.

Aurora Luque intervino el día 27 de julio junto a Juan Antonio González Iglesias, en la mesa denominada «El lugar de los clásicos», moderada por Juan de Beatriz.

CONFERENCIA DE PABLO ALONSO HERRÁIZ

25 DE AGOSTO

El pasado 25 de agosto Conferencia magistral dentro del 17º Seminario Internacional *Conceptos Contem-*

poráneos en la Danza, celebrado en la Universidad Federal Minas Gerais, en Belo Horizonte, Brasil, nuestro Académico Correspondiente en México D. F., D. Pablo Alonso Herráiz, pronunció la conferencia magistral titulada *Personalismo dialógico, cuerpo y danza*.

LA ACADEMIA DE SAN TELMO, PRESENTE EN MONDOÑEDO

16 A 18 DE SEPTIEMBRE

En el pasado mes de septiembre, del 16 al 18, se celebró en Mondoñedo (Lugo) el *I Seminario Internacional Mindoniense. Relaciones Históricas entre Galicia y Portugal*, organizado por «Espazo Leiras» y el Grupo de Investigación en Ciencias Sociales y Tecnológicas de la Universidad a Distancia de Madrid, y en el que colaboraron la Academia Portuguesa da Historia, la Academia de Doctores de España y la Junta de Galicia. Directores del evento fueron: la Dra. Manuela Mendonça, Presidenta de la Academia Portuguesa da Historia y el Dr. Felipe Debasa, Profesor del Mundo Actual de la Universidad Rey Juan Carlos. Presidía el Comité Científico el Dr. Emilio de Diego, Académico de número de la Real Academia de Doctores de España y de mérito de la Academia Portuguesa da Historia; la secretaria la detentaba D. Roberto Reigosa, Paleógrafo y comisario de la Muestra Temporal «Espazo Leiras».

El primer día del Seminario intervinieron el Dr. Ramón Tamames, con la conferencia: «La mitad del Mundo que fue de España» y la Dra. Manuela Mendoça con la suya: «Y la otra mitad del mundo que era de Portugal». En la segunda jornada, día 17, tuvo lugar la Mesa Redonda: «Puntos de encuentro entre Portugal, Galicia y Latinoamérica», con la presencia de la Dra. y Académi-

ca de San Telmo Marion Reder Gadow, el Dr. Emilio de Diego y el Dr. Pedro Luis Pérez Frías, entre otros. Y el último día, 18 de septiembre, el Dr. Emilio de Diego clausuró el I Seminario con la conferencia: «Portugal-España: encuentros y desencuentros en el Ochocientos». Otras intervenciones corrieron a cargo de los Académicos de la Academia Portuguesa da Historia y otras personalidades académicas de las Universidades de Santiago de Compostela, de la Rey Juan Carlos, de la Universidad de Tirana (Albania), de la Complutense de Madrid; del Dr. Servando de la Torre, ex-representante permanente adjunto de la UNESCO, y el Dr. Francisco Maruenda, director del periódico «La Razón», entre otros ponentes. Las actividades culturales complementarias permitieron a los inscritos en el I Seminario a visitar el «Espazo Leiras», una visita guiada por la Catedral y el Centro Histórico de Mondoñedo, la Playa de las Catedrales, San Esteban de Ermo y el Mirador de Padornelo.

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga contó con una nutrida representación en esta reunión científica, gracias a la presencia de nuestros Académicos Correspondientes en Madrid: el Dr. Ramón Tamames, de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas; el Dr. Emilio de Diego, Académico de número de la Real Academia de Doctores de España, junto a la Dra. Marion Reder Gadow, Académica de número, desde el año 2000, y correspondiente de la Academia Portuguesa da Historia.

Las jornadas de este I Seminario Internacional Mindoniense. Relaciones históricas entre Galicia y Portugal fueron muy fructíferas y dieron a conocer los estrechos lazos que unen a Galicia, a España con la Academia da Historia y con sus hermanos portugueses. Esperamos con interés la convocatoria

del II Seminario que promete ser tan interesante y enriquecedor, en el plano académico y social, como el primero.

CONFERENCIA DE JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

23 DE SEPTIEMBRE

El pasado 23 de septiembre, dentro del Ciclo *Palacios de la Memoria*, desarrollado en la Casa Gerald Brenan en Churriana (Málaga), el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, impartió la conferencia de clausura de dicho Ciclo, denominada *Montaigne, en su torre*. En la misma se abordó la figura y obra del filósofo Michel de la Montaigne, que desarrolló su pensamiento en la biblioteca de la torre de su castillo familiar. Sus ensayos quizás no existirían como tales de no haberse retirado a la citada torre, desde donde elaboró una nueva dimensión del ser humano. En aquella torre, Montaigne escribió, rezó y pasó la mayor parte de su tiempo.



EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, IMPARTIÓ LA CONFERENCIA *MONTAIGNE EN SU TORRE*, CERRANDO EL CICLO *PALACIOS DE LA MEMORIA*

INAUGURACIÓN DE OBRA ESCULTÓRICA DE SUSO DE MARCOS

6 DE OCTUBRE

El 6 de octubre, tuvo lugar, en la Facultad de Medicina de la Universidad de Málaga, el acto de inauguración de la obra escultórica del académico numerario Suso de Marcos *Alianza Sanitaria*, en homenaje al personal sanitario por su labor durante la pandemia. El acto, presidido por el rector, Dr. D. José Ángel Narváez, contó con la asistencia de otras autoridades académicas (dos antiguos rectores y los decanos y directores de diversas Facultades y Escuelas), así como del Alcalde de la ciudad, autoridades sanitarias y representantes de diversas instituciones sociales y culturales, entre ellas, nuestra Academia.

El escultor preparó para la ocasión un texto de reflexión sobre la obra, del que damos este extracto: «Lo verdaderamente difícil en una obra creativa es acertar con la idea conceptual, y ello, en mi caso, viene a ocupar mi mente en prácticamente su totalidad hasta dar con la percepción de un objetivo del que solo sabía que no se contemplaba, ni por parte del decano ni por la mía, la manida y a la postre olvidada representación de los aplausos [...]. Tenía, pues, que encontrar un motivo que identificara a los sanitarios haciendo frente a una inesperada situación de emergencia total del planeta [...]. El encargo constituía por lo tanto un singular reto, en mi ya larga trayectoria escultórica, a cuyo fin se cernió sobre mi mente una sucesión de tormentas de ideas, hasta que por fin el cielo se abrió para dejar que en el firmamento brillara, como ninguna, la Buena Estrella. Había encontrado lo que buscaba. Habría manos, mas no las de los citados aplausos, sino las manos sanadoras. Manos: esas que pasan las páginas de los libros en los estudios, las que nos auscultan para detectar nuestros males, las que trasiegan con los productos en los la-



ALIANZA SANITARIA, OBRA DEL ESCULTOR Y ACADÉMICO SUSO DE MARCOS



INAUGURACIÓN DE OBRA ESCULTÓRICA DE SUSO DE MARCOS. DE IZQUIERDA A DERECHA: CARLOS BAUTISTA, DELEGADO DE SALUD. JOSÉ MARÍA SMITH, PRIMER RECTOR DE LA UMA. CARMEN SÁNCHEZ, DELEGADA DE INDUSTRIA, CONOCIMIENTO Y UNIVERSIDADES. EL ESCULTOR SUSO DE MARCOS. JOSÉ A. NARVÁEZ, RECTOR DE LA UMA. FRANCISCO DE LA TORRE, ALCALDE DE MÁLAGA. ANTONIO L. URDA, PRESIDENTE DEL CONSEJO SOCIAL DE LA UMA. J. PABLO LARA, DECANO DE LA FACULTAD DE MEDICINA

boratorios, las que con precisión ejercen en los quirófanos, las manos cuidadoras cuando nuestra salud no nos lo permite, o las manos que nos administran las vacunas, como esta, que nos ha salvado de esta mortífera pandemia. Manos que, en su acción sanitaria, se enfundan en los correspondientes higiénicos guantes. Doce manos a través del recuerdo a que remiten los guantes, guantes verdes, del color de la esperanza, como doce son los meses del año, años por los que se cuentan las pandemias. Guantes que forman un círculo, como redondo es el planeta, pero que también apuntan al recuerdo de una estrella [...]. Doce manos en representación de todas las que vienen prestando su servicio en esta causa y de las que quedan los guantes como testimonio, cuya textura suave en la obra, se acerca a la de la realidad del látex, lo cual contrasta absolutamente con el objeto central sumamente agreste, tanto por la forma como por los tonos de la pátina, el virus, al que cercan y combaten hasta ganar esta batalla sanitaria. Una obra realizada en un material noble y duradero como es el bronce fundido a la cera perdida, cuyo círculo arroja un diámetro de 170 cm, una altura máxima de relieve de 25 cm y un peso de 180 kg. [...] Una situación tan extraordinaria merecía, desde mi punto de vista, una obra digna, por lo que, ante la escasez de presupuesto para su realización en el material y medidas que consideraba necesarios, me presté a apoyar su realización económicamente, lo cual ha quedado reflejado en el correspondiente documento».

AURORA LUQUE, EN EL FESTIVAL ERATÓ FEST

7 DE OCTUBRE

Erató Fest es un festival sin ánimo de lucro de pequeño formato donde la música da la mano a la lírica y al arte floral en entornos monumentales de Toledo. El festival lleva realizándose en Toledo desde el año 2018.

Está organizado por la asociación sociocultural sin ánimo de lucro Apolo con el apoyo institucional de la concejalía de cultura del ayuntamiento de Toledo, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y la ayuda de *partners* privados de la ciudad y la provincia. Miles de espectadores de diferentes edades y de diversos sitios de la geografía española han podido disfrutar a lo largo de estos años de diversas actividades diurnas y nocturnas que propone el festival: conciertos de música, lecturas poéticas, rutas, tertulias, talleres, micro abierto o exposiciones. Cuenta con nombres contrastados en el panorama artístico nacional y otros con gran potencial y proyección. Se desarrolla principalmente en uno de los enclaves más bellos de la ciudad y de España: el Castillo de San Servando. También en otros lugares emblemáticos, como la Sinagoga del Tránsito, sede del Museo Sefardí. *Erató Fest* revisita nuestras raíces y da una nueva vida al patrimonio monumental de Toledo, dándole un valor añadido a través de la adhesión de contenido contemporáneo de calidad. Un proyecto en auge que enriquece espacios culturales de interés turístico internacional.



CARTEL DEL FESTIVAL ERATÓ FEST, TOLEDO 2021



EXPOSICIÓN DANIEL QUINTERO. IBN GABIROL EN SU MILENARIO. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO Y COMISARIO DE LA MUESTRA; D. MARIANO VERGARA, COMISARIO DE LA MUESTRA; FRANCISCO DE LA TORRE, ALCALDE DE MÁLAGA; D. DANIEL QUINTERO, AUTOR DE LA MUESTRA; D. RAFAEL MUÑOZ, DIRECTOR DE ACTUACIONES SOCIOCULTURALES DE LA FUNDACIÓN UNICAJA; D^a NOELIA LOSADA, CONCEJALA DE CULTURA DEL AYUNTAMIENTO DE MÁLAGA. FOTO: FUNDACIÓN UNICAJA

El pasado día 7 de octubre, la poetisa y Académica de San Telmo, Aurora Luque, intervino en el Festival realizando una lectura poética, junto al también poeta Juanpe Sánchez López, la artista toledana Pilar Moxó y otros.

EXPOSICIÓN DANIEL QUINTERO. IBN GABIROL EN SU MILENARIO

13 DE OCTUBRE

Del 13 de octubre al 23 de noviembre, pudo visitarse, en el Centro Cultural Fundación Unicaja de Málaga, la Exposición *Daniel Quintero. Ibn Gabirol en su milenario*, que revivió, en el aniversario del nacimiento del malagueño Salomón Ibn Gabirol, la identidad, cultura y tradiciones del pueblo judío a través de retratos de personalidades y de escenas tradicionales, así como paisajes de la época.

La exposición, organizada por la Fundación Unicaja y el Ayuntamiento de Málaga, estuvo comisariada por el Presidente de la Academia, D. José Manuel Cabra de Luna, y por D. Mariano Vergara. Ambos acudieron al acto de presentación junto al Alcalde de Málaga, D. Francisco de la Torre, la Concejala de Cultura,

Noelia Losada y el autor de la muestra, Daniel Quintero.

La muestra constaba de dos partes; una primera, con una serie de retratos de personajes ilustres de la cultura judía, muchos de ellos muy cercanos cronológicamente al propio Ibn Gabirol (retratos confeccionados únicamente desde descripciones literarias), y una segunda, una serie de cuadros donde se representaban escenas típicas de un tiempo y lugar sagrados, de sus fiestas tradicionales y de sus interiores más domésticos, así como una serie de paisajes.

CONFERENCIA SOBRE LAS ESCULTURAS ROMANAS DE LA VILLA DE CHURRIANA, DE PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA

29 DE OCTUBRE

El Ayuntamiento y la Universidad de Málaga celebraron, junto con la Asociación Ciriana, *La Noche Fenicia en La Consula*, el viernes 29 y sábado 30 de octubre, un encuentro para difundir el patrimonio natural e histórico de Churriana. Precisamente acercar el ámbito académico de la universidad a los vecinos de Churriana fue



VI PREMIO DE AFORISMOS RAFAEL PÉREZ ESTRADA. DE IZQUIERDA A DERECHA: JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO, MARÍA JOSÉ VERGARA, ANA CABELLO, JESÚS AGUADO, JOSÉ INFANTE Y FRANCISCO RUIZ NOGUERA

JOSÉ INFANTE Y FRANCISCO RUIZ NOGUERA, JURADO DEL VI PREMIO DE AFORISMOS RAFAEL PÉREZ ESTRADA

3 DE NOVIEMBRE

El 3 de noviembre tuvo lugar la reunión del jurado del VI Premio de Aforismos Rafael Pérez Estrada, del que formaron parte los Académicos D. José Infante y D. Francisco Ruiz Noguera, además de otros miembros de la Fundación Rafael Pérez Estrada, como los poetas José Ángel Cilleruelo y Jesús Aguado, la abogada María José Vergara y la gestora Ana Cabello.



PRESENTACIÓN DE LA POESÍA COMPLETA DE PABLO GARCÍA BAENA. DE IZQUIERDA A DERECHA: JOSÉ ANTONIO MESA TORÉ, JUAN LAMILLAR, RAFAEL INGLADA Y FRANCISCO RUIZ NOGUERA

PRESENTACIÓN DE LA POESÍA COMPLETA DE PABLO GARCÍA BAENA

3 DE NOVIEMBRE

El 3 noviembre se celebró, en el Centro Cultural María Victoria Atencia (Centro Generación del 27) la presentación de los dos volúmenes de la Poesía completa (Ed. Renacimiento) de Pablo García Baena, en la que intervinieron el editor, Rafael Inglada, y los autores de las respectivas introducciones de los dos volúmenes, Juan Lamillar y el académico Francisco Ruiz Noguera.

uno de los objetivos del evento, «para que los estudios e investigaciones de los grandes expertos que tenemos en nuestra universidad lleguen a todos los ciudadanos de forma amena y se incorporen en los proyectos de ciudad», como explicaba el programa de actividades.

El acto inaugural contó con la participación de la vicerrectora adjunta de Proyectos Institucionales de la UMA, Olga Guerrero, y los concejales del Ayuntamiento de Málaga, José del Río, Noelia Losada y Gemma del Corral, que darían paso a las actividades.

El profesor de la UMA y Académico de San Telmo, D. Pedro Rodríguez Oliva, habló en la primera jornada sobre *Las esculturas romanas de la Villa de Churriana*. Los profesores José Suárez Padilla y José Luis Caro Herrero dedicaron sus ponencias a los asentamientos fenicios en Churriana y la vida en el Cerro del Villar, y el doctor Miguel Ángel Pertiera centró su charla en la diosa Tanit.

En la segunda jornada se dieron cita artistas como la pintora Pepa González o la escultora Elena Laverón, y las ponencias estuvieron centradas en las cuevas mozárabes de Churriana.

UNA LUZ IMPREVISTA, DE M^a VICTORIA ATENCIA

11 DE NOVIEMBRE

Una luz imprevista reúne la poesía completa de la Académica María Victoria Atencia (Málaga, 1931), desde su primer libro publicado, en 1961, hasta sus últimas composiciones, en una edición supervisada por la autora. El Instituto Cervantes acogió la presentación del libro, publicado por Ediciones Cátedra, y además de la autora y Académica intervinieron el poeta director de la institución, Luis García Montero, el poeta Juan Antonio González Iglesias y la editora de la obra, Rocío Badía Fumaz.



M^{ra} VICTORIA ATENCIA. *UNA LUZ IMPREVISTA*. EDICIÓN DE ROCÍO BADÍA FUMAZ. EDITORIAL CATEDRA, 2021

Se trata de una poesía que interroga el mundo, deteniéndose en el detalle y a la vez trascendiéndolo para fijarse en sus espacios liminares (el hueco, el umbral, el viaje, el sueño...). Desde el asombro inicial ante la realidad, hasta la reflexión sobre el paso del tiempo, las pérdidas y la anticipación de la muerte, asistimos a un continuo diálogo de la autora con un mundo a la vez deslumbrante y al borde de la quiebra.

EXPOSICIÓN JAIME PIMENTEL, EL ESCULTOR DE LOS ICONOS MALAGUEÑOS

26 DE NOVIEMBRE

La Fundación Málaga inauguró, el pasado 26 de noviembre, la exposición *Jaime Pimentel, el escultor de los iconos malagueños*, en la que se mostró la popularidad de sus obras como icono y símbolo de la ciudad de Málaga en una época, los años sesenta que representaba el auge del turismo, que fue un factor cla-

ve en el desarrollo de Málaga como capital de la Costa del Sol en aquellos años. La muestra pudo visitarse en la Sala de Ámbito Cultural de El Corte Inglés hasta el 11 de febrero.

Al acto asistieron el presidente de Fundación Málaga, Juan Cobalea; Jaime Pimentel, Académico de San Telmo y escultor; Lourdes Jiménez, historiadora del arte y comisaria de la exposición y Juan José Bedoya, coordinador de la exposición. La muestra contó asimismo con la colaboración imprescindible de Pimentel, que prestó los fondos —susceptibles de poder exponerse en la sala por sus dimensiones—, de su taller de Almayate.

Jaime Pimentel (Málaga, 1933) es uno de los escultores malagueños más reconocidos internacionalmente y su obra está presente en numerosas colecciones públicas y privadas. Las esculturas de Pimentel han quedado integradas en el imaginario popular y patrimonial de la ciudad, conviviendo

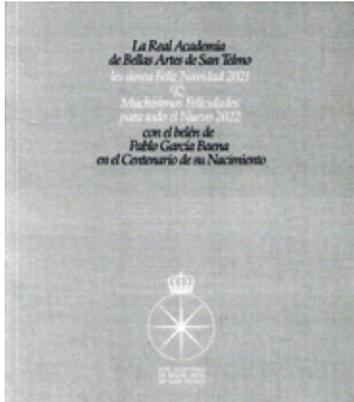
con otras propuestas coetáneas y foráneas en el paisaje urbano.

En Pimentel reconocemos, por un lado, la herencia de la escultura pública decimonónica con raíz en el costumbrismo. Es el caso de algunas de sus obras más icónicas: *El cenachero*, convertido en símbolo de Málaga, *El biznaguero*, *La niña de Benalmádena* o *El burrito Platero*, obras de gran potencia escultórica. Por otro lado, nos encontramos con el escultor que trabaja otra vía de experimentación, investigando sobre la gravedad y cómo vencerla a través de la elaboración del modelo en bronce, que le permite anclar muchas de sus esculturas sostenidas en un punto, desafiando el centro de gravedad y que parecieran volar, como el famoso conjunto escultórico de *Las gaviotas* del Parque del Retiro de Madrid, o las innumerables piezas dedicadas al deporte: *Esquiador*, *Vela...*

En estas diferentes formas de enfrentarse a la escultura se hallan in-



EL ESCULTOR Y ACADÉMICO DE SAN TELMO JAIME PIMENTEL, EN LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN JAIME PIMENTEL, *EL ESCULTOR DE LOS ICONOS MALAGUEÑO*. DETRÁS, DE IZQUIERDA A DERECHA: JUAN COBALEA, PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN MÁLAGA; LOURDES JIMÉNEZ, HISTORIADORA DEL ARTE Y COMISARIA DE LA EXPOSICIÓN, Y JUAN JOSÉ BEDOYA, COORDINADOR DE LA MUESTRA



SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO (ED.): *EL BELÉN DE PABLO GARCÍA BAENA, EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO*, TEXTO, FOTOGRAFÍAS, DISEÑO Y MAQUETACIÓN DE SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO, MÁLAGA, REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, 2021. [CUADERNO DE FELICITACIÓN NAVIDEÑA Y BIENVENIDA DE AÑO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO]

fluencias de dos grandes escultores nórdicos, como es el caso de Vigeland de Noruega y Milles de Suecia, referencias que son claves en su formación y años de estudio en Noruega, adonde viajó como estudiante de ingeniería industrial, actividad que compaginaba con su verdadera vocación, la escultura. Texto: Fundación Málaga.

CHEMA COBO, DOCTOR HONORIS CAUSA

11 DE DICIEMBRE

En el Claustro de la Universidad de Málaga de 11 de diciembre, salió adelante la propuesta de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad para nombrar, Doctor Honoris Causa al pintor y Académico Electo Chema Cobo. El Claustro dio el visto bueno a los que serían nuevos miembros de este órgano, al que se incorporarían en los próximos meses en sendas ceremonias protocolarias. Los decanos respectivos defendie-



PRESENTACIÓN DE LIBRO *EL BELÉN DE PABLO GARCÍA BAENA, EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO*, EN EL SALÓN DE ACTOS DE LA ACADEMIA. DE IZQUIERDA A DERECHA: D. JOSÉ INFANTE, D. JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA Y D. SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO

ron las propuestas de sus Juntas de Centro y detallaron en sus *laudatio* los méritos acreditados. Así, el decano de Bellas Artes, Jesús Marín, ha afirmado para referirse a Chema Cobo que «no se puede entender la pintura contemporánea de este país sin referirse a su obra y su pensamiento».



EL PINTOR Y ACADÉMICO ELECTO CHEMA COBO, NOMBRADO DOCTOR HONORIS CAUSA POR LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA. FOTO: JAVIER ALBIÑANA

PRESENTACIÓN DE LIBRO *EL BELÉN DE PABLO GARCÍA BAENA, EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO*

16 DE DICIEMBRE

El 16 de diciembre se presentó, en el Salón de Actos de la Academia del Palacio de la Aduana Museo de Málaga, el libro *El belén de Pablo García Baena, en el centenario de su nacimiento*, conmemorando el nacimiento del Poeta Pablo García Baena, Académico de Honor de nuestra Institución y Príncipe de Asturias de las Letras, entre otras muchas distinciones.

El libro está pensado a modo de felicitación navideña y bienvenida de año, siendo editado por la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, ejerciendo como editor de la obra el Académico D. Sebastián García Garrido, que realizó también el diseño y la maquetación. ●

08

HOMENAJE, MEMORIA Y RECUERDOS

358. IN MEMORIAM. JONATHAN BROWN / Rosario Camacho Martínez

361. HOMENAJE. ANDREZJ WITKO, DISTINGUIDO CON LA GRAN CRUZ DE ISABEL LA CATÓLICA / Rosario Camacho Martínez 363. IN MEMORIAM. OTRA VOZ QUE SE SILENCIA: ELLIOTT / Alfredo Alvar Ezquerro

366. HOMENAJE. MARÍA VICTORIA ATENCIA: LA LUZ EN LAS PALABRAS / María José Jiménez Tomé / Javier Boned Purkiss

370. HOMENAJE A JOSÉ INFANTE POR LOS 50 AÑOS DEL PREMIO ADONÁIS / Francisco Ruiz Noguera

IN MEMORIAM

JONATHAN BROWN

(1939-2022)

El 18 de enero de 2022 ha fallecido el insigne historiador del arte e hispanista Jonathan Brown (Springfield, Massachusetts, 1939). Enamorado de la pintura española del Siglo de Oro desde que, con veinte años, visitó el Museo del Prado como estudiante y turista, fue ésta una pasión que ha guiado toda su vida académica. Tras su continuado estudio, indica Javier Portús jefe de Conservación de Pintura Española del Museo del Prado, uno de sus méritos ha sido haber sacado a la pintura española de un contexto local situándola en un contexto internacional. A esto habría que unir sus investigaciones sobre el coleccionismo, tanto en el ámbito cortesano como el privado, un coleccionismo cosmopolita cuyo estudio permitió conocer el mecenazgo que sobre los artistas locales se proyectaba en ese contexto internacional. Y, por otro lado, él vio claramente la necesidad de incorporar a los estudios del arte occidental, la producción artística de Iberoamérica en esos siglos, que fue asimismo objeto de sus investigaciones.

Fueron aspectos de la pintura española de los siglos XVI-XVII el tema de su tesis doctoral, presentada en 1964 en la Universidad de Princeton, con la que inició una brillante trayectoria académica que se desarrollaría en las universidades de Nueva York y Princeton, destacando sus investigaciones sobre historia cultural, en la cual el arte de la pintura es punto focal, la pintura española del Siglo de Oro y muy especialmente el pintor Velázquez.

Fue asimismo profesor invitado en diversas universidades, donde ha impartido numerosas conferencias. En España ha estado muy vinculado al Museo del Prado donde dirigió la tercera edición de la Cátedra de nuestra pinacoteca, «La pintura del Siglo de Oro: perspectivas personales», y otras actividades docentes. También ha comisariado importantes exposiciones como «Velázquez, Rubens y van Dyck» (1999) celebrando el nacimiento de Velázquez, o «La Almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña. 1604-1655» (2002), comisariada ésta junto con Sir John H. Elliott, profesor de las universidades de Cambridge y Londres y posteriormente de Princeton, con quien compartió investigaciones y publicaciones.

Sus libros son obras básicas para el estudio de la pintura española, y entre ellos cabe destacar el que rescató las investigaciones de su tesis doctoral, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII* (1981 primera edición



JONATHAN BROWN (1939-2022)

española, traducción rigurosa del texto inglés publicado en 1978), que abrió los ojos de muchos investigadores españoles. El profesor Fernando Checa ha señalado que, con esta obra, dio un vuelco al panorama metodológico de entonces, que salvo honrosas excepciones, se centraba en estudiar la obra artística como algo aislado solo explicada por sí misma o por su relación estilística con las pinturas de sus coetáneos, para buscar una interpretación en el contexto histórico y cultural de su época recurriendo a las ideas estéticas, literarias, religiosas y políticas que la hacían posible, un marco histórico-cultural amplio, para llegar a una comprensión profunda de las obras de arte.

Brown es el gran especialista sobre el pintor Velázquez, y aquí ha tenido una referencia fundamental, como es el catálogo razonado de José López Rey de 1963, quien fue su maestro y antecesor en la cátedra de Nueva York, y ha seguido asimismo el camino que iniciaron otros grandes investigadores españoles como Diego Angulo, Enrique Lafuente Ferrari, Julián Gállego y Alfonso Pérez Sánchez. En 1986 publicó su gran monografía *Velázquez, pintor y cortesano*, que planteó como biografía y análisis de su actividad artística, profundizando en el estudio de su manera de pintar, nueva y revolucionaria para su época, y siempre estudiando al artista en su medio, la Corte de Felipe IV. Sus investigaciones han dado otros frutos: *La Edad de Oro de la pintura en España* (1990), *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII* (1995), una concepción cosmopolita de nuestra historia del arte, *La sala de las batallas de El Escorial. La obra de arte como artefacto cultural* (1998), *Escritos completos sobre Velázquez* (2008). El libro *No sólo Velázquez*, publicado por sus discípulos en 2020 es una colección de artículos suyos que abarca temas de

coleccionismo, mecenazgo, otros pintores, incluso artículos sobre la pintura del siglo XX, a la que no era ajeno. También hay obras dirigidas por él: *Reflexiones de un hispanista a la sombra de Velázquez* (2015), que recoge las conferencias de la tercera edición de la Cátedra Museo del Prado, y que no es el único trabajo de coordinación. Además, cabe reseñar sus ensayos sobre otros artistas como el Greco, Ribera, Zurbarán, Murillo y otros temas, muchos de ellos publicados en jugosos artículos y/o presentados en conferencias y congresos.

La colaboración con el profesor Elliott ha sido fecundísima. En 1981 ambos historiadores publicaron la magnífica monografía *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV* (reeditado en 2003); el libro presenta una historia total de un edificio, de sus jardines y de la colección de arte del monarca, que se mostraban como un conjunto bien trabado para comprender cómo se desarrollaron las relaciones artísticas, culturales y políticas entre los grandes protagonistas de este momento, analizando las razones políticas que llevaron a estos hombres a pensar y decorar lugares como el Salón de Reinos, concebir una determinada imagen de la guerra, del poder, del retrato ecuestre, del paisaje pictórico clásico así como de los jardines, de la historia del gusto o de la del coleccionismo. *Un palacio para el Rey*, continúa Checa, supuso un aldabonazo para la historiografía española del arte del momento al introducir una «historia del arte contextual», una nueva posibilidad de historia del arte.

Este libro les valió ser designados asesores científicos de la exposición «El palacio del rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro» (2005); y en conjunto estas investigaciones les llevaron a apostar por la recuperación para el Prado del Salón de Reinos, que ocupaba el Museo del Ejército, espacio privilegiado y donde colgaban antaño, entre otros cuadros, «Las Lanzas» de Velázquez, obras que, con muchos otros apoyos, se van a llevar a cabo en fecha breve.

Otro interesante trabajo en colaboración fue publicado en 1998 *Velázquez la técnica del genio* (1998), que realizó con Carmen Garrido, restauradora de pintura del Museo del Prado.

El profesor Brown, cuya autoridad académica es indiscutible en todo el mundo, y es el gran especialista en Velázquez, confesó en 2008, no haber llegado al fondo de «Las Meninas», planteándose una continua revisión de esta obra.

En España cuenta con numerosas distinciones. Fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de la Academia Americana de las Artes y de la de San Carlos de Valencia; perteneció también a la Sociedad Filosófica Americana y a la Fundación Duques de Soria. Ha sido distinguido con la Medalla de Oro de las Bellas Artes (1986), la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio (1996), el Premio Elio Antonio de Nebrija que concede la Universidad de Salamanca (1997), y el Premio Bernardo de Gálvez concedido en 2011.

Sirva este texto como agradecimiento, recordatorio y homenaje por un legado intelectual que pervivirá entre nosotros.

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

HOMENAJE

ANDREZJ WITKO, DISTINGUIDO CON LA GRAN CRUZ DE ISABEL LA CATÓLICA

En octubre de 2021 nuestro Académico Correspondiente en Cracovia, Padre Andrezj Witko, ha sido distinguido con la Gran Cruz de Isabel La Católica en reconocimiento a sus méritos personales y a su labor de promoción de la cultura española en Polonia. consolidando las relaciones entre los dos países; el galardón le fue entregado en la sede de la Embajada de España en Varsovia por el embajador D. Francisco Javier Sanabria Valde-rrama, en nombre del Rey de España D. Felipe VI.

El padre Witko, muy relacionado con la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, a través de la Universidad de Málaga en la que era conferenciante asiduo, fue elegido Académico Correspondiente en Cracovia el 28 de abril de 2005. Es miembro de otras instituciones culturales: el Comité de Historia del Arte de la Academia Polaca de Artes y Ciencias, la Sociedad Científica de la Universidad Católica de Lublin y, desde 2018 es Conservador de los monumentos artísticos de la Archidiócesis de Cracovia.

Es Doctor por la Universidad Pontificia de Cracovia, donde presentó su tesis doctoral en 1994 sobre el tema «Devoción a la Divina Misericor-



ANDREZJ WITKO (1966)

dia según la Beata Faustina Kowalska», uniendo mística y arte. En 2002 fue habilitado en Historia del Arte por la Academia Polaca de Ciencias, donde presentó el estudio «El arte al servicio de la orden de la Santísima Trinidad en los siglos XVI y XVII», un tema en el que ha profundizado y ha realizado diversas publicaciones sobre historia e iconografía de la orden, su arquitectura, patrimonio de los trinitarios, figuras relevantes de la orden, y otros. Por todos ellos obtuvo en 2004 el Premio del Presidente del Consejo de Ministros de Polonia. Actualmente es Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Pontificia Juan Pablo II de Cracovia.

También ha llevado a cabo importantes investigaciones sobre el arte español, siguiendo una línea de investigación de las visiones y el éxtasis a través de la pintura del Renacimiento y el Barroco, sobre las cuales ha publicado el libro «La pintura sevillana del siglo XVII» que ha sido premiado por el Ayuntamiento de Cracovia. En 2014 organizó el Congreso Internacional «Estudios sobre El Greco», con sede en Varsovia y Siedlce, y ha publicado el libro «Art in the time of the Greco». Su último libro, sobre el Reformador de la Orden Trinitaria «San Juan Bautista de la Concepción», ha sido publicado en español, en Salamanca en 2022.

Las relaciones del Padre Witko con nuestra Academia son asiduas y muy fructíferas, por eso celebramos con alegría la concesión de la Gran Cruz de Isabel la Católica, tan justamente merecida.

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

IN MEMORIAM

OTRA VOZ QUE SE SILENCIA: ELLIOTT

(1930-2022)



JOHN ELLIOTT (1930-2022)

Ha muerto Elliott (1930-2022).

A muchos nos ha sorprendido la noticia porque no la esperábamos. Aca-so, no teníamos por qué esperarla.

Además, no hace tanto, los participantes en el Congreso Internacional dedicado al IV centenario de la muerte de Felipe III, llevado con generosidad y admirable capacidad organizativa por la dra. Isabel Enciso, de la Universidad Rey Juan Carlos, asistimos a la que tal vez fue su última colaboración en público, eso sí *on line*. A todos nos admiró la inmensa capacidad de síntesis que desplegó, citando la bibliografía más reciente y la más clásica sobre la España de Felipe III. No obstante, algún olvido bibliográfico, nos hizo pensar que naturalmente, algo envejecía de puertas adentro. Pero aquella fue una lección magistral. De las de verdad, no de esas que dicen serlo en los programas de televisión tan patéticos y que tanto abundan.

Todo en Elliott era sabiduría. Sabiduría en el escribir (icómo lo hacía!), en el transmitir, en las preguntas que se planteaba en esa tranquila y contundente exposición de los hechos. Para casi cualquier cosa del siglo XVII había que manejar a Elliott. No voy a referirme ni a su *España Imperial*, ni a sus escritos sobre

Richelieu u Olivares, o a tantos sobre Felipe IV y el mismísimo Velázquez que le hizo replantearse toda su vida en su juventud en una visita casual al Prado.

Por el contrario, sí que me gustaría aludir hoy y aquí a esa suerte de melancólica autobiografía que se llamó *Haciendo historia*. En ese libro nuestro buen hispanista nos invitaba a sumergirnos, brindándonos los frutos de su vida, en la «experiencia inmensamente gratificadora» que es escribir historia.

La verdad es que, personalmente, gracias a él, y a otros como Domínguez Ortiz o Fernández Álvarez, intuí cuando era joven que tal vez podría descubrir algo de felicidad intentando ser historiador.

Los recuerdos de Elliott en ese magistral libro formaban parte su escritura del recuerdo en primera persona, en donde primaba una línea argumental magistral: en qué habían consistido los fundamentos ideológicos, o los subjetivos, del autor a lo largo de toda su vida. En Elliott eran conocidas sus calidades retóricas, esa fluidez en la escritura que sólo la domina el que está en paz consigo mismo, con su intelecto.

De esa manera, la septena de capítulos que nos ofreció Elliott respondían a otras tantas preguntas existenciales guiadas cada una de ellas por la necesidad de comprender tanto a otra sociedad distinta de la suya de cuna (la británica), cuanto a otra sociedad que ya era del pasado cuando él la empezó a conocer (la española imperial) ..., pero que, sin embargo, fue viendo que no estaba acabada del todo, que subyacía en los comportamientos de los españoles de 1950, de 1975 y aún más recientes.

Así —tal y como confesaba— sólo unos cuantos eran los grandes hilos argumentales de su vida historiográfica. Por un lado, las relaciones políticas (por ejemplo del centro y la periferia y viceversa); las consecuencias de la expansión atlántica; la necesidad de recuperar físicamente aunque sólo fuera la correcta disposición de una soberbia colección de cuadros en su emplazamiento original (en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro y con su muerte, la oportunidad se ha perdido y los políticos de turno estarán compungidos); la necesidad de mirar más allá de lo propio buscando en la historia comparada los enormes grados de similitud entre los hombres; la reivindicación del hombre como agente y sujeto principal de la Historia... ¿Sólo unos cuantos?, ¡pero impresionantes!

Con esos mimbres y algo de sentido del humor (con el que parecía disfrutar más en el cara a cara que por escrito), John H. Elliott penetraba en los recuerdos de su propia vida, pero también hacía un sereno repaso historiográfico a corrientes, autores y maestros. Y con magistral serenidad. Se trazó unas líneas científicas, o le ayudaron a diseñarlas sus profesores, y él les fue dando vida. Una vida que le convenía a él y que, ciertamente, conforme contrastaba con unos u otros, con algunos aun con lágrimas en los ojos porque se sentían pisoteados (su relato sobre quienes fueron para él Soldevilla o Vicens Vives es, sencillamente espectacular, y recuerda al juego de espejos de Richelieu y Olivares), ese contrastar con reflexiones sensatas, le hacía confirmar sus hipótesis y en ocasiones abrirse nuevos caminos.

En fin, todo en Elliott era enseñanza, humanismo.

No se puede exponer todo lo que por él se sentía. Lo harán mejor sus alumnos más directos.

Pero lo que nadie me puede quitar es esta soberbia historia que me pasó con su esposa y con él, hace unos cuantos años. La víspera de ser investido doctor honoris causa por la Complutense, tenía el día libre. Me atreví a proponerle que si les apetecería que nos fuéramos de excursión por los alrededores de Madrid. Les pareció bien y así lo hicimos. Les dije que si les gustaría ir a Torrelaguna, la cuna de Cisneros, pero también el lugar donde fue detenido Carranza. Y así lo hicimos. Hoy el palacio arzobispal es el cuartel de la Guardia Civil. No pudimos visitarlo por dentro, pero nos reconfortó verlo por fuera. Luego, subimos a las montañas que rodean y defienden Torrelaguna, Torremocha, Patones, El Atazar y hablamos de todo, o casi de todo, mientras contemplábamos aquellos espectaculares paisajes plagados de toponimia defensiva y de atalayas de vigía.

Comoquiera que hacía un día espectacular comimos en una casa de comidas no sé en dónde debajo de un parral. Ellos debieron tomar verduras. Y de allí a Loeches, claro. En Loeches reposa la casa de Alba, y también Olivares. La llave de la iglesia la tenía doña María (o como quisieran sus padres que se llamara). A su casa fuimos a ver si nos la enseñaba, como así hizo. Doña María era recia matrona, con sus inmensas mamas dispuestas en cataratas de abundancia y tapadas con sus ropajes sobre los que llevaba mandil y bata de guata abierta. El pelo, áspero-rizado amarillento. Y nos habló de todo, de clausura de las monjas, de sepulcros, de cancelas, y de Olivares. Allí estábamos los cuatro. Del cingulo de doña María pendían las inmensas llaves que nos abrieron las puertas del conocimiento sobre don Gaspar. Ella nos explicó quién fue don Gaspar y su obra política. Era increíble. Imagino a don Gaspar en su sepulcro desencajado de risa viendo la escena. Terminó la sintética explicación (que, si Elliott se creía buen sintetizador del conocimiento histórico, desde aquel día ante doña María debió hacer examen de conciencia) y al salir, mientras daba vueltas y revueltas a las llaves para echar pasadores, lengüetas y pestillos nos preguntó, «¿Sabían ustedes quién era el Conde-Duque de Olivares?». Con educación, permití a Elliott que respondiera y con una espectacular flema británica dijo: «Algo había oído de él. Gracias, doña María, hoy he aprendido cosas muy interesantes sobre él». Volvimos a Madrid. La vida siguió su curso.

Pobres modernistas. Han perdido a otro maestro más. Pobre Cayetana, pobre Xavier, pobre Dámaso, pobre Antonio que habéis perdido a vuestro maestro, maestro de la cordura y de la humildad. Parece mentira lo que puede influir un maestro en la historia de un país, tanto directamente, como indirectamente por el cómo ha forjado el pensamiento de sus discípulos.

Son ya muchos los huecos. De verdad: son muchas las añoranzas que tengo de tanto sabio de sólidos saberes y de inmensa generosidad en su transmisión.

¿Qué pensarían ellos del nuevo Real Decreto de enseñanzas que viene? Y, sin embargo, ahí está, listo para demoler la libertad crítica de unas cuantas generaciones.

Descanse en paz. Descansen en paz.

ALFREDO ALVAR EZQUERRA*

* En la versión impresa de este anuario hay una errata. Este obituario aparece firmado por error por ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

* Este texto fue publicado en la sección de cultura del periódico La Razón el 10 de marzo de 2022

HOMENAJE

MARÍA VICTORIA ATENCIA: LA LUZ EN LAS PALABRAS

María Victoria Atencia siempre ha puesto de manifiesto una sensatez innata para todas las tareas y las cosas que faciliten la vida de los demás y la suya propia. Ha aprendido con método científico: ver, oír, aprender lo observado. Pensar antes de hablar. Callar, reflexionar, ver. Mirar. Silencio. Asentarse en el pensamiento. Observar. Intensidad. Reposo. Mirar. Escribir. Leer. Pensar. Escribir.

La vida es el todo y la poesía de María Victoria Atencia no escapa del mundo: lo trasciende y lo vierte en estructuras dominadas, como vasallas que son de su pensamiento y de su experiencia. Nada extraño circundará por sus caminos, nada ajeno a la imaginación ni al ensueño de lo vivido. Ello comportará sus consecuencias cuando su poesía se siente como verdad: no engaña porque no se somete a la apariencia.

Vuela alto, queda suspendida y contempla desde la altura de su anchurosa mirada el mundo todo: en lo pequeño y en lo desmesurado. Todos los elementos que han vivido o viven, rememoran su existencia con simplicidad, y recuperan de este modo la esencia de ser. Nada habrá que importe más o menos porque todo forma parte de ese universo que acompaña su palabra poética. Una característica propia de ésta es la naturalidad con la que aborda el mundo, un mundo que es suyo y a un tiempo nuestro. Su integración con el mundo implica un acercamiento delicado y pausado para desvelar actitudes del interior, de lo íntimo, de lo cercano y el lector agradece compartir —a la par que nuestra poeta— los ritmos naturales de la existencia. Porque en incesante búsqueda, siempre se encuentra al borde del descubrimiento, próxima al hallazgo del paraíso cercano. En su peregrinar poético selecciona la niñez, la naturaleza viva, el dolor, la vida, la muerte, lo cotidiano, lo imaginario, la juventud, la madurez, la soledad. Nos muestra cómo todo se crea y se destruye, pero asimismo todo tiene capacidad para transformarse y reconstruirse gracias a la existencia del otro. Es fundamental tener conciencia del existir del otro que al fin y al cabo complementa el mundo, su mundo. Su cosmos



LA POETISA Y ACADÉMICA M^ª VICTORIA ATENCIA (MÁLAGA, 1931)

poético tiene la capacidad de deshilvanar para recomponer y proporcionar el equilibrio necesario.

En su poesía están la belleza, Dios, tú, el espíritu, la eternidad, el camino, la mujer, la ciudad, el campo y sus estaciones, el mar que siempre la acompaña y tanto le da.

Su poesía es una forma de mirar única que muestra tantos mundos...

María Victoria Atencia es la palabra que vive existida e iluminada. En sostenida voz. En espacio infinito. En la epifanía de la belleza. En todos los mundos: su poesía.

MARÍA JOSÉ JIMÉNEZ TOMÉ

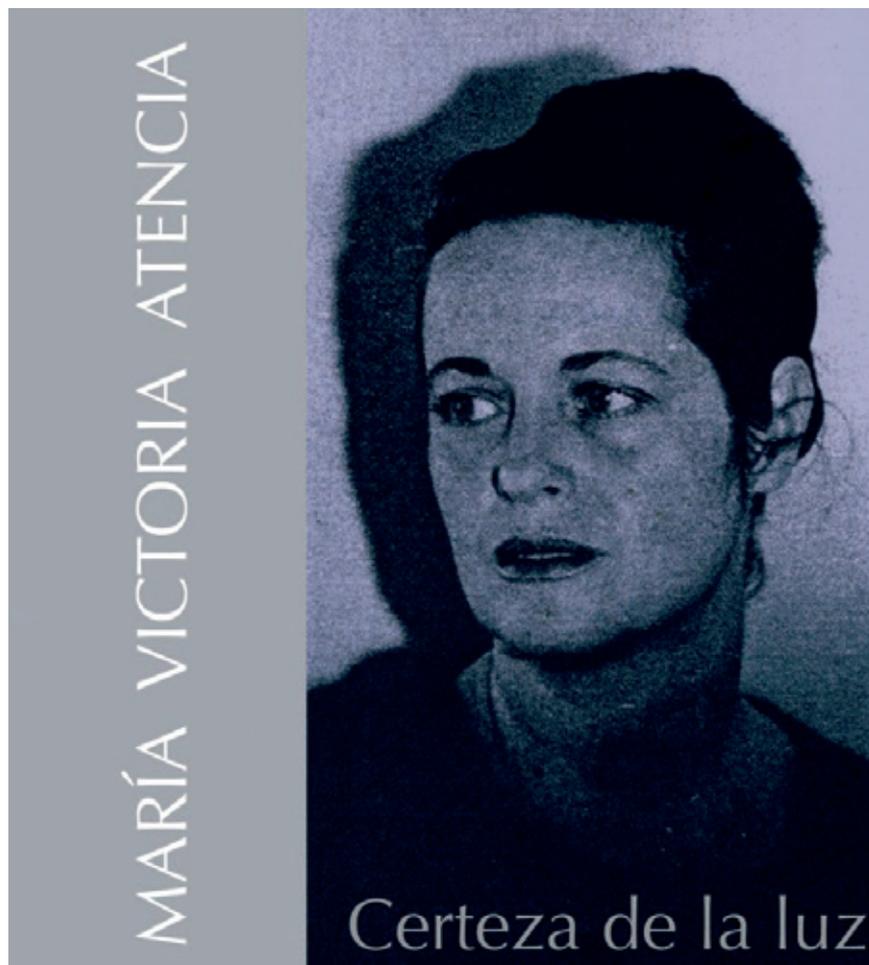


HOMENAJE A M^ª VICTORIA ATENCIA. PRESENTACIÓN DEL LIBRO *CERTEZA DE LUZ*. DE IZQUIERDA A DERECHA: JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA, PRESIDENTE DE LA ACADEMIA; LA POETISA Y ACADÉMICA MARÍA VICTORIA ATENCIA, Y EL PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN CEM, JAVIER GONZÁLEZ DE LARA

HOMENAJE MARÍA VICTORIA ATENCIA. *CERTEZA DE LA LUZ*

Con un Salón de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en el Palacio de la Aduana, absolutamente abarrotado de público, amigos, familiares, académicos y colaboradores, se celebró el día 30 de noviembre la presentación del libro-homenaje denominado *Certeza de la luz*, por el 90 cumpleaños de la poetisa y académica María Victoria Atencia. El libro ha sido editado por la Fundación CEM, Cultura, Economía y Medioambiente y la Academia de San Telmo, con la colaboración de la Familia Torres y aparte de una Antología de poemas, hecha por ella misma, contiene la aportación de 90 colaboraciones literarias y gráficas de otros tantos artistas y creadores de toda España. Intervinieron en el acto el presidente de la Fundación CEM, Javier González de Lara, el presidente de San Telmo, José Manuel Cabra de Luna y cerró el acto la propia María Victoria Atencia, con unas emotivas palabras de agradecimiento y la lectura de algunos de sus poemas.

José Manuel Cabra de Luna, en las páginas iniciales, comenta: «...María Victoria Atencia. Su poesía no es la de unas palabras sin tiempo pues no es el fruto de un intemporal lenguaje, sino que atraviesa el tiempo con su firme vocación de infinitud navegando hacia el lugar donde no habitan ni el antes ni el después sino un constante y omnicomprendido presente. No cabe hablar de un tiempo creado en el tiempo, nos dice el Obispo de Hipona, y es que lo infinito tiene la misma esencia que la eternidad. Rendir homenaje a María Victoria es afirmarse en la certeza de que las palabras pueden ser portadoras de los mayores silencios y que en ellas se produce la transustanciación del verbo, que se hace espíritu —que nos ayuda a vivir— y que se encarna, al tiempo, en esa otra



CERTEZA DE LA LUZ, LIBRO/HOMENAJE A MARÍA VICTORIA ATENCIA. EDITA: REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO. MÁLAGA, 2021. COMISIÓN DE LA EDICIÓN: JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA SEBASTIÁN GARCÍA GARRIDO, JOSÉ INFANTE MARTOS, FRANCISCO RUIZ NOGUERA

realidad en la que nos vivimos. Demos gracias de que podemos celebrar junto a ella el nonagésimo aniversario de su estar entre nosotros. ¿Cuántas veces habrá oído en sus noches las olas de ese mar contemplado? ¿Cuántos atardeceres ha podido ver en la mar doméstica del puerto, incendiada por girones de luz del sol poniente? Todo lo ha ido convirtiendo en poema, en versos que se iban desprendiendo de la anécdota vital en que nacían, para transformarse en pura palabra, en un objeto maravilloso construido tan solo de lenguaje, una poesía que hinca su fortaleza e infinitud en los más profundos limos de la belleza.»

Y continúa Cabra de Luna «...La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, de Málaga, coordinadora de la edición bajo la dirección del académico numerario don Sebastián García Garrido y los también numerarios don Francisco Ruiz Noguera y don José Infante Martos, agradece vivamente a la Fundación CEM, Cultura, Economía y Medio Ambiente y a Familia Torres, su generosidad plena para que esta obra de felicitación a María Victoria Atencia, conmemorativa de la extraordinaria efeméride de su noventa cumpleaños, haya podido ver la luz. Noventa creadores, amigos todos de María Victoria, le hacen esta ofrenda con todo el cariño que su corazón les permite.»

JAVIER BONED PURKISS

HOMENAJE

A JOSÉ INFANTE POR LOS 50 AÑOS DEL PREMIO ADONÁIS



HOMENAJE A JOSÉ INFANTE POR LOS 50 AÑOS DE CONCESIÓN DEL PREMIO ADONÁIS; EL HOMENAJEADO, ENTRE EL ACADÉMICO Y BIBLIOTECARIO FRANCISCO RUIZ NOGUERA, Y EL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

El 25 de noviembre, tras la mensual Junta General Ordinaria de la Academia, se rindió un homenaje —en sesión abierta al público— a nuestro compañero el académico numerario José Infante con motivo de cumplirse, el día 8 de diciembre de 2021, los 50 años de la concesión de Premio Adonáis de Poesía por su libro *Elegía y no*.

Se organizó este amical e íntimo homenaje de forma que constituyera una sorpresa para el homenajeado.

Previamente anunciado como «Informe sobre la poesía en Málaga», solo en el momento en que se inició el acto, se desveló la naturaleza del mismo: recordar el premio recibido en 1971 por aquel libro mediante la lectura continuada de fragmentos del largo poema unitario que, de hecho, constituye la obra, así es que los versos de *Elegía y no* pudieron oírse en las voces de 16 poetas y amigos de distintas generaciones.

Además de los poetas y académicos José Manuel Cabra de Luna, Francisco Ruiz Noguera y Aurora Luque, intervinieron José María Prieto, Inés María Guzmán, Rafael Inglada, Javier La Beira, Auxi González, Antonio J. Quesada,



EL POETA Y ACADÉMICO JOSÉ INFANTE, RECIBIENDO LA CERÁMICA «LA ROSA AMARILLA», SÍMBOLO DE LOS 50 AÑOS DE LA CONCESIÓN DEL PREMIO ADONÁIS DE POESÍA, DE MANOS DEL PRESIDENTE DE LA ACADEMIA, JOSÉ MANUEL CABRA DE LUNA

Álvaro Galán Castro, Diego Medina Poveda (con audio enviado desde Renne, Francia), Irene Alcántara (con audio enviado desde Urbino, Italia), Daniel Díaz Godoy, Francisco Cañete, Ignacio Pérez Cerón y Jorge Villalobos Portalés.

Además de con los miembros de la Academia, el acto contó con la asistencia de familiares y amigos del homenajeado, al que el Presidente de la Academia, José Manuel Cabra de Luna, tras la lectura de los textos de *Elegía y no*, hizo entrega de la pieza en cerámica «La rosa amarilla», diseñada y elaborada por Daniel Díaz Godoy, que hace referencia al motivo que se repite en versos iniciales del libro: «Mira tierna rosa amarilla de esta tarde, / mira cómo el otoño viene y sin embargo / ponerse a recordar resulta una medida inútil [...] / Tierna rosa de otoño, / mira cómo viene acercándose, blandiendo / corazones amorfos, [...] / el otoño, vieja rosa amarilla, / todo lo va cortando».

Unas palabras emocionadas de José Infante, agradeciendo el homenaje y haciendo rememoración de aquellos días de 1971, pusieron cierre al emotivo acto.

ÍNDICE

PRESENTACIONES

- PÁG. 9 EL ANUARIO NÚMERO VEINTIUNO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, SEGUNDA ÉPOCA
José Manuel Cabra de Luna
Javier Boned Purkiss
- PÁG. 12 CARTA DEL EXCMO. SR. D. FRANCISCO DE LA TORRE, ALCALDE DE MÁLAGA, AGRADECIENDO LA CONCESIÓN DE LA MEDALLA DE HONOR 2020
- PÁG. 13 SALUDA DEL EXCMO. SR. D. FRANCISCO DE LA TORRE, ALCALDE DE MÁLAGA, AGRADECIENDO EL ENVÍO DEL LIBRO SOBRE PABLO GARCÍA BAENA

ACTOS RELEVANTES DE LA ACADEMIA

- PÁG. 17 DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICA DE NÚMERO DE D^a AURORA LUQUE ORTIZ
Aurora Luque Ortiz
- PÁG. 34 INGRESO DE D^a AURORA LUQUE ORTIZ COMO ACADÉMICA NUMERARIA
Francisco Ruiz Noguera
- PÁG. 41 DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA
Adalberto Martínez Solaesa
- PÁG. 47 RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. ADALBERTO MARTÍNEZ SOLAESA
Marion Reder Gadow
- PÁG. 51 DISCURSO DE INGRESO EN LA ACADEMIA COMO ACADÉMICO DE NÚMERO DE D. JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ
José María Cobo Pérez
- PÁG. 62 RESPUESTA AL DISCURSO DE INGRESO DE D. JOSÉ MARÍA COBO PÉREZ
Fernando de la Rosa

COLABORACIONES DE ACADÉMICOS

- PÁG. 70 MÁLAGA Y EL DESASTRE DE ANNUAL
Elías de Mateo Avilés
- PÁG. 90 EL POETA BOHEMIO MALAGUENO PEDRO LUIS DE GÁLVEZ
María Pepa Lara García
- PÁG. 98 ESTUDIO Y DISEÑO DEL ESCUDO Y BANDERA DE LA PROVINCIA Y DIPUTACIÓN DE MÁLAGA
Sebastián García Garrido
- PÁG. 106 LIBORIO GARCÍA BARTOLOMÉ (1832-1908). TRAYECTORIA VITAL, EMPRESARIAL Y POLÍTICA DE UN ALCALDE DE MÁLAGA
Elías de Mateo Avilés

- PÁG. 144 ÍGOR STRAVINSKI (1882-1971). EL RITMO EMANCIPADO
Javier Boned Purkiss
- PÁG. 151 LA MORAL DE LA HISTORIA. UNA APROXIMACIÓN
Francisco Javier Carrillo Montesinos
- PÁG. 156 SOBRE MÁLAGA Y LOS JÓVENES POETAS: ÚLTIMAS PROMOCIONES
Francisco Ruiz Noguera
- PÁG. 169 APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE REM KOOLHAAS (1984-2021)
Ángel Asenjo Díaz
- PÁG. 204 LA RESTAURACIÓN DE LAS REJAS Y ELEMENTOS METÁLICOS DEL PALACETE DE LOS CONDES DE BENAHAVÍS
Estrella Arcos von Haartman
Joaquín Gallego Martín
Antonio J. Santana Guzmán
- PÁG. 216 RETRATO DE ANTONINO PÍO INGRESADO EN EL MUSEO DE MÁLAGA
Pedro Rodríguez Oliva
- PÁG. 232 ACADEMIA DE CINE DE ANDALUCÍA. (NO, EL CINE ANDALUZ NO EMPIEZA CON «SOLAS» DE BENITO ZAMBRANO)
Carlos Taillefer de Haya

INFORMES, DISCURSOS, CONFERENCIAS

- PÁG. 238 INFORME DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO SOBRE EL ACUEDUCTO DE SAN TELMO DE MÁLAGA
Rosario Camacho Martínez
- PÁG. 244 INFORME A LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO, SOBRE LA VIVIENDA DE C/ POETA SALVADOR RUEDA N^o 5
Rosario Camacho Martínez
- PÁG. 246 INFORME SOBRE EL JARDÍN BOTÁNICO DE LA CONCEPCIÓN
Estrella Arcos von Haartman
- PÁG. 248 CONFERENCIA. LA TORRE DE MONTAIGNE
José Manuel Cabra de Luna
- PÁG. 264 CONFERENCIA. LA CUBIERTA DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA
Juan Manuel Sánchez La Chica
- PÁG. 270 PRESENTACIÓN DEL LIBRO *FILOSOFÍA Y FICCIÓN*, DE IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO
José Manuel Cabra de Luna

RESEÑAS Y CRÍTICAS

- PÁG. 276 *SACRAMENTO* DE ANTONIO SOLER
Francisco Javier Carrillo Montesinos
- PÁG. 279 *DISUEÑO. CUANDO EL ARTE Y EL DISEÑO
JUGARON A SER LO MISMO (1977-1979)*,
DE PEPA BUENO FIDEL
Sebastián García Garrido
- PÁG. 282 ITALO CALVINO COMO REFERENCIA
A ISIDORA, UNA DE «LAS CIUDADES
INVISIBLES»
Francisco Javier Carrillo Montesinos
- PÁG. 284 *MÉDICOS. RETRATOS DE FÉLIX
REVELLO DE TORO. HOMENAJE
A LA MEDICINA ESPAÑOLA*
Elías de Mateo Avilés
- PÁG. 285 BELÉN MILLÁN. «LA MATERIA ÍNTIMA»
Fernando de la Rosa
- PÁG. 289 FELICITACIONES PARA FÉLIX REVELLO
DE TORO CON MOTIVO DE SU XCV
ANIVERSARIO
Francisco de la Torre
Noelia Losada
José Manuel Cabra de Luna
Elías de Mateo Avilés
Francisca Manzano
José Luis Sánchez Domínguez
Esther Sánchez Manzano
María Pepa Lara García
María Rosa y Yeyé
Antonia Paniagua Camblo
Manolo Pérez Ramos
Marta y Cristina
Dave Cooke
José Infante
Francisco Ruiz Noguera
Fernando de la Rosa Ceballos
Charo Camacho
María Victoria Atencia
Adalberto Martínez Solaesa
Antonio Clavero Barranquero
Ricardo Acevedo Marrochahar
Antonio Quero
Rafael Martín Delgado
Jesús Ortega Varela
Pedro Rodríguez Oliva
Maese Flanagan Fernand
Teresa Krauel Aguirre
- PÁG. 294 ARTE DESDE MÁLAGA.
EL MARTILLO Y EL CINCEL
Francisco Javier Carrillo Montesinos
- PÁG. 295 *BANQUEROS Y EMPRESARIOS*
Elías de Mateo Avilés
- PÁG. 296 *LA ESTRELLA DE LUZ DE SAN TELMO,*
SÍMBOLO TRIDIMENSIONAL QUE
COMPLEMENTA LA MEDALLA
DE HONOR DE LA ACADEMIA
Sebastián García Garrido

- PÁG. 298 FRANCISCO PEINADO.
NUEVAS ROTACIONES
Fernando de la Rosa
- PÁG. 301 EUGENIO CHICANO: «SER-POP»
Javier Boned Purkiss
- PÁG. 303 *ÁFRICA EN LA MEMORIA.
LOS MALAGUEÑOS EN ANNUAL.
PRIMER CENTENARIO*
Marion Reder Gadow

COLABORACIONES EXTERNAS

- PÁG. 306 RAFAEL MARTÍNEZ PADILLA
EN LA BARCELONA MODERNISTA
Francesc Fontbona
- PÁG. 319 VIRGINIA WOOLF
EN ANDALUCÍA
Andrés Arenas
Enrique Girón
- PÁG. 328 LARGA VIDA A LA EDUCACIÓN
ARTÍSTICA. LOS ÚLTIMOS 50 AÑOS
DE LA ESCUELA DE ARTE SAN TELMO
Juan Francisco Macías López

CRÓNICA ANUAL

- PÁG. 335 PREMIOS MÁLAGA
DE INVESTIGACIÓN 2021
- PÁG. 341 CRÓNICA ANUAL
DE ACTIVIDADES 2021

HOMENAJE, MEMORIA Y RECUERDOS

- PÁG. 358 IN MEMORIAM. JONATHAN BROWN
Rosario Camacho Martínez
- PÁG. 361 HOMENAJE. ANDREZJ WITKO,
DISTINGUIDO CON LA GRAN CRUZ
DE ISABEL LA CATÓLICA
Rosario Camacho Martínez
- PÁG. 363 IN MEMORIAM. OTRA VOZ QUE
SE SILENCIA: ELLIOTT
Rosario Camacho Martínez
- PÁG. 366 HOMENAJE. MARÍA VICTORIA ATENCIA:
LA LUZ EN LAS PALABRAS
María José Jiménez Tomé
Javier Boned Purkiss
- PÁG. 370 HOMENAJE A JOSÉ INFANTE POR LOS 50
AÑOS DEL PREMIO ADONÁIS
Francisco Ruiz Noguera



REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN TELMO
MÁLAGA